

***Ironie und Ambiguität:
Aufklärungsstrategien in Theaterstücken
von Carlos Solórzano***

***Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf***

vorgelegt von

Gerd Baur

aus

Haan

Betreuerin:

Prof. Dr. Vittoria Borsò

Düsseldorf

2007

Meiner Mutter

Inhaltsverzeichnis

Seite

Vorwort IX

Einleitende Bemerkungen zur
Untersuchungsmethode 1

Teil I

1.1.	Leben und Werk von Carlos Solórzano	7
1.2.	Literarische Affinitäten	13
1.3.	Überblick über das Theater in Mexiko und Guatemala	15
1.3.1.	Das Missionstheater	16
1.3.2.	Das Theater der Kolonialzeit im 17. u. 18. Jahrhundert	18
1.3.3.	Das 19. Jahrhundert	22
1.3.4.	Das 20. Jahrhundert	25
1.3.5.	Das guatemaltekeische Theater	41
1.4.	Ironie	45
1.4.1.	Herkunft und frühe Begriffsgeschichte von Ironie	45
1.4.2.	Begriffsgeschichte in jüngerer Vergangenheit	48
1.4.3.	Weitere Entwicklungen	55
1.4.4.	Konkretisierungen von Ironietypen	63
1.4.5.	Ironiesignale	69
1.4.6.	Jüngste Entwicklungen	75
1.4.7.	Romantische Ironie	81
1.4.8.	Ironie und verwandte Begriffe	86
1.5.	Ambiguität	93
1.5.1.	Herkunft und frühe Begriffsgeschichte	94
1.5.2.	Jüngere Begriffsgeschichte	101
1.5.3.	Ambiguität in jüngerer Vergangenheit und verwandte Begriffe	102
1.5.4.	Ambiguität in Texten	104
1.5.5.	Ambiguität als ästhetisches Phänomen in literarischen Texten	108

VI

1.6.	Semiotischer Rückblick auf Ironie und Ambiguität	113
1.7.	Aufklärung und Aufklärungsstrategien	118
1.7.1.	Aufklärung als Epoche	119
1.7.2.	Aufklärung in Spanien	122
1.7.3.	Aufklärerisches in Mexiko	123
1.7.4.	Aufklärung in jüngerer Vergangenheit	124
1.8.	Solórzanos Publikum oder die Adressaten seines aufklärenden Wirkens	128

Teil II:

2.0.	Ironie und Ambiguität in Solórzanos Theaterstücken	131
2.1.	Zugrundegelegte Formen von Ironie und Ambiguität	134
2.2.	Solórzanos frühe Theaterstücke	136
2.2.1.	<i>Pró- und Epílogo</i> von <i>Doña Beatriz</i> – <i>Drama íntimo de conquistadores</i>	136
2.2.2.	<i>Doña Beatriz (la Sin ventura)</i>	144
2.2.3.	<i>La muerte hizo la luz</i>	180
2.3.	Solórzanos klassische Stücke	199
2.3.1.	<i>El hechicero</i>	199
2.3.2.	<i>Las manos de Dios</i>	224
2.4.	Einakter über existenzielle und religiöse Thematik	270
2.4.1.	<i>Los fantoches</i>	270
2.4.2.	<i>El crucificado</i>	298
2.5.	Kurzdramen religiösen Inhalts	330
2.5.1.	<i>Mea culpa (teatro breve)</i>	330
2.5.2.	<i>El sueño del Ángel (teatro breve)</i>	352

VII

2.6.	Solórzanos “Freudsche” Stücke	366
2.6.1.	<i>Cruce de vías</i>	366
2.6.2.	<i>El zapato (einschließlich der ursprünglichen Fassung)</i>	384
2.7.	Aufklärungsstrategien in Solórzanos Theaterstücken	403
2.7.1.	Rückblick auf Solórzanos bevorzugte Themen	406
2.7.2.	Strategien mithilfe von Ironie und Ambiguität	407
2.7.2.1.	Paralinguistisches: Lachen und Interjektionen	407
2.7.2.2.	Vorwiegend verbal- oder sprachliche Ironie	409
2.7.2.3.	Vorwiegend Situationsironie	410
2.7.3.	Dramatische Ironie	414
2.7.3.1.	Dramatische Ironie und ihre Funktion	414
2.7.3.2.	Freiheit und Unterdrückung	416
2.7.3.3.	Gleichheit und Gerechtigkeit	427
2.7.3.4.	Brüderlichkeit und menschliche Solidarität	429
2.7.3.5.	Gut und Böse	431
2.7.3.6.	Überdenken und Neubewertung tradierter Bilder und Verhaltensweisen	433
2.7.3.7.	Religion, Leben und Tod	434
2.7.3.8.	Weitere Themen	435
2.7.4.	Weitere Formen von Ironie	436
2.8.	Strategien mit Hilfe von Ambiguität	437
2.8.1.	Wort- und grammatikbezogene Ambiguität	437
2.8.2.	Ambiguität in Situationen	438
2.8.3.	Dramatische Ambiguität	439
2.9.	Ästhetik von Ironie und Ambiguität	443
2.10.	Die Dramentitel	445
2.11.	Ambiguität und Ironie in den Genera	452
2.12.	Namensgebung als Strategie – Ironie und Ambiguität in Charakteren und ihren Namen	457

VIII

2.13.	Die Schlusszenen	460
2.14.	Theatralität	463
2.14.1.	Geräusche und Musik	467
2.14.2.	Requisiten als Zeichen und Symbole	469
2.14.3.	Raum, Bühnenbild, Dekor und Beleuchtung	472
2.14.4.	Schauspieler, Kostüme und Maske	476
2.14.5.	Mimik, Gestik und Proxemik	478
2.15.	Kontraste der Stilarten	481
2.16.	Infratextuelle Ironie und Ambiguität	482
2.17.	Diskursironie und Diskursambiguität	483
2.18.	Intertextualität und Interdiskursivität	484
2.19.	Regieanweisungen	485
2.20.	Zusammenfassung des zweiten Teils	487

Teil III

3.0.	Ergebnisse und Gesamtevaluation	489
	Literaturverzeichnis	495
	Verzeichnis der im Internet aufgesuchten Webseiten und Autoren	503
	Bildnachweis	505
	Anhang I: Mexikanische Theaterstücke und -autoren ab 1970	507
	Anhang II: Susan Neimans fiktiver Brief Immanuel Kants an Friedrich den Großen	508
	Curriculum Vitae	509

Vorwort

Diese Arbeit geht im weiteren Sinne zurück auf die Erträge, die Prof. Dr. Ludwig Schrader in den 80er Jahren von einem Forschungssemester in Guatemala mit nach Deutschland zurückbrachte. Er erwähnte in einer seiner Vorlesungen erstmals den Namen Carlos Solórzano und machte einige inhaltliche Anmerkungen zur Thematik seiner Theaterstücke, welche mein Interesse weckte. Ich habe dann später zwei seiner Stücke mit jungen Spanischlehrerinnen und -lehrern im Rahmen meiner Seminartätigkeit gelesen, darunter „Los fantoches“, und als Möglichkeit für die Lektüre einer Ganzschrift im Unterricht für die Sekundarstufe II mit ihnen besprochen und erarbeitet.

Mein besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Vittoria Borsò, die gerne bereit war, unter dem Forschungsaspekt der Ironie und Ambiguität eine Dissertation über Solórzanos Theaterwerk anzuregen und zu betreuen. Sie hat mich in vielfältiger Weise fachlich beraten und zahlreiche Anregungen gegeben. Ebenfalls bin ich Herrn Prof. Dr. Frank Leinen dankbar, der sich bereit erklärte, für diese Arbeit das Zweitreferat zu übernehmen.

Ganz herzlichen Dank möchte ich Herrn Dr. Carlos Solórzano für das Interview aussprechen, das er trotz gewisser Beschwerden des Alters im August 2006 mit mir geführt hat, als ich ihn in seinem Haus in Mexiko-Stadt besuchen konnte. Desgleichen bedanke ich mich bei Andrea Reuter aus Querétaro dafür, dass sie mir Adresse und Telefonnummer von Herrn Solórzano vermittelte und eine Reihe von Anregungen zum Leben in Mexiko gab. Ebenfalls sei Herrn Prof. Dr. Karl Kohut für seine Bereitschaft gedankt, mir in Mexiko-Stadt mit Rat und Tat zur Seite zu stehen.

Meiner Frau danke ich herzlich für die zahlreichen Fotografien, die sie im Hause von Herrn Solórzano aufgenommen hat und welche in Ermangelung anderer Korrelate einen Eindruck von der Theatralität in Solórzanos Stücken vermitteln sollen.

Ich möchte abschließend, last but not least, meiner Mutter danken, die mich in frühen Jahren auf den Weg gebracht hat und – trotz nicht immer leichter Lebensbedingungen – das Gymnasium besuchen und später studieren ließ.



Carlos Solórzano (r.) in seiner Bibliothek im August 2006

Einleitende Bemerkungen zur Untersuchungsmethode

In dieser Einleitung möchte ich auf die der nachfolgenden Untersuchung zugrunde gelegte Methode und dabei insbesondere auf den semiotischen Hintergrund der Analyse dramatischer Texte eingehen, bevor ein kurzer Ausblick auf inhaltliche Aspekte dieser Arbeit erfolgt.

Ich möchte das Theaterwerk Solórzanos auf Strategien hin untersuchen, die für sein Publikum hinsichtlich des gesellschaftlich-sozialen Hintergrunds der Lebensbedingungen der Bevölkerung in Guatemala und Mexiko als aufklärend zu bezeichnen sind. Dabei gilt es unter anderem herauszufinden, welche charakteristischen Themenbereiche für Solórzano ein besonderes Anliegen sind und natürlich, ob und inwieweit Ironie und Ambiguität in den angesprochenen Bereichen als Strategien zur Vermittlung seiner publikumsbildenden Ideen verwendet werden.

Unter Strategien verstehe ich immer wieder in seinen Theaterstücken auftretende wirkungsästhetische Verfahren, die dem Dramaturgen zur Verfügung stehen und welche er nutzt, um hinreichend die Wirkungsabsicht seiner Stücke deutlich und diese für den Leser bzw. den Zuschauer evident und relevant zu machen. Solórzano möchte in seinem Theaterwerk sein Publikum durch wirkungsästhetische Strategien zu Einsichten in die Wirkungsweise gesellschaftlicher und religiöser Strukturen bringen und ihnen durch Erlebnisse des „*desengaño*“ und der Reflexion über das Gesehene eine andere, zumeist neue Sicht der Dinge vermitteln, ihnen „die Augen“ öffnen und Verhaltensweisen für die Befreiung von tradierten Denkmustern nahe legen.

Wenn sich Theater in der zweiten Hälfte des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts nicht mehr bloß mimetisch als Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse und häufig deren Kritik verstehen lässt, liegt es nahe, dass Dramaturgen sich u. a. auch als Helfer und – der Begriff aus den Naturwissenschaften sei in diesem Kontext einmal erlaubt – als Katalysatoren

für die Emanzipation ihres Publikums verstehen. So weiß Solórzano sehr genau Bescheid über die Abhängigkeitsstrukturen in Gesellschaft und Religion, in der seine guatemalteken Landsleute und nicht nur sein mestizisches und indigenes Publikum in Mexiko leben und gelebt haben. Solche Strukturen werden in fast allen seinen Stücken thematisiert, in Frage gestellt und subtil angeprangert. Dabei bedient er sich vielfach der Ironie und der Ambiguität, welche als strategische Mittel seine Intention verdeutlichen sollen.

In dieser Untersuchung mit dem Titel „Ironie und Ambiguität: Aufklärungsstrategien in Theaterstücken von Solórzano“ steht somit die „aufklärende Funktion“ der mit den beiden zentralen Begriffen verknüpften Strategien im Mittelpunkt. Dabei gehe ich *methodisch* aus von seinen Dramen als Zeichensystemen, mithin semiotischen Systemen, in denen zusätzlich zum dramatisch-literarischen Text prinzipiell alle im Theatercode („*code théâtral*“) berücksichtigten Zeichengruppen relevant sein können. Prinzipiell können ironisierende und doppeldeutige Zeichen und Zeichengruppen in allen Bereichen des Theaterdiskurses verwendet werden, wenngleich man sie häufig und zunächst im Bereich der Sprache antreffen dürfte.

Aus einsichtigen Gründen kann im Wesentlichen nur der literarische Text der Stücke Ausgangspunkt der Untersuchung sein, da die theatralischen Texte als Gegenstände von Aufführungsanalysen auch in Gestalt von Korrelaten in der Regel nicht oder gegebenenfalls nur indirekt zur Verfügung stehen und man zudem auf der Ebene der Rede durch unterschiedliche Regisseure zu einer Vielzahl unterschiedlicher Aufführungen gelangt. Somit werden in aller Regel die von Solórzano verwendeten sprachlichen Zeichen, das ist der dramatische Diskurs, zugrunde gelegt werden müssen. Für einige, leider nicht alle Stücke des Autors, liegen eigene Fotos von Szenenausschnitten oder Bühnenbildern vor, welche beim Besuch des Verfassers bei Carlos Solórzano aufgenommen wurden. Denn in der Bibliothek des Dramaturgen gibt es eine Wand mit vergrößerten Aufnahmen von Aufführungen seiner Stücke als überdimensionales Tapetenbild zu sehen, und er gestattete es, dass davon Bilder gemacht würden. Den dramatischen Text als Ausgangspunkt zu nehmen, schließt nicht aus, dass sich der Verfasser gelegentlich an markanten Stellen in die Rolle eines Regisseurs, Bühnenbildners oder auch Schauspielers versetzt und

so eigene Ideen bezüglich der Aufführung eines Stückes mit einbringt, wobei dadurch gedanklich zumindest teilweise eine Umformung des literarischen Textes in den theatralischen Code vollzogen wird.

So erscheint als erstes der dramatische Text im Mittelpunkt der Untersuchung. Er wird epistemologisch und semiologisch analysiert und auf eine mögliche Sinnkonstitution hin untersucht. Dabei spielen die von Michail Bachtin und Julia Kristeva und Roland Barthes eingebrachten Veränderungen im Bereich der literaturwissenschaftlichen Forschung vor dem Hintergrund von Jakobson und Peirce eine gewichtige Rolle, und dies insbesondere durch das metalinguistische Verfahren der Verknüpfung von Textbefunden, mithin einer Dialogisierung relevanter Textstellen im Sinne Bachtins, wobei auch intertextuelle Verweise wie auch häufig die Ebene der Konnotationen der sprachlichen und theatralischen Zeichen angeführt werden. Dabei werden metasprachlich Ironisierungen und Ambiguisierungen untereinander oder mit einem ironischen oder ambigen Pendant in Beziehung gesetzt.

In den Untersuchungsbereich werden zudem in Anlehnung an Genette paratextuelle und peritextuelle Auffälligkeiten wie Titel und im Hinblick auf die Genera Untertitel mit einbezogen, aber auch der Bereich der „theatralische Zeichen“, wie Erika Fischer-Lichte sie systematisiert hat, soweit sie sich aus dem literarisch-dramatischen Text ableiten lassen. Denn es ist leider nicht praktikabel, bis auf die Ebene der Aufführung hinabzusteigen. Soweit es möglich ist, wird jedoch der theatralische Zeichencode der Bühne berücksichtigt.

Der der Untersuchung zugrunde gelegte literarische Text enthält *in nuce* stets Hinweise auf den theatralischen Diskurs einer Aufführung wie sprachliche und kinesische Zeichen, solche, die die schauspielerische Tätigkeit betreffen wie Mimik, Gestik und Proxemik oder solche, die die Erscheinung des Schauspielers selbst fokussieren, wie Maske, Frisur und Kostüm, aber selbstverständlich auch Zeichen des Raumes (u. a. Dekoration, Requisiten und Licht) und zumeist nichtsprachliche akustische Zeichen wie Geräusche und Musik.

Das soeben grob skizzierte Verfahren der Untersuchung vielfältiger Zeichen zur Konstitution von Bedeutung möchte ich dabei nicht so verstehen, dass atomisierend jedes Zeichen darauf hin befragt werden müsse, ob es sich als Quelle von Ironie oder Ambiguität eignet. Vielmehr meine ich, dass Strategien der Bedeutungs- bzw. Sinnkonstitution bei der Lektüre hinreichend auffällig sein müssen, damit ihre aufklärende Botschaft, ihre Aufklärungsintention, vom Publikum erkannt werden kann. Es ist sogar eine unabdingbare Voraussetzung, dass das Publikum und der oder die Leser ihre Sehweise und ihr Verständnis des literarischen Textes auch für Aufführungen mit einbringen und dabei ihren Part der Inferenz von Ironie und Ambiguität übernehmen.

Zudem müssen Strategien mithilfe von beiden Phänomenen in einem Beziehungszusammenhang zur zentralen Sinnkonstitution des jeweiligen Theaterstücks stehen und dadurch diese Sinngebung mit vermitteln. Sie sind somit gleichzeitig Konstituenten wie auch Vermittlungsformen dieses Sinns, wie es zum Beispiel in Maruxa Vilaltas Stück *Un país feliz* aus dem Kontrast zwischen Titel und dem tragischen Verlauf des gesamten Dramas, besonders dem Schicksal Víctors, ersichtlich wird, was die ursprünglich neutral wirkende Aussage des Titels in ihr ironisches Gegenteil verkehrt. Dies ist in diesem Falle leicht, da zu *feliz* mit *infeliz* ein Adjektiv existiert, das hier einmal das genaue Gegenteil ausdrückt.

Ziel der geplanten Untersuchung ist somit herauszufinden, inwieweit man beim Theaterwerk Solórzanos grundsätzlich von Ironie und Ambiguität als Konstituenten für Sinnstiftung sprechen kann und ob sie als Vermittlungsformen und Wirkungsstrategien für Aufklärung über die angesprochenen Strukturen und Sachverhalte geeignet sind.

In der Arbeit selbst wird zunächst ein Überblick über das Leben und Schaffen des guatemaltekisch-mexikanischen Dramaturgen Carlos Solórzano gegeben. Es folgt ein Blick auf das mexikanische Theater und das Theater in Guatemala, dem sich eine kurze Darstellung über mögliche literarische Einflüsse anderer Dramaturgen, Philosophen und Schriftsteller auf ihn und sein Theaterwerk anschließt. Dann werden die historisch wie auch aktuell wichtigsten

Erkenntnisse zu Ironie und Ambiguität dargestellt, auf deren nahe Verwandtschaft eingegangen wird. Ein weiteres Kapitel ist dem gewidmet, was der Verfasser hinsichtlich Aufklärung im Allgemeinen und im Hinblick auf Solórzanos Publikum für notwendig erachtet. Damit schließt der erste mehr theoretische Teil dieser Arbeit.

Aus der Klärung der Begrifflichkeit von Ironie und Ambiguität ergeben sich konkretere Hinweise und Kriterien für den Untersuchungsgegenstand, mit deren Hilfe die Untersuchung im Teil II erfolgt. Die Erscheinungsformen beider Phänomene sind vielfältig, so dass es sich empfiehlt, die zahlreichen Beispiele für Ironie und Ambiguität als Strategien zu systematisieren. Die Bestandsaufnahme dieser Erscheinungsformen ergibt sich im Rahmen einer subjektiven Interpretation von Solórzanos einzelnen Theaterstücken. Danach werden in einem zweiten Hauptteil Solórzanos Strategien systematisch mit einigen wenigen Beispielen belegt und dargestellt.

Bei der aus persönlicher Perspektive erfolgenden Interpretation der Stücke kristallisierte sich heraus, dass Ironie und Ambiguität nicht nur als Einzelercheinungen auftreten, sondern in einem aufklärend-wirkungsstrategischen hierarchischen Zusammenhang gesehen werden können. Daher ergibt sich eine Gliederungsstruktur, die von sprachlicher Ironie und Ambiguität ausgeht, an die sich situativ-ironische und situativ-ambige anschließen. Besonders bedeutsam sind sodann dramatische Ironie und dramatische Ambiguität, letztere ein für den deutschen Sprachraum bisher kaum oder gar nicht verwendeter Begriff, der in dem so überschriebenen Kapitel meinen Erkenntnissen entsprechend definiert und eingeführt wird.

Bei der Systematisierung der erwähnten Erscheinungsformen wurde deutlich, dass sprachliche und situative Ironie und Ambiguität im Übrigen fast immer mit dramatischer Ironie und Ambiguität einhergehen und in der einen oder anderen Weise involviert sind. Von daher war es nicht sinnvoll, sie jeweils nur als Einzelercheinungen deuten zu wollen. Sie können in der Praxis kaum voneinander getrennt dargestellt werden, will man sich bei der Konstitution von Bedeutung nicht in einzelnen Phänomenen verlieren.

Andererseits lässt sich aus dem jeweiligen Zusammenwirken der drei erwähnten Ebenen ironischer und ambiger Erscheinungen gerade durch ihr ästhetisches Zusammenwirken eine überzeugende Sinnkonstituierung von Solórzanos Stücken erkennen. Zu allen diesen Erscheinungsformen von Ironie und Ambiguität im dramatischen Text kommen noch solche aus dem Bereich der Theatralität hinzu, die mit den soeben erwähnten eine überaus fruchtbare Symbiose eingehen und durch dieses polyphone Zusammenwirken zur Sinnstiftung beitragen.

Doch selbst mit dem Einbeziehen von Theatralität sind die vorkommenden Strategien mithilfe von Ironie und Ambiguität noch nicht erschöpft, vielmehr ergeben sich aus den Dramentiteln und ihren Untertiteln sowie der Namensgebung für die Charaktere wie auch für die damit verbundene Demontage bisheriger an Orte oder Personen geknüpfter Wertvorstellungen weitere von Solórzano verwendete strategische Verfahren, auch im Zusammenhang mit intertextuellen und interdiskursiven Aspekten, und damit noch weitere Anknüpfungspunkte und Kriterien für die Deutungskonstitution.

Die Arbeit schließt mit einer Gesamtevaluation, in der sich die anfänglich geäußerte These bestätigt, dass Solórzano für seine auflärend-volksbildenden Ziele Ironie und Ambiguität in vielfältiger Weise und zudem wirkungspoetisch geschickt einsetzt sowie weiteren Reflexionen über sein Theater, so Gedanken zur Problematik der angesprochenen Themenbereiche und der Art ihrer Vermittlung.

Teil I

1.1. Carlos Solórzano – sein Leben und Werk



Carlos Solórzano in seiner Bibliothek vor Fotos seiner Stücke

Im Juni des Jahres 2003 erscheint in der guatemaltekischen Tageszeitung „Prensa libre“ ein Interview¹, durchgeführt von Juan Carlos Lemus, der den in Guatemala geborenen Dramaturgen Carlos Solórzano unter anderem fragt, wie er das Dilemma löse, dass die Mexikaner ihn für sich beanspruchen möchten und die Guatemalteken ebenfalls. Solórzano antwortet darauf:

Me siento lo que soy; guatemalteco mexicano. He vivido la mejor parte de mi vida en México, aquí he construido mi hogar y he escrito lo que llevo escrito, pero mis raíces están en Guatemala, unas raíces que a veces duelen, se vuelven tirantes, que sólo descansan, pienso yo, al ser enterrado, después de muerto en la misma tierra que nutrió nuestra infancia.

So fühlt sich Solórzano mit beiden Ländern verbunden, möchte aber möglicherweise dereinst im Land, in dem er seine Kindheit verbracht hat, begraben werden.

Im vorangegangenen Teil des Interviews wird deutlich, warum er im Jahre 1939 Guatemala überhaupt verlassen hat, und zwar im Alter von 19 Jahren.² Er

¹ Wie mir C. Solórzano bei meinem persönlichen Interview mit ihm im August 2006 mitteilte, ist das Interview mit „Prensa libre“ per e-mail geführt worden.

² Wie bei einigen anderen hispanoamerikanischen Autoren (z. B. Rulfo) ist nicht ganz klar, welches Geburtsjahr eigentlich stimmt. In dem vorliegenden Interview von 2003 sagt Solórzano, er sei 84 Jahre alt, wobei die offiziellen Angaben, auch die des Verfassers des Interviews, 1922 als Geburtsjahr zitieren. Seinen eige-

verweist auf die politischen Verhältnissen unter der Ubico-Diktatur und die nachfolgenden Bürgerkriegszustände bis zur Revolution von 1944.³

Doch zunächst seien weitere biographische Daten zu Solórzano aufgeführt: Solórzano wurde am 1. Mai 1919 in San Marcos in der Nähe der Grenze zum mexikanischen Bundesstaat Chiapas als Sohn von José María Solórzano und seiner Ehefrau Elisa Fernández Barrios geboren, einer Enkelin des früheren guatemaltekischen Präsidenten Barrios (1871 bis 1888). Die Familie gehörte zu den etwa hundert Familien in Guatemala, deren Herkunft sich bis nach Spanien zurückverfolgen ließ („*familias de abolengo*“) und die man wegen ihres Landbesitzes, dessen gestrenger, patriarchalischer Herr Carlos Solórzanos Vater war, als sehr begütert bezeichnen durfte. In ihren zahlreichen mit Solórzano geführten Interviews zeichnet eine der besten Kennerinnen der Lebensgeschichte Solórzanos, Wilma Feliciano⁴, in dem mit „*Las influencias formativas: 1922 – 1952*“ überschriebenen ersten Teil ihres Buches über das mythische Theater Solórzanos ein eindrucksvolles Bild von José María Solórzano, seiner Frau Eliza und der gesamten Familie. José María ist eine den Kindern furchteinflößende, in ihrem moralischen Verhalten schillernde patriarchalische Gestalt, während die Mutter, Elisa Fernández Barrios, zwischen religiöser Hingabe und Verwurzelung und liberaler Haltung schwankend, ihren Kindern gegenüber „puritanisch“ streng war, statt ihnen Zufluchtsstätte zu sein.⁵ Die Eltern trennten sich, als Carlos 10 Jahre alt war, was in ihm einen traumatischen Schock auslöste, unter dem er stets sehr gelitten hat. W. Feliciano schreibt, dass Solórzano seine Eltern als „rau/grob und manchmal repressiv“ („*ásperos, y, a veces, opresivos*“) und seine Kindheit „von vorne herein als „Einschließen“ in einem „exzessiv autoritären Haushalt“ empfand wie auch

nen Angaben zufolge müsste S. demnach inzwischen 87 Jahre alt sein. Auch das Datum seiner Geburt wird manchmal auf den 10. Mai 1919 verlegt. In meinem Interview mit ihm vom 24. August 2006 bestätigte mir der Autor sein Geburtsjahr mit 1919, das von Partida Tayzan im Vorwort zu Solórzanos *Teatro completo* genannt wird. Allerdings geht Frank Dauster in seinem Einleitungstext dazu noch von 1922 aus.

³ Guatemala war von 1931 bis 1944 Diktatur unter General Jorge Ubico, desgleichen dann unter Ponce bis zur Revolution von 1944 (Oktober) und kehrte erst unter den sozialreformerischen Präsidenten Arévalo (1946 – 1951) und Arbenz (1951 bis 1954) zu demokratischen Verhältnissen zurück, die 1954 durch eine militärische Intervention der USA, genauer des CIA, zugunsten der United Fruit Company wieder zu Ende gingen.

⁴ Feliciano, Wilma. *El teatro mítico de Carlos Solórzano*. México, D. F., 1995. Auch W. Feliciano geht dort von einem anderen Geburtsjahr (1922) aus, so dass Solórzanos Eltern sich für sie im Jahr 1932 getrennt haben müssen statt 1929. Im Übrigen geht die Universitätsbibliothek der UNAM ebenfalls von 1922 als Solórzanos Geburtsjahr aus, denn auf den „fichas“ ist das falsche „fecha“ (Jahr) eingetragen. (Persönliche Buchrecherche in der Bibliothek der UNAM.)

⁵ cf. op. cit., S. 22.

dass seine Eltern „Feudalherren mit absoluter Macht über ihre Landarbeiter, Ländereien und Haus und Hof“ waren⁶.

Väterlicherseits besteht ein großes Interesse an Deutschland, von daher gibt es Verbindungen zur deutschen Kultur, und in der Familie wird häufig deutsch gesprochen, insbesondere in Anwesenheit der Dienstboten. Die drei älteren Brüder von Carlos werden zum Studium nach Deutschland geschickt, Carlos selbst geht aufgrund des heraufziehenden 2. Weltkriegs nicht mehr nach Deutschland, wie eigentlich vorgesehen, sondern 1939 nach Mexiko.

In dem zitierten Interview vom 8. Juni 2003 in der *Prensa Libre* erläutert Solórzano rückblickend aus der Distanz von ca. 60 Jahren auf die Frage des Journalisten Juan Carlos Lemus, ob er nie daran gedacht habe, sich einmal stärker für sein Geburtsland Guatemala einzubringen und wenn nein, warum nicht, Folgendes:

Decidí radicarme en México porque las circunstancias así me lo fueron pidiendo: Después de hacer el Doctorado en la Universidad Autónoma de México me fue otorgada una beca Rockefeller para estudiar en Francia Arte Dramático.

Me fui estando ya casado y viví en París La Edad de Oro del teatro francés de posguerra; conocí a varias personas importantes dentro de la literatura mundial y pude vivir entrañablemente ese momento en que el teatro exigía reflexión acerca de la existencia, en vez de una diversión banal.

Al regresar fui nombrado, de inmediato Director del Teatro Universitario de México. De allí en adelante, el camino estaba fácilmente transitable. En Guatemala nunca recibí una invitación o propuesta para emprender algo semejante.

Debo decirle algo que casi siempre me reservo para mí mismo: Cuando calló el tirano Ubico, bajo cuyo mandato transcurrieron los años de mi adolescencia, yo ya estaba en México. Vino el llamado gobierno democrático de Arévalo y algunos intelectuales guatemaltecos regresaron al país a “colocarse”.

Yo tenía en mente antes que nada completar mi formación académica e intelectual. De allí que haya preferido ir a Francia en vez de regresar a Guatemala y después, el que no estaba conectado con el 44, no tenía muchas posibilidades en mi país.⁷

Das Zitat macht deutlich, dass sich in Guatemala für den jungen Carlos Solórzano keine beruflichen Perspektiven boten und dass darüber hinaus der in einer Diktatur herrschende politische Druck Guatemala nicht zu einem angenehmen Aufenthaltsort machte, wo Menschen, natürlich auch die jüngeren nicht, sich hätten wohlfühlen können. Auch für Carlos Solórzano war dies so, obwohl seine Familie sehr begütert war und sich der Familienname der Solórzanos über die Anfänge der Eroberung und Kolonisierung hinaus in Spanien wieder finden lässt. Carlos sah schon als Kind und junger Mensch, welche krassen Unterschiede es zwischen arm und reich gab, wobei die

⁶ op. cit., S. 23.

⁷ Carlos Solórzano, Entrevista por Juan Carlos Lemus. In: *Prensa Libre* (Guatemala), 8 de junio de 2003. <http://www.literaturaguatemalteca.org/entrevistacarlossolorzano.htm>. (inges. Dez. 2005)

Lebensbedingungen der indianischen Bevölkerung, abhängig von den Großgrundbesitzern, zu den schlechtesten gehörten.

Dabei bleibt es ein Faktum, dass auch seine Familie indianisches Erbe in sich aufgenommen hat und (trotz sicherlich vorwiegend innerhalb der Oberschicht geschlossener Ehen, also bevorzugt ihre weiße Herkunft betonend,) als mestizisch-criollisch angesehen werden muss, eine Tatsache, die der Schriftsteller und Dramaturg in keiner Weise zu leugnen trachtet.⁸ Im Gegenteil: In seinem ersten Drama *Doña Beatriz (la Sin Ventura)*, im Titelzusatz als *Auto histórico* bezeichnet, geht es gerade um die Problematik der *Mestizaje*, u. a. verkörpert in der Dramengestalt der Tochter Don Pedro de Alvarados, die aus einer Liaison mit einer Indianerprinzessin stammt.

Seit 1939 wohnt C. Solórzano in Mexiko-Stadt und studiert dort Architektur und gleichzeitig Literaturwissenschaften (Letras) an der UNAM, wo er 1944 seine Magisterarbeit zum Thema *Del sentimiento de lo plástico en la obra de Unamuno* in Literaturwissenschaften vorlegt und veröffentlicht, desgleichen fast gleichzeitig eine weitere Magisterarbeit in Architektur mit dem Titel *Proyecto de un teatro para la ciudad de Guatemala*. Man erkennt in Solórzano eine zweifache Begabungsrichtung: eine zur Architektur und eine in Richtung Literatur, insbesondere zum Theater und seinen Möglichkeiten hin, wobei die der Bühne in seiner Arbeit für den *Master of Architecture* ganz sicherlich ihren Niederschlag gefunden hat.⁹ Eine Realisierung dieses Entwurfes in Guatemala-Stadt fand allerdings nicht statt, da Solórzano weiterhin in Mexiko wohnen blieb, wo er sich für Literatur im weiteren Sinne und eine literarisch-theatralisch-literaturwissenschaftliche Laufbahn, später als Literaturkritiker, mithin für eine Laufbahn als Dramaturg und für die Bühne entschied, die er mit der Promotion über das Thema *Espejo de novelas* (1945) begann und fortsetzte¹⁰. *Espejo de novelas* ist eine Fortführung seiner Beschäftigung mit dem Werk Miguel de Unamunos, dessen Romane er in seiner Doktorarbeit der *Facultad de Filosofía y Letras* der UNAM vorlegte.

In den Jahren 1948 bis 1951 studierte er Dramaturgie in Paris (Rockefeller-Stipendium) und für seine Spezialstudien zum Theater erwarb er einen weiteren

⁸ In Guatemala wie in Mexiko selbst ist das Mestizentum durch die spanischen Konquistadoren entstanden, die sich der einheimischen Indianerinnen bemächtigten und entsprechende Nachkommen zeugten, häufig durch Vergewaltigung.

⁹ Seine Arbeit für den Master bestand in einem Neuentwurf für das zerstörte Theater in Guatemala-Stadt.

¹⁰ Die insbesondere im Internet, aber nicht nur dort, gefundenen Aussagen zu einer Reihe von Werken. Solórzanos werden vielfach falsch zugeordnet, z. B. darf *Espejo de novelas* nicht unter *Obras de Teatro* erscheinen. Auch ist die Zuordnung zum Jahr der Entstehung oder der Erstaufführung des Theaterstücks nicht immer exakt, z. B. ist *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* schon im September 1952 aufgeführt worden und datiert mitnichten erst von 1954, sondern von 1951, in der von mir als Version A bezeichneten Fassung sogar schon seit 1950.

Dokortitel der Sorbonne. Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Mexiko wurde er zum Gründungsdirektor des *Teatro Universitario de la UNAM* ernannt, eine Tätigkeit, die er zehn Jahre bis 1962 ausübte. Während dieser Zeit leitete er auch organisatorisch studentische Theatergruppen und führte mit ihnen Werke von Camus, Ghelderode, Ionesco, Beckett und Kafka, O’Neill und anderen auf.¹¹ 1960 war er Vertreter Mexikos beim ersten dramaturgischen Seminar in Puerto Rico und 1963 repräsentierte er Mexiko beim Theaterfestival der Nationen mit seinem Werk *Los fantoches* in Paris, desgleichen auch beim XI. Iberoamerikanischen Literaturkongress in Austin, Texas.

Die fünfziger und sechziger Jahre sind insgesamt geprägt von seiner eigentlich kreativen Phase als Dramaturg und Verfasser von eigenen Theaterstücken. Diese sind im Folgenden aufgeführt, ergänzt durch zwei Romane und eine Kurzgeschichte. Seine Theaterstücke werden im zweiten Teil dieser Arbeit wieder aufgenommen und auf Aufklärungsstrategien hin untersucht:

- 1950** *Doña Beatriz (drama íntimo de conquistadores)(Version A)*¹²
- 1951** *Doña Beatriz (la Sin Ventura) (Auto histórico en tres actos) (Version B)*
- 1952** *La muerte hizo la luz*¹³
- 1954** *El hechicero*
- 1956** *Las manos de Dios*
- 1958** *Mea culpa*
- 1958** *El crucificado*
- 1958/59** *Los fantoches*
Cruce de vías (in: Tres actos, enthält: Los fantoches, El crucificado und Cruce de vías)
- 1960** *El sueño del Ángel*
- 1962** *El censo (unveröffentlicht)*
- 1963** *Los falsos demonios (Roman)*¹⁴ (1966 als

¹¹ C. Solórzano, Testimonios teatrales de México. Mexico, 1970.

¹² Dieses Theaterstück ist in der Gesamtausgabe der CONACULTA-Edition von 2002 nicht enthalten.

¹³ Dieses Stück ist in der Gesamtausgabe der CONACULTA-Edition von 2002 ebenfalls nicht enthalten.

¹⁴ In meinem Interview mit C. Solórzano teilte der Autor mir mit, dass *Los falsos demonios* immer nur ein Roman gewesen ist, nie ein Theaterstück. Nach einer anderen Quelle (E. Rivas) hatte Solórzano allerdings die Absicht, 1963 den Roman als Theaterstück umzuschreiben und das dann entstehende Stück in Paris auf dem *Festival International de Théâtre* aufzuführen, woraus aber offensichtlich nichts wurde. Denn 1964 nahm der Autor dort mit *Los fantoches* teil.

¹⁵ C. Solórzano, Testimonios teatrales. México, 1973.

¹⁶ Helena Díaz Page, El Teatro, uno de sus dos amores. In: Revista de la Universidad de México. August, 2006. S.70 -75.

- Roman geschrieben)
- 1965/71** *El zapato* (Versionen A und B)
- 1966** *El visitante* (Erzählung)
- 1971** *Las celdas* (Roman)

Wenn Solórzanos Theaterwerke in einer solchen Übersicht aufgeführt werden, entsteht der Eindruck, als ob seine Hauptschaffenszeit etwa in den Jahren 1966/70 zu Ende gegangen sei. Dies mag bezüglich seines Bühnenwerks zutreffen, da nach dem bisher nicht aufgeführten „Freudschen“ Bühnenstück *El zapato*, das er selber als „obra freudiana“ bezeichnete, kein Theaterstück mehr erscheint. Dennoch ist genau das Gegenteil der Fall. Denn Carlos Solórzano schrieb unermüdlich Aufführungskritiken einer Vielzahl von Theaterstücken, die unter seiner oder anderer Leitung besonders in Mexiko-Stadt aber auch anderswo in Mexiko aufgeführt wurden, und dies waren im Laufe von zwei Jahrzehnten nicht wenige, so z. B. in fast wöchentlichem Abstand bis in die neunziger Jahre *Reseñas* in Zeitschriften wie z. B. in *La Cultura en México*, der Kulturbeilage der Revista *Siempre* und vielen anderen.

Diese Artikel fanden ihren Niederschlag in seinem Werk *Testimonios teatrales de México*¹⁵ aus dem Jahr 1973, in dem die in über zwanzig Jahren in Mexiko, vorwiegend jedoch in Mexiko-Stadt aufgeführten Bühnenwerke in den für ihn essenziellen Zügen gesammelt erscheinen. Es finden sich dort aus ursprünglichen Rezensionen entstandene Aufsätze über Werke aus einer Vielzahl von Ländern, unter ihnen Russland, Schweden und Deutschland.

Darüber hinaus las, sammelte und veröffentlichte Carlos Solórzano zahlreiche Theaterstücke aus ganz Lateinamerika in Anthologien und versah diese mit Einleitungen, Vorworten und Einführungen zu den einzelnen von ihm ausgewählten Autoren, ganz zu schweigen von seiner über fünfzigjährigen Lehrtätigkeit als Professor an der UNAM, worüber im August 2006 in der *Revista de la Universidad de México* ein Artikel mit dem Titel *El teatro, uno de sus dos amores*¹⁶ von Helena Díaz Page erschienen ist.

Von Helena Díaz Page stammt auch ein weiteres Interview aus dem Jahr 2005. Carlos Solórzano lebt heute wie vor Jahren und Jahrzehnten in Mexiko-Stadt in dem Haus, in dem er über fünfzig Jahre seines Lebens gemeinsam mit seiner Frau Beatriz Caso de Solórzano¹⁷, der Tochter des Archäologen und Forschers

¹⁷ Frau Beatriz Caso de Solórzano ist am 5. Juli 2006 in ihrem gemeinsamen Haus verstorben.

Alfonso Caso verbracht hat, einer Bildhauerin, die in ihrer Zeit als Schauspielerin in *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* die Rolle der Leonor spielte. Der gemeinsame Sohn verunglückte bei einem Unfall tödlich. Ihre Tochter, eine Psychologin, trägt ebenfalls den Namen Beatriz und lebt in Mexiko-Stadt.

1.2.Literarische Affinitäten

Solórzanos kurze Biographie sagt noch nicht alles über mögliche Einflüsse, die für den guatemaltekischen Dramaturgen in seinen „*formative years*“, wie W. Feliciano sagen würde, von besonderer Bedeutung gewesen sind. Für Esteban Rivas, der sich schon vor W. Feliciano mit dem Werk von Carlos Solórzano auseinandergesetzt hat, beginnen solche Einflüsse, die sich im Theater Solórzanos widerspiegeln, u. a. mit dem Bildungskonzept von José Vasconcelos, dem Rektor der mexikanischen Nationaluniversität (UNAM), der in seiner Inauguralrede als Rektor vom „Geist der Brüderlichkeit und der wirklich universellen Vision der *kosmischen Rasse*“ gesprochen hatte. Solórzanos philosophische Anschauungen gehen in vielfacher Weise auf seine intensive Beschäftigung mit dem Werk Unamunos zurück. Für sein Theater waren darüber hinaus seine Begegnungen mit dem Werk von Antonin Artaud (1896 – 1948) und persönlich mit Michel de Ghelderode (1898 – 1962), dem „*prince d'Ostende*“, wie Ghelderode oft genannt wurde, von größter Bedeutung. Esteban Rivas weist ebenfalls darauf hin, dass Solórzano Unamunos Weltansicht sehr genau reflektiert und sich alles Positive an ihr wirklich angeeignet habe, das gleiche gelte für seine Kunstauffassung.¹⁸

Das Werk Unamunos hat zweifellos Spuren in Solórzanos Leben hinterlassen, doch darf man für ihn als geistig-ideenbezogene Voraussetzungen, welche an der einen oder anderen Stelle in seinem Werk mal deutlich sichtbar werden, mal versteckt vorhanden sind, mit E. Rivas zudem folgenden ideellen Hintergrund beschreiben:

Freiheit ist für Solórzano ein sehr hohes Gut. Frei zu sein, setzt für ihn ein genaues Erkennen und Durchschauen jeder Art von Abhängigkeit voraus, was jedermann erlaubt, sich selbst genau zu kennen und sein eigenes Schicksal zu formen. Dabei muss sich der Mensch darauf einstellen, dass in seinem Leben nichts von stabiler Dauer sondern einem beständigen Wechsel unterworfen ist, das bedeutet gleichzeitig, dass man sich als Mensch nicht auf etwas Absolutes einstellen sollte, wie dies auch Unamuno nicht tut, da darin das Ende vitaler

¹⁸ Esteban Rivas, Carlos Solórzano y el teatro latinoamericano. México, 1970. S. 59.

Lebenskraft liegen würde, und mit deren Ende würde auch nichts Neues mehr geschaffen werden können.

Auch bezüglich seiner ästhetischen Vorstellungen lässt sich bei Solórzano manches auf Unamuno zurückverfolgen. So legt er größeren Wert auf das Universelle als auf das Partikuläre und strebt daher in seinen Dramen stets eine Auswahl von szenischen Darstellungen an, in denen im Partikulären das Universelle durchscheint und in denen Situationen Vorrang vor Argumentativem haben. Bezüglich des Universellen kommt es ihm ebenfalls darauf an, dass Handlungen nicht unbedingt an Ort und Zeit gebunden sein müssen, sondern vielmehr als ort- und zeitlos wirkend gesehen werden können. Zudem zielt er in seinen Stücken nicht auf Sicherheit ab, sondern belässt Leser wie Zuschauer gerne im Zweifel, d. h. er möchte durch Ambiguität und Ironie seinen Zuschauern nicht etwas festgefügt Absolutes vorsetzen oder vorstellen, sondern diese sollen ihre eigenen Zweifel auflösen und sind dazu aufgerufen. Dabei kämpft er gegen versklavende Logik mit dem und durch das Wort, wie er in *Del Sentimiento de lo plástico en la obra de Unamuno* sagt.

Auch hinsichtlich des Werks von Antonin Artaud lassen sich Parallelen erkennen, aus denen ersichtlich ist, dass Solórzano dessen Werk sehr gut kennt, wenngleich er ihn nicht mehr persönlich in Paris getroffen hat. Solórzano kam irgendwann 1948 in Paris an, Artaud starb in Ivry-sur-Seine am 4. März 1948. Parallelen zwischen ihm und Solórzano lassen sich nach Esteban Rivas benennen hinsichtlich Hierarchisch-Feierlichem und dem Gebrauch von Grausamkeit in der Darstellung als Provokation, Metaphysischem in beider Theater wie auch der Auffassung, dass poetischer Inhalt mit Logik, Vernunft und Intellekt inkompatibel ist. Desgleichen geht es beiden u. a. um eine Revolutionierung bisheriger Ausdrucksmittel des Theaters, aufgrund derer bisher verwendete Techniken wie auch ihre Wirkung auf das Publikum lähmend geworden waren („*transformación de las técnicas anquilosadas y hasta de la actitud del público que asiste a los espectáculos.*“).¹⁹

Bei Michel de Ghelderode findet man ebenfalls eine Reihe von Ansichten, Haltungen und Verfahrensweisen, die sich in der einen oder anderen Form bei Solórzano wiederfinden lassen, so eine satirisch ausgeprägte antiklerikale Haltung in Kombination mit einer obsessiven Beschäftigung mit dem Tod und eine Karikierung des Bestrebens, Schuld nicht persönlich zu übernehmen, sondern durch eine klerikale Institution übernehmen und sich wieder institutionell von ihr befreien zu lassen. Dabei erscheint die umgebende Welt als eine Art Karneval zu Zeiten, wo das Volk von Euphorie berauscht wird und alle Arten von *desafueros* begeht, um seinen Instinkten freien Lauf zu lassen. Ferner

¹⁹ cf. E. Rivas, S. 49.

spielt Aufklärung vorüber und wann auch immer, besonders gegenüber mittelalterlicher Rückständigkeit eine eminente Rolle, besonders mithilfe des Grotesken, das den Zuschauer anspornen soll, sich über Gesehenes Gedanken zu machen. Mit größter Wahrscheinlichkeit hat Solórzano Ghelderodes Marionettentheater fasziniert, insbesondere da seine Marionetten-Menschen, wie der Mensch im Allgemeinen, beständig auf der Suche nach Sinn sind. Auch frühe Einstellungen der Menschen auf sozusagen festgefahrenen Gleisen wie in *Cruce de vías* oder *El zapato* werden bei Solórzano zum Thema. Gut und Böse sind für Artaud wie Solórzano metaphysische Kategorien und erst in zweiter Linie moralische, werden aber häufig zum Moralisieren und zur nachfolgenden Unterjochung des Volkes genutzt wie im Mittelalter und wirken im heutigen Kontext scheinheilig.

Auch nach seiner Rückkehr nach Mexiko lebte Solórzano in den darauf folgenden Jahren in einem Umfeld, in dem ihn weiterhin alles umgab, was das hispanoamerikanische, das mexikanische und das guatemaltekische und in gleicher Weise das spanische Theater im weiteren Sinne betrifft. Seine zahlreichen Theaterkritiken bis in die Anfangsjahre dieses Jahrhunderts beweisen, dass er als Dramaturg, Theaterproduzent und Regisseur diese ihn umgebende Theaterlandschaft wie die zeitgenössische Theaterproduktion stets aufmerksam verfolgt hat und tief in ihr verwurzelt ist. Es besteht somit kein Zweifel, dass er das Theatergeschehen in „seinen Ländern“, er selbst sagt „*en nuestros países*“ und meint damit die Länder Lateinamerikas, sehr genau beobachtet und kennt. Dies trifft auf Theaterstücke wie auf deren Kritiken sowie auf die vielfältigen Versuche zu, insbesondere das hispanoamerikanische, mexikanische und das guatemaltekische, wie auch Theater in literarisch-klassischer Weise zu systematisieren und gemeinsame Entwicklungen aufzuzeigen. Ihm sind somit auch Anthologien zum lateinamerikanischen Theater sehr gut bekannt und vertraut, zumal er selbst einige herausgegeben hat, und er steht somit als Autor und Dramaturg mitten in dem, was im folgenden Kurzüberblick über Epochen, Erscheinungsformen und bedeutsame Entwicklungstendenzen des mexikanischen und guatemaltekischen Theaters dargestellt wird.

1.3. Überblick über das Theater in Mexiko und Guatemala

Dieser Überblick soll dem Leser zum besseren Verständnis der Theaterwelt und der Theatertradition dienen, in der Solórzano wie kaum ein zweiter zu Hause ist, und sie in groben Umrissen vor Augen führen. Das Theater im spanischen Mutterland, das im Prinzip über die Jahrhunderte hinweg Einfluss auf die

Theaterwelt der Kolonien, später der Vizekönigreiche und seit der Unabhängigkeit auch lange Zeit auf die unabhängig gewordenen Republiken ausgeübt hat, kann nur gelegentlich erwähnt werden, da ansonsten der Rahmen dieser Arbeit überschritten würde. Ausgangspunkt für die Übersicht sind das Missionstheater und die koloniale Epoche.

1.3.1. Das Missionstheater

Das Theater in Hispanoamerika beginnt nicht erst mit dem didaktischen Theater der christlichen Missionare nach der relativ rasch vollzogenen Konquista der Neuen Welt, sondern darf und muss ähnlich wie die Entstehung des griechischen Theaters und später der Formen des europäischen Theaters im Mittelalter auf religiöse Ursprünge und Riten der indianischen Bevölkerung zurückgeführt werden. Hierzu verweisen Rodríguez-Sardiñas und Suárez-Radillo im Prolog zu ihrer Anthologie hispanoamerikanischer Theaterstücke des 20. Jahrhunderts auf Folgendes:

Ciñéndonos a los límites del teatro, tema específica de estas notas, nos referiremos exclusivamente a expresiones prehispánicas existentes especialmente en los países de más alta cultura indígena, como México y gran parte de Centroamérica, donde las culturas azteca y maya alcanzaron niveles admirables; Perú y el resto del altiplano andino, donde la cultura inca marcó hitos muy notables. Estas expresiones – mencionemos, entre ellas, el Rabinal Achí, el Popol Vuh, el Ollantay – tenían sin duda un gran contenido teatral, aunque juzgadas según nuestros patrones tradicionales aparezcan más bien como manifestaciones religiosas y militares con un ceremonial muy elaborado y la participación de gran parte del pueblo en su desarrollo.²⁰

Besteht kein Zweifel an einem präkolumbinischen Fundus an theatralischen Möglichkeiten, z. B. auch rituellen Tänzen, die zudem auf indianische Mythen zurückgehen, so lässt sich seit dem Beginn der Eroberung Indoamerikas eine Vielzahl an in didaktischer Absicht verfassten Theaterstücken belegen, mit deren Hilfe spanische Missionare sich bemühten, den Indios in zahlreichen Inszenierungen von Episoden aus dem Alten Testament und der Heilsgeschichte wesentliche Inhalte des Christentums zu anschaulich zu machen.

Dies geschah anfänglich zudem in den Sprachen der Ureinwohner selbst, mithin in den Indianersprachen Hispanoamerikas, so z. B. in Quechua, in dem ein *Diálogo de la Fe* existiert, oder in Aymara, in dem ein *Loor*, ein Lob der Hl. Jungfrau, erhalten ist, aber auch in Nahuatl, der Sprache der Mexica oder

²⁰ Orlando Rodríguez-Sardiñas, Carlos Miguel Suárez Radillo, Teatro contemporáneo latinoamericano. Tomo I. (Prólogo). Madrid, 1971.

²¹ s. apud José Cid Pérez u. Dolores Martí de Cid: Teatro indoamericano colonial. Madrid, 1973. S. 23ff.

Azteken, und in Mayasprachen.²¹ Desgleichen werden auch Theaterstücke, im Wesentlichen *Autos sacramentales*, in bilingualer Fassung als Mischung aus Indianersprache und Spanisch verfasst.

Eines der bekanntesten Theaterstücke in Nahuatl ist das aus dem 16. Jahrhundert stammende Auto Sakramental *La adoración de los Reyes*, erhalten in einem Manuskript aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ins Spanische übersetzt von Francisco del Paso y Troncoso, ein Stück, welches auf das zweite Kapitel des Johannesevangeliums zurückgeht. In dem in Prosaübersetzung vorliegenden Werk kommen die den neuen König der Juden suchenden und als Heilige drei Könige bezeichneten Personen Caspar, Melchior und Balthasar zum Jesuskind und seinen Eltern und überhäufen es mit Geschenken, kehren aber nach Weisung eines Engels nicht zu Herodes zurück, um ihm nicht den Aufenthaltsort des Kindes mitteilen zu müssen. Die Verehrung, die einem neugeborenen König von Fremden entgegengebracht wird, dürfte sich bei aztekischen Zuschauern als hervorragende Möglichkeit für das Kennenlernen zentraler Gestalten der christlichen Religion erwiesen haben, da mit Vorstellungen wie „König“ oder „Herrscher“ und der Darbringung von Geschenken für diesen grundlegende, den Indianern vertraute Inhalte verbunden waren.

Ein weiteres als folkloristisch bezeichnetes und von Bárbara Bode aufgegriffenes Theaterstück der Quiché-Indianer aus Guatemala sei hier wegen Pedro de Alvarado, des Eroberers von Guatemala, zumindest genannt, da dieser eine herausragende Gestalt in Solórzanos *Auto histórico* mit dem Titel *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* darstellt. *Doña Beatriz*, die Protagonistin, ist historisch Beatriz de la Cueva, die zweite Ehefrau von Pedro de Alvarado. Es handelt sich um die *Historia de la conquista de Quesaltenango* (sic), einem szenen- und aktlosen Stück, in dem die Personen sich gegenüberstehen und in nicht ganz festgelegter Reihenfolge sprechen. Diese *Historia* enthält in ihrer spanischen Übersetzung unter anderem achtsilbige Redondillas, Quartette und sechssilbige Romances mit unterschiedlichen Assonanzen.²²

²² Barbara Bode (compiladora), *Historia de la Conquista de Quesaltenango*. In: Cid Perez, J. a. D. und M. d. C., Ed. (1973). *Teatro Indioamericano Colonial*. Madrid, Spain, Aguilar. Anthology of plays from the colonial period, translated into Spanish from native languages. Includes introduction, "Teatro Colonial en lenguas indias" and substantial bibliography. Plays are: *Adoracion de los reyes* (nahuatl); *Historia de la conquista de Quesaltenango* (quiché); *Tragedia del fin de Atau Wallpa* (quechua); *El pobre más rico* (quechua); *Usca Paucar* (quechua); *El Hijo pródigo* (quechua).

1.3.2. Das Theater der Kolonialzeit im 17. und 18. Jahrhundert

In dem mit „*Los jesuitas novohispanos*“ überschriebenen Kapitel zum *Teatro profesional jesuita del siglo XVII* schreibt Elsa Cecilia Frost über die Franziskaner:

Las órdenes mendicantes se habían lanzado con todo fervor a la evangelización de los naturales, ésa era su misión y por ello, de los españoles, „los cristianos viejos“, se ocupaban poco y cuando lo hacían era para echarles en cara el mal ejemplo que daban a los indios...²³

Die Franziskaner wie insbesondere auch die Jesuiten nutzten in den immer zahlreicher werdenden Missionsschulen die Möglichkeiten des Theaters sowohl für das Wecken von Begeisterung bei ihren Schülern als auch die didaktische Effizienz dieser Möglichkeiten. So schreibt dieselbe Verfasserin über eine Aufführung einer Tragikomödie zu Peter und Paul des Jahres 1574:

Se trató de una tragicomedia acerca de las injurias y sufrimientos que la esposa de Cristo, la Iglesia de Roma, sufría a manos de los herejes, por una parte, y por la otra, del sanguinario Selim. Representación tan conmovedora que ninguno de los espectadores pudo contener el llanto. ... Tan convencidos estaban los jesuitas de que el teatro era un magnífico medio para alcanzar sus fines que destinaron un gran salón – ocupaba casi todo el frente del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo – a los actos públicos y literarios.²⁴

Weiterhin führt sie an, dass die jesuitischen Missionare auch kleine Stücke, „*diálogos*“ verfassten, teils auf Spanisch, teils in den Indianersprachen, und sie von den Missionsschülern vortragen ließen.

Ein bedeutender einheimischer Jesuitenpater des 17. Jahrhundert war Matías de Bocanegra. Die Jesuiten waren später im 18. Jahrhundert diejenigen, die allmählich auch Gedanken der Aufklärung aus Europa in die Neue Welt und nach Mexiko gebracht haben, allerdings in gemäßiger Form, wie dies Feijoo in Spanien tat.

Mit der allmählichen Herausbildung von kulturellen Zentren im Zusammenhang mit der Entstehung der Vizekönigreiche Neuspanien und seinem Mittelpunkt, dem heutigen Mexiko-Stadt, und dem Vizekönigreich Peru und Oberbolivien mit Lima und La Paz sowie dem späteren *Virreinato de la Plata* mit Buenos Aires und im 18. Jahrhundert *Nueva Granada* (hauptsächlich Kolumbien und Venezuela) wurden in eben diesen Zentren vor allem in Spanien geschaffene und dort schon erfolgreich aufgeführte Theaterstücke nach Amerika transferiert

²³ Elsa Cecilia Frost, *Los jesuitas novohispanos*. In: *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*. Bd. V: *El teatro profesional de los jesuitas del siglo XVII*. México, 1992. S. 25f.

²⁴ *ibidem*.

und den örtlichen Gegebenheiten folgend inszeniert, was zeitlich ebenfalls in die als „koloniale Epoche“ bezeichnete Klassifizierung fällt und dieser entspricht. Während dieser Zeit entstand im Bereich des Theaters und des Dramaturgischen im Wesentlichen kaum nennenswert Neues, das über das schon in und aus Spanien Bekannte hinausgegangen wäre oder sich davon unterschieden hätte.

Zur Vermittlung weiterer Eindrücke aus jener Zeit und zu ihrer Charakterisierung des 16., 17. und 18. Jahrhunderts bis zur Zeit der Unabhängigkeitsbewegungen in den betreffenden indohispanischen Ländern seien hier nur einige wenige Autoren aufgeführt, von denen Werke in bekannten Anthologien enthalten sind.²⁵

In der Anthologie von Ripoll und Valdespino wird das repräsentative Theaterstück von **Juan Pérez Ramirez** (1545 - ?) *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia mexicana* erwähnt, das erste eines in Mexiko geborenen Theaterautors. Das Stück, ein sogenanntes „*pieza de circunstancia*“, ist als *Auto sacramental* konzipiert und lässt den Einfluss von Juan de Encina (1468 -1529) erkennen. Sozusagen als mystische Verbindung wird die Weihe von Pedro Moya de Contreras zum Erzbischof von Mexiko als Verlobung zwischen dem Schäfer Pedro und der allegorischen Schäferin Menga (die mexikanische Kirche repräsentierend) unter Mithilfe der drei theologischen Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe (*Fe, Esperanza* und *Caridad*) sowie insbesondere der Gnade (*la Gracia*) und anderen allegorisierten Schäfern zuzüglich der Personen der göttlichen Liebe (*Amor Divino*), des Narren (*Bobo*) und der Sänger oder Cantores in achtfüßigen zumeist reimenden zehnzeiligen Versen (*en décimas octosilábicas*) veranschaulicht und besungen. Hinweisen muss man sicherlich auf die Rolle der *Cantores*, die ihren Kommentar zur Unterstreichung der Validität des christlichen Dogmas des Eheversprechens zwischen der Schäferin Menga und dem Schäfer Pedro sowie die übrigen Hintergrundbegründungen jeweils in lateinischer Sprache singend kundtun, so z. B. *Cantores: Et quos Deus coniungit, homo no separet.*²⁶

Carlos Solórzano, vom *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* (CONACULTA) gebeten, zum III. Band über das mexikanische Theater, *Autos, coloquios y entremeses del siglo XVI*, eine Einführung zu schreiben, analysiert das Stück darin ebenfalls und hebt dabei u. a. zwei Punkte hervor: zum einen das Faktum, dass mit dem Episkopat von Pedro de Montoya y Cabrerias in Mexiko die Inquisition eingeführt wurde, zum anderen die schlichte Sinnlichkeit der Sprache, mit der Menga und Pedro vor dem pastoralen Hintergrund aufgrund der

²⁵ s. *Teatro indoamericano colonial*, hrsg. von J. Cid Pérez u. Dolores Martí de Cid. Madrid, 1970.

²⁶ i. e. die auch heute noch gebräuchliche Trauungsformulierung in den christlichen Kirchen.

Wirkung der göttlichen Gnade (*la Gracia*) ihre gegenseitige Zuneigung zum Ausdruck bringen. Solórzano hebt hier den Kontext des Schäferspiels gegenüber dem ebenfalls analysierten „Auto sacramental“ *La destrucción de Jerusalén* eines anonym gebliebenen Autors aus dem 16. Jahrhundert hervor, in dem Kaiser Vespasian nach wundersamer Genesung sozusagen als Hand Gottes die Juden für die Kreuzigung Jesu, aber auch für einen anderen Tatbestand bestraft, nämlich dass sie ihm nicht den Tribut bezahlen, den jedes unterworfenen Volk dem großen römischen Imperium schuldig war (... „*la curación del emperador Vespasiano y el castigo que éste inflige a los judíos que, además de haber sacrificado a Jesús, cometen un pecado de orden menos espiritual: el de no pagar el tributo que todo pueblo sometido debía pagar al gran imperio romano.*“).²⁷

Mit einem als Entremés bezeichneten Kurztheaterstück des Dominikaners **Cristóbal Llerena** (geboren um die Mitte des 16. Jahrhunderts), das 1588 acht Tage nach Fronleichnam in der Kathedrale von Santo Domingo aufgeführt wurde, wird schon sehr früh in der Theatergeschichte Indoamerikas, und dies gilt somit auch für Mexiko, die Übernahme der „*Géneros chicos*“, hier eben des „*Entremés*“ in der Art von Lope de Rueda, mithin die Mischung der gebildeten und der volkstümlichen Sprechweise („*lo culto*“ und „*lo popular*“) wie sie ebenfalls im Gleichgewicht befindlich in den Farcen („*farsas*“) bei und von Gil Vicente erscheinen, als Beispiel eingebracht. Hier wird schon sehr früh verdeutlicht, dass Gestalten der klassischen Antike wie Delio Nadador, Clargio Calcas, Ödipus und Carpatius Proteus sich problemlos mit Theaterfiguren des sozialen Umfeldes wie Bürgermeistern (*Alcaldes*) oder dem Narr oder *Bobo* und der Figur des *Gracioso* zu unterhalten vermögen und in dieser Theaterminiatur schon von formalen Elementen und vom Inhalt her der Weg zu sozialkritischer Intention *in nuce* in späterer Zeit enthalten ist.²⁸

Mit dem zwar in Spanien geborenen aber im Alter von 25 Jahren nach Mexiko gekommenen **Fernán González de Eslava** (1534 – 1601) und einem seiner Theaterstücke als Beispiel, nämlich *Coloquio Séptimo „De cuando Dios Nuestro Señor mandó al profeta Jonas de que fuese a la ciudad de Nínive a predicar su destrucción“* wird ein sehr prominenter Vertreter des hispanoamerikanischen Theaters des 16. Jahrhundert erwähnt, der ebenfalls für Entremeses (5), aber auch Loas (8) und 16 *Coloquios espirituales* und *sacramentales* bekannt ist.

In diesem *Coloquio Séptimo* geht es nur vordergründig um die biblische Erzählung vom Ungehorsam des Propheten Jonas gegenüber Gott, weswegen er auf hoher See im Unwetter als der Verursacher von Gottes Zorn von einem

²⁷ C. Solórzano, Autos, coloquios y entremeses del siglo XVI. In: Teatro mexicano: historia y dramaturgia, Mexico, 1993. S. 14ff.

²⁸ op. cit., S. 34

großen Fisch – aus dem in der abendländischen Tradition ein Walfisch gemacht worden ist – verschlungen und später unversehrt wieder ans Gestade gespien worden sein soll. Vielmehr dient diese biblische Episode lediglich als Vorwand und Rahmen. Das Hauptanliegen sieht C. Ripoll in Folgendem, wenn er sagt:

*Aunque el tema religioso – expresado con brillantez en los monólogos de Jonás – sirve de pretexto a la obra y mueve su trama, el mayor interés reside en el ambiente de farsa bufonesca y en el tono satírico de su parte central. Haciendo también intervenir a una serie de personajes de la sociedad contemporánea, González de Eslava crea el más abigarrado espectáculo: algo como una síntesis de los elementos costumbristas y fantásticos de las dos clases de comedias de Torres Navarro.*²⁹

Es wird deutlich, wie sehr das Theater der Kolonialzeit mit den im spanischen Mutterland üblichen Theaterformen und Inhalten verbunden bzw. von ihm abhängig ist. So überrascht es in keiner Weise, dass einer der bekanntesten Dramaturgen Spaniens im Jahr 1639, u. a. auch mit seinen Moral- und Charakter-Comedias sowie Mantel- und Degenstücken in Mexiko große Erfolge zeitigte. Als Beispiele sei hier *La verdad sospechosa* von **Juan Ruiz de Alarcón**, geboren um 1580 in Mexiko-Stadt und gestorben in Madrid genannt.

La verdad sospechosa, das für Pierre Corneille im klassischen französischen 17. Jahrhundert den Stoff für *Le Menteur* und für Goldoni im italienischen 18. Jahrhundert den für *Il Bugiardo* lieferte, macht als *Comedia de enredo* mit vielfach bei Lope de Vega entlehnten Verwirrungen aller Art und dort auch anzutreffenden Personenkonstellationen großen Eindruck auf seine Zuschauer. So gibt es verliebte und eifersüchtige Galane, kokette Damen und auf die Ehre ihrer Töchter bedachte Väter sowie Bedienstete als Vertraute und *Graciosos*. Das Stück dient bei Alarcón jedoch nicht nur der so häufig bei diesem Theatertyp anzutreffenden üblichen Unterhaltung, sondern insbesondere einem moralisch-didaktischen Ziel, wenn durch eine Analyse des Charakters des Protagonisten die Lüge als Charakterfehler und -schwäche nicht nur bezüglich des Protagonisten sondern als soziales Laster bloßgestellt wird, als Don García sich als „notorischer Lügner“ verfängt und jemanden heiraten muss, den er nicht liebt.³⁰ Bezüglich des in jener Zeit ausgetragenen Kampfes zwischen eher Natürlichem oder Künstlichem in der Theaterästhetik sieht Ripoll bei Alarcón eher einen Sieg der Künstlichkeit über das Natürliche.

In einem Überblick über das Theater in Mexiko muss Sor Juana Inés de la Cruz (1648/51 – 1695) ein Platz *par excellence* eingeräumt werden. Sie ist in der Anthologie von Ripoll-Valdespino mit zwei Theaterstücken vertreten: *El Divino Narciso* und *Los empeños de una casa*. Mit *El Divino Narciso*, dem *Auto*

²⁹ op.cit., S. 42.

³⁰ S.66ff.

sacramental vom ‐Göttlichen Narziss‐³¹ hat **Sor Juana Inés de la Cruz** thematisch die auf die Ovidschen Metamorphosen zurückgehende mythische Erzählung von Echo und Narziss, aber auch auf den gleichen von Calderón schon einmal bearbeiteten Stoff, in vortrefflicher und origineller Weise in eine christlich-heilsgeschichtliche Allegorie verwandelt: Christus mit seinem Antlitz von höchster Schönheit verliebt sich als Narciso aufgrund seiner göttlichen und menschlichen Natur im Wasser einer Quelle (symbolisch für die Jungfrau Maria als *Virgen Inmaculada*) in die Menschheit (*la Naturaleza Humana*) – seine eigene, menschliche Natur, die es in Liebe zu erlösen gilt, was auch geschieht, und hinterlässt ihr hiernach zum Zeichen seiner Liebe das Sakrament der Eucharistie, nachdem er zuvor durch *Eco* (Luzifer) in vielfältiger Weise an seinem Erlösungswerk gehindert wurde. Die allegorische Personenkonstellation (*El Divino Narciso*, *La Naturaleza Humana*, *La Gracia*, *La Gentilidad* (Heidentum), *La Sinagoga* (Judentum) und *Eco* (Echo) mit der ihm zugeteilten Rolle als *Naturaleza Angélica Réproba* mit ihren Eigenschaften *Soberbia* und *Amor Propio* auf der einen Seite sowie weiteren Figuren wie *Enós* (Enoch), ein Engel, Nymphen, Hirten, Abraham und Moses und außerdem zwei Musikchören verdeutlicht einerseits den Charakter des in fünf Bilder unterteilten Stücks als *Auto*, aber auch noch seine Nähe zum Schäferspiel, was natürlich Christus als himmlischen Hirten unterstreicht.

1.3.3. Das 19. Jahrhundert

In der Geschichte des mexikanisch-lateinamerikanischen Theaters geht die koloniale Epoche zu Ende mit den Befreiungskriegen zu Beginn des 19. Jahrhunderts, d. h. im wesentlichen um 1820, im Falle Guatemalas und Mexikos um 1821. Diese Zeit fällt zusammen mit dem Aufkommen der Romantik und des romantischen Theaters in Europa, insbesondere in Frankreich. Im zweiten Band ihrer Anthologie zum hispanoamerikanischen Theater, gehen C. Ripoll und A. Valdespino auf eben dieses 19. Jahrhundert ein und schreiben:

*Los ideales de la Ilustración apoyaron las reformas que exigía la independencia, y la literatura, aún con la austeridad neoclásica, vino a estimular el amor a la patria y la fe en la razón. Urgidos de orden de nuevos países, el romanticismo se aplica a excitar la conciencia nacional mientras sacude y renueva el arte; pero tras su efímero triunfo, surge un teatro vigoroso y seguro que renuncia los excesos románticos sin desechar sus conquistas. Sigue el costumbrismo que anda por dos caminos: unas veces va a corregir los hábitos del país, otras le descubre y afirma su peculiar manera de ser. Por último, entran en escena las teorías sobre el valor científico de las letras y producen el drama naturalista, cargado de intención social, con el que termina este tomo.*³²

³¹ cf. Pedro Calderón de la Barca gleichnamiges Theaterstück.

³² C. Ripoll/A. Valdespino, op. cit. S. 7. Hervorhebungen von mir.

Damit stecken die Herausgeber den zeitlichen Rahmen ihrer Anthologie zum 19. Jahrhundert ab. Das in die Anthologie eingebrachte Stück des bedeutsamen militärisch-politisch-diplomatischen, mithin auch welterfahrenen Dramaturgen **Manuel Eduardo de Gorostiza** (1789 –1851) *Contigo pan y cebolla* darf insofern als Besonderheit gelten, weil es durch die Tatsache, dass sein Autor, obwohl 1789 in Veracruz, also Nueva España, im heutigen Mexiko geboren, aber im Alter von sieben Jahren mit Mutter und Geschwistern nach Spanien übersiedelt, bei seiner Rückkehr nach Mexiko die gerade erst aufkeimenden romantischen spanischen Theaterstücke in Mexiko schon zu parodieren begann und nicht mehr als etwas Neues betrachtete. Er brachte dadurch zum Ausdruck, dass er zeitgenössischen Geschmack und Modeerscheinungen, die sich in Europa gerade erst etabliert hatten, schon nicht mehr akzeptierte, noch bevor romantische Dramen in Mexiko im eigentlichen Sinne Fuß gefasst hatten.

Die Komödie *Contigo pan y cebolla* wurde 1833 in London veröffentlicht, aber durch die illegitime Weitergabe einer Kopie entgegen der Absicht seines Autors zuerst in Madrid statt in Mexiko aufgeführt. Das Stück folgt Gorostizas Vorliebe für einen dramatischen Handlungsplan, wie sie auch schon in *Indulgencia para todos* (1818) und *Don Dieguito* (1820) zu ersehen war. Verschiedene Personen ersinnen eine Situation, um eine andere zu warnen und zu bestrafen. Der Vater und der Bewerber um die Gunst einer jungen Dame namens Matilde, der Protagonistin, eine bedingungslose Bewunderin romantischer Heldinnen, veranlassen sie, ihren als arm und enterbt auftretenden Verlobten heimlich zu heiraten, woraufhin sie schließlich und endlich ihre „Quittung“ bekommt, als sie den Unterschied zwischen der Wirklichkeit und ihrer Phantasie kennen lernen muss.³³ Das Stück nutzt das hervorragende Mittel der unterschiedlichen Sprachregister von Umgangssprachlichkeit (*coloquial*) und Matildes pedantischer Geziertheit (*pedante afectación*).

In einer Rezension kritisierte Larra die dabei an den Tag gelegte Übertreibung Gorostizas, die nichts mehr mit „*verosimilitud*“ zu tun habe. Man darf die Strategie der Übertreibung bei Gorostiza heute sicherlich weniger hart bewerten oder als Erprobung von neuen Möglichkeiten auf altem Terrain gelten lassen. Es bleibt festzuhalten, dass Gorostiza sich mit der Figur der Matilde erfolgreich über die Empfindsamkeit und die Posen und das Gehabe der Romantiker, wie er es sah, lustig gemacht hat:

Con Matilde, Gorostiza quiso burlarse de la sensiblería y las poses de los románticos. En su desprecio por los valores de un mundo del que ella forma parte, el personaje

³³ op. cit., S. 73f.

*simboliza la radical inautenticidad de una manera de ser extraña al medio en que se producía.*³⁴

Die Art, wie die Protagonistin spricht, wie auch ihr Verhalten, so Ripoll und Valdespino, verwandeln sich in eine Parodie der neuen Ästhetik, und wie jede burleske Nachahmung wird hierdurch etwas lächerlich gemacht, was man normalerweise ernst nimmt, nämlich der Geschmack und die modischen Neuerungen, die sich schon in verschiedenen europäischen Ländern durchgesetzt hatten.

Gorostiza hat schon reagiert gegen übertrieben Romantisches, noch bevor romantische Theaterstücke auf spanischen Bühnen im eigentlichen Sinne in Erscheinung getreten sind, was erst nach dem Tod von Fernando VII. erfolgte, als nach der Rückkehr der Emigranten zum Beispiel in Madrid Stücke erschienen wie *La conjuración de Venecia* (1834) von Martínez de la Rosa oder *Don Alvaro* (1835) des Herzogs de Rivas³⁵ oder *El trovador* (1836) von Antonio García Gutiérrez.³⁶

In Mexiko erlebte jedoch gerade zu dieser Zeit Ignacio Rodríguez Galván (1816 – 1842) mit seinem romantischen Theaterstück *Muñoz, visitador de México* Triumphe, aufgeführt 1838 im *Teatro Principal* in Mexiko-Stadt, das thematisch an Mussets *Lorenzaccio* erinnert, wobei die Romantik als neue ästhetische Bewegung in Lateinamerika schon einige Jahre früher mit Gedichten wie *Elvira o la novia del Plata* (1832) oder dem berühmten Gedicht *La cautiva* aus den *Rimas* (1837) von Esteban Echeverría (1805 – 1851, Argentinien) ihren literarischen Einzug gehalten hatte. Einige Literaturhistoriker sehen allerdings den Kubaner José María Heredia (1803 – 1839) aufgrund seiner schon 1825 in New York veröffentlichten Gedichtsammlung als den ersten Romantiker Lateinamerikas.³⁷ Jedenfalls darf man Galváns Stück als das erste romantisch-historische Drama in Mexikos ansehen, das von einem Mexikaner geschrieben worden ist, eine Tatsache die seinen indianischen Verfasser sehr mit Stolz erfüllte, als er bei seiner Veröffentlichung sagte: "*Tengo casi certeza de que el primer drama histórico mexicano, escrito por un mexicano, es el que ahora doy a luz.*"³⁸

³⁴ S. 73.

³⁵ unter stürmischem Applaus aufgeführt in Madrid (Sala del Príncipe).

³⁶ s. Heredia sub voce in: Diccionario Oxford de la literatura española e hispano-americana. Vollständige Angaben im Literaturverzeichnis.

³⁷ ibidem.

³⁸ apud Ripoll/Valdespino, op. cit., S. 131.

Das in drei Jornadas mit fünf Pasos unterteilte historische Drama, je zwei im ersten und im zweiten und einen im dritten Akt, ist eine Fundgrube für eine Vielzahl theatralischer Möglichkeiten und Register. Inhaltlicher Hintergrund für das Stück ist die von Martín Cortés, dem Sohn von Hernán Cortés angeführte Verschwörung aus dem Jahr 1563, das Vizekönigreich Neuspanien (*Nueva España*) von seiner Hauptstadt unabhängig zu machen, und das Komplott zur Ermordung des vom Indienrat (*Consejo de Indias*) 1567 mit der Untersuchung beauftragten Untersuchungsrichters *Alonso Muñoz*. Dieser von Philipp II. gesandte Inspekteur sollte die Verschwörer bestrafen, die erstmalig in der Geschichte Spanischamerikas einen Criollo zum Führer eines von den Spaniern eroberten Gebietes machen wollten. Es geht also um die Untersuchung eines Aufstandes gegen die spanische Krone.³⁹ Der im Stück als *Visitador* bezeichnete Alonso Muñoz trat an die Stelle des vom König nach Spanien zurückgerufenen Vizekönigs Luis de Velasco⁴⁰ und übte sein Amt in einem Terrorregime mit besonderer Grausamkeit aus. Im Stück selbst gibt es drei Handlungsstränge: eine Liebesintrige, in die Muñoz verwickelt ist, das patriotisch motivierte Komplott und ein unglückliches Idyll zweier Liebender. Mikropoetisch werden Reime und Verse unterschiedlichster Art – *décimas, silvas, octavas, cuartetos* – wie auch *romances* mit Assonanzen verwendet. Antithesen in der Charakterzeichnung lassen bei den Personen einerseits die Erhabenheit der Tugendhaftigkeit, andererseits Feigheit, monströsen Egoismus und Skrupellosigkeit und brutale Vulgarität seitens des Tyrannen Muñoz hervortreten. Desgleichen macht der Dramaturg Gebrauch von hochtrabender Pathetik sowie von Versuchen seitens der Dienerschaft, humorvoll zu wirken.⁴¹

1.3.4. Das 20. Jahrhundert

Bezüglich des 20. Jahrhunderts ist es z. B. für diese Arbeit von großem Interesse, dass zwei Sammlungen von Theaterstücken von Carlos Solórzano selbst stammen und von ihm mit Vorwort und Kommentaren zu den Autoren versehen herausgegeben worden sind. Es ist dies einmal eine zweibändige Sammlung von lateinamerikanischen Theaterstücken von „normaler“ Länge⁴², sodann eine zum *Teatro breve hispanoamericano*⁴³. Außerdem gibt es unter

³⁹ op. cit., S. 134 et Fußnoten S. 141f.

⁴⁰ Virrey de la Nueva España von 1550 bis 1564.

⁴¹ op. cit., S. 136f.

⁴² Solórzano (Hrsg.), *El teatro hispanoamericano (antología)*. México, 1. Ausg. von 1964.

⁴³ C. Solórzano (Hrsg.), *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*. Madrid, 1970. (Aguilar)

⁴⁴ Miguel Suárez Radillo, *Temas y estilos en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Zaragoza, 1975.

vielen anderen Anthologien eine dreibändige Sammlung des „*Teatro selecto contemporáneo latinoamericano*“ mit Prolog, Anmerkungen und Einführungen von O. Rodríguez-Sardiñas, genannt Orlando Rossardi, und C. Miguel Suárez Radillo⁴⁴, in deren drittem Band Carlos Solórzano als Repräsentant Guatemalas mit *El hechicero* vertreten ist. Er enthält außerdem ein Stück der spanisch-mexikanischen Autorin **Maruxa Vilalta** (*1932 in Barcelona), die sehr früh mit ihren Eltern nach Mexiko übergesiedelt, mit *Una cuestión de narices*, einer *Farsa trágica en dos actos* (1966).

Interessanterweise hat derselbe C. Miguel Suárez Radillo für die Auslandssendungen von RADIO NACIONAL DE ESPAÑA im Jahr 1975 aus jedem der 20 spanischsprachigen Länder ein repräsentatives Theaterstück ausgewählt für eine Hörfassung, die auch als Buch herausgegeben wurde und in der die jeweiligen Stücke mit ihren Autoren als Beispiel für eine bestimmte thematisch relevante Richtung unter einer slogan-artigen Bezeichnung benannt werden. Spanien selbst ist vertreten mit „*Mojigangas*“⁴⁵ *sobre textos de Timoneda, Álvarez Gato, Cervantes y anónimos* unter der umfassenderen Überschrift „*El Teatro Hispanoamericano de Juglaría Española*“. Für Guatemala und Mexiko sind Miguel Ángel Asturias mit *Soluna* und Maruxa Vilalta mit *El 9* über die Massifizierung des Menschen vertreten.

Suárez Radillo konnte bei seiner Auswahl unter anderem auch die beiden Sammlungen von Theaterstücken berücksichtigen, die Carlos Solórzano selbst herausgegeben hatte, und zwar ungefähr schon ein Jahrzehnt zuvor. Dabei war für diesen, ebenso wie für Suárez Radillo, die Einbeziehung der Theaterstücke aus den anderen hispanoamerikanischen Ländern nicht nur eindeutig ein Positivum, sondern sogar beabsichtigt und fast selbstverständlich, da er in seinen beiden Anthologien das lateinamerikanische Theater in keiner Weise nationalstaatlich aufzugliedern versucht, sondern die Nationalstaatlichkeit geradezu zu überwinden trachtet und manches auf die einzelnen Staaten Bezogene eher als regionale kostumbristische Ausprägung zu betrachten scheint. Darüber hinaus sieht Solórzano am Anfang des 20. Jahrhunderts nach dem Abklingen der Übertreibungen heroischer Gesten des überall verbreiteten Romantizismus in Spanischamerika nun eher die Herausbildung eines „*teatro hispanoamericano de costumbres*“, in dem die lateinamerikanischen Dramaturgen wieder die dringendsten Probleme ihrer Länder aufgreifen und in familiärer oder auch der Volkssprache mit regionalem Kolorit vermitteln konnten. Er sagt über diese Entwicklung:

⁴⁵ „mojigangas“ sind eine Art Possenspiel bzw. Farce oder Mummenschanz.

*Al atreverse el teatro a plantear y desenvolver conflictos reales e inmediatos, nuestros dramaturgos estuvieron en posibilidad de exponer los problemas más urgentes de sus respectivos países y de expresarse en una forma verbal que incluía el lenguaje familiar y el habla popular. Nació así el teatro de costumbres y con él subió al escenario un mundo colorido, en el que se movían personajes que hablaban un castellano conformado según las peculiaridades lingüísticas de cada país,...*⁴⁶

In dieser Sammlung führt er auch einen Landsmann aus Guatemala, nämlich **Manuel Galich** ein, auf den ich unten noch einmal zurückkommen werde. Nach dem Ende des 1. Weltkrieges wandten sich, so Solórzano im Prolog zu *El teatro latinoamericano contemporáneo*⁴⁷, weltweit die Literaten und Dramaturgen auch unter Nutzung der neuen psychologischen Möglichkeiten (cf. die Entstehung der Psychoanalyse nach Freud etc.) wieder ernsteren Themen zu und betrachteten vielfach wieder die Möglichkeiten der klassischen Tragödien in neuem Licht, wobei die Figuren ohne ihre mythologische Last eher menschliche Züge annahmen und das Theater seinen fiktionalen, phantasievollen und träumerischen Schwung („*de ensueño*“) wiedergewann. Strindberg rückt als ein Vorläufer der Moderne ins Rampenlicht. Manche Dramaturgen wandten sich auch dem Surrealismus zu. Für Mexiko nennt Solórzano hier Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, Alfonso Reyes und Xavier Villaurrutia.

Es folgt *Las manos de Dios* (1956), das von **Solórzano** selbst in seine Sammlung zum zeitgenössischen hispanoamerikanischen Theater eingebracht wurde. Dieses Stück ist Gegenstand einer eingehenden theatersemiologischen Analyse im Rahmen dieser Arbeit. Bei der Vorstellung seiner Person in seiner eigenen Sammlung bezeichnet sich Solórzano als Guatemalteko-Mexikaner.

Was Solórzano in der obigen Anthologie 1964 begann, führte er in einer weiteren mit dem Titel *Teatro breve latinoamericano* in repräsentativer Auswahl, wie er stets betont, in besonderer Weise fort, da hier in der lateinamerikanischen Theaterwelt die kurzen, dennoch problemträchtigen Situationen und Lebensbedingungen in – wie er zu sagen pflegt „*nuestros países*“ – gesammelt erscheinen, einschließlich sein Stück *Los fantoches* mit dem programmatischen Untertitel „*Mimodrama para marionetas*“. Natürlich vergisst er auch nicht Elena Garro (1916 – 1998), in deren Einakter *La señora en su balcón* die Protagonistin *Clara* sich und das ihr vermittelte Weltbild aus ihrer Erinnerung in unterschiedlichen Lebensaltern wie auch Stationen ihres eigenen Lebens auf ihre Bedeutung und Haltbarkeit der vermittelten Lebensmaximen untersucht, kommentiert und in Frage stellt. Solórzanos Auswahl bezüglich Guatemala und Mexiko wie auch anderer

⁴⁶ C. Solórzano, *Teatro latinoamericano contemporáneo*. Prólogo, S. 7.

⁴⁷ cf. op. cit., S. 8f.

lateinamerikanischer Länder und Autoren ist natürlich subjektiv, jedoch ist sie ihm als Literaturwissenschaftler und Theaterkritiker sicherlich sehr gut gelungen.

Eine weitere subjektive Auswahl wird von Raymond L. Williams gegeben, der diesmal aus der Sicht eines amerikanischen Literaturwissenschaftlers⁴⁸ sein Wissen um die Entwicklung des lateinamerikanischen Theaters im 20. Jahrhundert einbringt. Er sieht nach einem anfänglich wenig versprechenden Start in das neue Jahrhundert eine Entwicklung hin zu einem jeweils wirklich nationalen Theater, auch in Mexiko:

*...ésta es precisamente la época cuando florece simultáneamente el primer movimiento, o digamos la primera manifestación, de un teatro realmente nacional, que lograba no sólo atraer un público considerable, sino al mismo tiempo enfrentarse profunda y directamente con lo esencial de la problemática.*⁴⁹

Williams nennt folgende mexikanische Theaterstücke und Autorinnen und Autoren:

1900 hasta 1970⁵⁰

- 1934 *Parece mentira* von **Xavier Villaurrutia**
- Ifigenia cruel* von **Alfonso Reyes**
- Ser o no ser* von **Celestino Gorostiza**
- 1937 *El gesticulador* von **Rodolfo Usigli**
- 1943 *Corona de sombra* von **Rodolfo Usigli.**
- 1952 *El color de nuestra piel* von **Celestino Gorostiza**
- 1956 *Las manos de Dio* von **Carlos Solórzano**
(Guatemalteke und Mexikaner)
- 1957 *Los huéspedes reales* von **Luisa Josefina Hernández**
- 1963 *El día que se soltaron los leones* von **Emilio Carballido**
- 1965 *Te juro Juana, que tengo ganas* von **Emilio Carballido.**
- 1966 *Yo también hablo de la rosa* von **Emilio Carballido.**
Pueblo rechazado von **Vicente Leñero**
- 1969 *Los albañiles* von **Vicente Leñero**
Esta noche juntos, amándonos tanto von **Maruxa Vilalta⁵¹**

⁴⁸ Williams, Raymond L., *Teatro del siglo XX. Introducción: La situación del teatro hispanoamericano al principio del siglo XX.* Madrid: La Muralla, 1981. www.faculty.ucr.edu/~williarl/LatinTheater.htm. Zuletzt einges. im Januar 2007.

⁴⁹ Williams, op. cit., S. 29.

⁵⁰ Diese Übersicht stammt ebenfalls von R. L. Williams. Sie ist von mir auf mexikanische Autoren reduziert worden.

⁵¹ Maruxa Vilalta wurde in Spanien geboren, kam im Alter von acht Jahren nach Mexiko, ist Wahlmexikanerin und gilt als eine der bedeutendsten mexikanischen Theaterschriftstellerinnen der Gegenwart.

Die in der Übersicht aufgeführten mexikanischen Dramaturgen werden im Folgenden mit einem oder zwei ihrer Werke genauer vorgestellt. Es stehen hinsichtlich der dreißiger Jahre des letzten Jahrhunderts besonders Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Alfonso Reyes und Rodolfo Usigli im Vordergrund. Alfonso Reyes (1889 – 1959) ist mit *Ifigenia cruel*, dem schon 1923 geschriebenen *Poema dramático*, mit dem einzigen von ihm geschriebenen Theaterstück vertreten.

In diesem Stück entwickelt Reyes das fundamentale Thema vom Wunsch des Menschen – Ifigenia darf als Symbol des Menschen generell aufgefasst werden –, seine Möglichkeiten zur freien Willensentscheidung auch auszuüben, so Sheila Yvonne Carter.⁵² Ifigenia verzichtet in freier Entscheidung auf jede Möglichkeit, jemals nach Griechenland zurückzukehren. Bezüglich der von Reyes zugrunde gelegten Auffassung von Literatur ist von höchstem Interesse, dass er die griechische Tragödie als ein Beispiel eines literarischen Produktes sieht, in dem Poesie, Drama und Epik (das Erzählen, *la narración*) zusammenkommen, um ein perfektes ästhetisches Gebilde zu formen:

*Reyes considera la tragedia griega como ejemplo de un producto literario en el cual las tres funciones formales de la poesía, el drama y la narrativa colaboran para formar un perfecto organismo estético.*⁵³

Im Hinblick auf die Funktion des Chores – in *Ifigenia cruel* besteht er aus den Frauen von Tauros – zitiert Sheila Yvonne Carter Reyes selbst, der den Chor als repräsentativ für den „leidenschaftlichen Teil unseres Wesens“ ansieht:

*... el coro representa la parte apasionada de nuestro ser, porque en medio del torbellino de la vida, solemos alzar la cabeza y prorrumpir en exclamaciones y lamentos, en desahogos líricos, llantos y cantos como el coro mismo; y de esos gritos se mantiene la vida.*⁵⁴

Diese Anmerkungen zu formalen Möglichkeiten bei der Weitergestaltung von alten Genres sind insofern bedeutsam, als auch Carlos Solórzano in einigen seiner Theaterstücke, z. B. in *Las manos de Dios* und in *El hechicero* zur Vermittlung seiner aufklärenden Intention den Chor aus der griechischen Tragödie wieder aufnimmt und umfunktioniert, und er tut dies zum Teil in sehr ähnlicher Weise wie Alfonso Reyes.

Xavier Villaurrutia (1903 – 1950/51) legt in seinem Theaterwerk großen Wert auf Psychologie und Prozesse, die im Inneren des Individuums ablaufen.

⁵² cf. Sheila Yvonne Carter, *Ifigenia cruel: Obra dramática de Alfonso Reyes. (Centro Virtual Cervantes)* http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_041.pdf, S. 1. Einges. Sept. 2006.

⁵³ *ibid.*

⁵⁴ *apud* Carter, *op. cit.*, S. 1.

Raymond L. Williams zitiert ihn zwar in seiner Übersicht mit *Parece mentira*, geht aber in dem dazu gehörigen Text auf seine *Autos profanos*, fünf unter diesem Namen zusammengefasste Einakter ein, die er als „*ejercicios de construcción dramática*“ bezeichnet. Statt eine dramatische Handlung zu entwickeln, möchte Villaurrutia vielmehr, so Williams, Vorstellungen (*conceptos*) vermitteln. In den *Autos* spielt er mit der dramatischen Form, statt in irgendeiner Weise die traditionelle vervollkommen zu wollen. Ihn interessiert mehr als die unmittelbar gesellschaftliche Wirklichkeit die Frage, was Wirklichkeit überhaupt ist.⁵⁵ Nach Xavier Villaurrutia ist der mexikanische Literaturpreis *Premio Villaurrutia* benannt worden, der seit 1955 jedes Jahr im Februar von der SAI (*Sociedad Alfonsina Internacional*) und dem *Consejo Nacional de la Cultura y las Bellas Artes* vom Institut *Bellas Artes de México* im *Museo Rufino Tancuyo* in Mexiko City verliehen wird, um junge mexikanische Schriftsteller zu unterstützen und mexikanische Literatur zu verbreiten.

Celestino Gorostiza (1904 –1967) verfolgt in seinen Werken aus den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts – *El nuevo paraíso* (1930), *La escuela de amor* (1933), *Ser o no ser* (1934) und *Escombros de sueño* (1938) – z. T. ähnliche Ziele wie die Surrealisten und Antonin Artaud. Hierzu schreibt Williams:

... le fascinaban los procesos mentales relacionados con la conciencia, la subconciencia y los sueños. El elemento lírico surge como una creación ante la objetividad racional de sus antecesores. El conflicto a menudo no se encuentra entre fuerzas identificables, sino en lo muy personal de la mente del individuo. Además le interesa a Gorostiza la relatividad del tiempo, dentro de la línea de Pirandello.⁵⁶

Auch hier könnte man gewisse Parallelen zur Darstellung von mentalen Prozessen im Werk von Solórzano erkennen, z. B. die der Gedanken von Beatriz in *Las manos de Dios*. In **Maruxa Vilaltas** *El color de nuestra piel* geht es ihm wie später um die Frage von Rassen- und Klassenunterschieden.

Rodolfo Usigli (1905 – 1979) (1970: Amerikapreis (*Premio América*), 1972: *Premio Nacional de Letras*) bezeichnet sich als den Vater des nationalen mexikanischen Theaters, anderen gilt er lediglich als dessen Vorläufer. Mit *El gesticulador* (geschrieben 1937, aufgeführt 1947) gelang ihm ein Meisterwerk, in dem erstmalig in der Geschichte des mexikanischen Theaters die Gesellschaft thematisiert und Mexikanisches auch so stark kritisiert wird, dass das Stück von der Zensur verboten wurde, da es aufgrund seines politischen

⁵⁵ cf. Williams, op. cit. S. 16.

⁵⁶ ibidem.

Inhalts die PRI⁵⁷, die herrschende Klasse und den seinerzeitigen Präsidenten Alemán Valdés⁵⁸ und die mexikanische Revolution gröblich angriff, zumindest empfanden die entsprechenden mexikanischen Amtsträger und Institutionen dies so, wohl auch zu Recht. Das Theaterstück, das den bezeichnenden Untertitel *Pieza en tres actos para demagogos* trägt, thematisiert Korruption und Erpressung auf dem vielfach in Mexiko eingeschlagenen Weg zu einer politischen Karriere, den der anfangs ehrenwerte Professor César Rubio als opportunistischer Doppelgänger (Namensgleichheit mit einem Helden der Revolution von 1910, über den er geheime Dokumente besitzt) zu gehen gedenkt, wobei er sich zeitweise für die Inkarnation, Realisation seines eigenen homophon klingenden Doppelgängernamensträgers hält, und schließlich zudem von dem erpressten Gegenkandidaten Navarro, der den ersten César Rubio ermordet hatte, ebenfalls umgebracht wird. Das Stück, das in mehrere Weltsprachen übersetzt und 1960 unter dem Titel „*El Impostor*“ (Der Betrüger) in Mexiko auch verfilmt wurde, stammt aus dem Jahr 1937, sorgte auch zehn Jahre später in Mexiko-Stadt aufgrund der zahlreichen Parallelen zu zeitgenössischen Politikern und Militärs für Aufruhr und zeichnete ein äußerst schlechtes Bild der in Mexiko herrschenden Gesellschaft und ihrer Praktiken.

Heidrun Adler/Guillermo Schmidhuber de Mora zitieren diesbezüglich und bezüglich des Mexikaners generell Octavio Paz mit der deutschen Übersetzung von „*El laberinto de la soledad*“, wo er sagt, der Mexikaner erschöpfe sich in einer Grundhaltung von Scheingefechten, Vorspiegelungen und im Rollenspiel. „Er weiß, dass das Schicksal des Menschen, seine letzte Weisheit, in dem Bild liegt, das die anderen von ihm bewahren und das nicht unbedingt mit der Wahrheit übereinstimmen muss (...), denn vortäuschend nähern wir uns unserem Vorbild, und manchmal deckt sich der Gestikulierende mit seinem Gestus und macht ihn authentisch.“⁵⁹ Heidrun Adler sagt über *El gesticulador*, das als erste mexikanische Tragödie gelte, es sei „*das Schicksalsdrama eines Demagogen*

⁵⁷ Die PRI (Abk. für Partido Revolucionario Institucionalizado) war die seit 1946 an der Macht befindliche mexikanische Staatspartei, die aus der PRM (Partido de la Revolución Mexicana) hervorgegangen ist, welche wiederum aus der 1929 gegründeten PNR (Partido Nacional de la Revolución) entstanden war. Sie stellte Jahrzehnte lang den Präsidenten (bis 2000).

⁵⁸ Alemán Valdés, Präsident von Mexiko von 1946 bis 1952.

⁵⁹ Adler/Schmidhuber de Mora, Theater in Mexiko. In: Theater in Lateinamerika, Ein Handbuch. Berlin, 1991. S. 164f.

wider Willen, ein Stück über Politik und Korruption, über den Konflikt zwischen Sein und Schein, über das Rollenspiel in seinen verschiedensten Variationen.“⁶⁰ Sodann ist von Usigli vielen Theaterstücken seine Trilogie der drei „Coronas“ hervorzuheben, von denen *Corona de sombra* von 1943 das Leben der Carlota von Belgien, der Tochter von Luitpold und Frau von Maximilian I. aus dem Hause Habsburg, beinhaltet sowie die Zeit des von Napoleon III. gestützten mexikanischen Kaiserreichs unter dem habsburgischen Kaiser von Mexiko. *Corona de fuego* („Feuerkrone“) ist Usiglis Fassung des Malinchestoffes und der Eroberung des Aztekenreichs durch Cortés, welche Rosario Pérez-Lagunes⁶¹ mit Sandra Messinger Cypess⁶² als eine traditionelle oder „patriarchalische“ Bearbeitung ansieht, gemeinsam mit Celestino Gorostizas *Malinche o La leña está verde* (1958), Salvador Novos (1904 – 1964) *Cuauhtémoc* (1962) und *Todos los gatos son pardos* (1970) von Carlos Fuentes (*1928). Diesen noch patriarchalischer Sehweise verhafteten Schriftstellern stellt sie mit Rosario Castellanos, Sabina Berman (*Águila o Sol*), Willebardo López (*¡Malinche Show!*) und aus jüngerer Vergangenheit Víctor Hugo Rascón Banda (*La Malinche*) eher „*plurivocal playwrights*“ gegenüber, die versuchen, alte Paradigmen zu demontieren, indem sie sie durch neue Bilder ersetzen und auch Frauen eine Rolle im historischen Diskurs einräumen. Diese Dramaturgen verwenden Satire, Farce und Parodie, um die autoritäre patriarchalische Ideologie zu kritisieren:

*For plurivocal playwrights have attempted to deconstruct old paradigms, replacing them with new images and also giving women a role in historical discourse. These dramatists use satire, farce and parody to criticize the authoritarian patriarchal ideology.*⁶³

In *Corona de fuego* von Usigli, einem die mexikanische Historie aufgreifenden Stück, geht es um die Ereignisse vom 27. und 28. Februar 1525, als *Cuauhtémoc* von Cortés wegen seiner angeblichen oder wahren Pläne zur Vernichtung der Spanier zum Tod am Galgen verurteilt wird, und um die Rolle, die *Malinche*

⁶⁰ Adler, Einführung in das mexikanische Theater. In: Wilfried Floeck/Karl Kohut (Hrsg.), Das moderne Theater Lateinamerikas. Frankfurt a. M., 1993.

⁶¹ cf. Rosario Pérez-Lagunes, *The Myth of La Malinche: From the Chronicles to Modern Mexican Theater*. Blacksburg, Virginia, 2001.

<http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-05172005-141243/unrestricted/Malinche.pdf> . (April 2005).

⁶² Messinger Cypess, Sandra, *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*. (Austin: University of Texas Press, 1997

⁶³ Rosario Pérez-Lagunes, op. cit., S. 47 (mit Bezug auf Sandra Messinger Cypess, „Re-visión de la figura de la Malinche en la dramaturgia mexicana contemporánea.“ *La Malinche, sus padres y sus hijos*, 179-197).

(Malentzin) in diesem Zusammenhang wie auch in Beziehung auf die von Cortés gewählte Bestrafungsart für andere Azteken für „Verbrechen“ vorsieht – ihnen sollen beide Hände abgehackt werden.

Von daher entwickelt sich in diesem Drama das Thema der Stellung der *Malinche* zu Cortés, insbesondere aber zu ihrem Volk, d. h. im Prinzip allen indianischen Völkern, die von den Spaniern bei der Eroberung unterjocht wurden, mithin zu der Schuld an allem späteren „Unheil“ für die heutigen Mexikaner. Usigli's *Corona de fuego* ist insofern von Bedeutung, als in diesem Theaterstück die schon früher, so auch bei Carlos Solórzano in *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* thematisierte Suche nach einer mexikanischen Identität fortgeführt wird, wenn es dort um das Mestizentum als neue, später auch als im Zusammenhang mit dem Malinchemythos so bezeichnete neue kosmische Rasse („*raza cósmica*“) geht, die im Diskurs über die mexikanische Identität eine so bedeutsame Rolle spielte und noch weiterhin spielt. Zum anderen ist mit den von Sandra Messinger Cypess als „mehrstimmige“ Autoren bezeichneten Dramaturgen aus der Zeit nach der Hauptschaffensperiode Solórzanos ein Hinweis auf die Situierung dieses guatemaltekisch-mexikanischen Autors gegeben, der neben den Dramaturgen wie C. Gorostiza, R. Usigli, Salvador Novo und C. Fuentes schon von späteren Verfahren der Dramaturgie Gebrauch machte und mithalf, sie zu ermöglichen.

Corona de luz: la Virgen (1964), das als „*comedia antihistórica*“ betitelte dritte dreiaktige Theaterstück der Corona-Trilogie handelt von dem unbedingt für Neuspanien als notwendig erachteten Marienerscheinungswunder (*la Virgen morena de Guadalupe*), da es in den ersten Jahrzehnten nach der Eroberung zu einer großen Anzahl von Konflikten zwischen den Spaniern und den Indios gekommen ist. Auf einem zufälligen (fiktiven) Treffen von Carlos I (Kaiser Karl V.) und der Königin Isabel im Kloster Yuste (Extremadura) und Minister und Kardinal⁶⁴ drängt Isabel auf ein Wunder in Mexiko zur Befriedung der Indios. Die Herbeiführung sprich Inszenierung dieses Wunders soll von dem Bischof Zumárraga unter Mitwirkung der Geistlichen Fray Toribio de Benavente, Fray Bartolomé de las Casas, Fray Bernardino de Sahagún u. a. beschlossen und mit Hilfe eines Gärtners aus Murcia und einer Klarissin, der es an Verstand fehlt, die aber die Gottesmutter spielen soll, einigen Indios vorgegaukelt und dann als Erscheinungswunder propagiert werden. Kurz bevor dies geschehen kann, kommen vier Indios zu Zumárraga und berichten, ihnen sei die Heilige Jungfrau erschienen. Nach anfänglicher Ratlosigkeit belassen der Bischof und die anderen

⁶⁴ Der Anachronismus der Figurenkonstellation ist von Usigli gewollt, da er sich die dichterische Freiheit nimmt, historische Gegebenheiten gegebenenfalls entsprechend seiner Intention zu verändern.

Geistlichen alles bei diesem wunderbar-wundersamen Ereignis. Selbst die Königin Isabel in Spanien soll glauben, dass das „wahre“ Wunder ihrer Initiative zu verdanken ist. Das Ende bleibt offen, und Usigli überlässt es dem Leser bzw. Zuschauer – das Stück ist allerdings bisher kaum jemals korrekt aufgeführt worden –, sich einen eigenen Reim auf die Vorgänge zu machen.⁶⁵ Mit seiner Corona-Trilogie hat Usigli über in Mexiko verbreitete Mythen geschrieben, über den Mythos der *Virgen de Guadalupe* als Basis für die spirituelle Herrschaft. Der *Cuauhtémoc-Stoff* behandelt den Mythos von der politischen Souveränität Mexikos und fand trotz seines Verweises auf ein zukünftiges freies Mexiko viel Widerspruch und Ablehnung. Kirsten F. Nigro meint, dass Usigli mit den Stücken seiner Trilogie „die ironische und tragische Bloßstellung des großen Mythos der Mexikanität“ gelungen sei, „den die sich institutionalisierende Revolution aufgebaut hatte.“⁶⁶ Mit den drei Dramen stehen aber ebenso sehr drei Frauengestalten in historischen Epochen im Mittelpunkt, die sie vertreten: Charlotte Amélie (Carlota Amalia) von Belgien, die Frau des habsburgischen Erzherzogs Ferdinand Maximilian, bis zu seiner Erschießung in Querétaro 1867 für wenige Jahre Kaiser von Mexiko (*Corona de sombra*, 1943), Malinche (*C. de fuego*, 1960) und die Virgen de Guadalupe (*C. de luz*, 1964). Kirsten F. Nigro zufolge verstand Usigli seine künstlerisch-dramaturgische Tätigkeit als die von jemand, „der von einer Wahrheit berichten“ solle, die nicht abstrakter oder metaphysischer Natur sein soll, sondern spezifisch mexikanischer.“ Sie schreibt unter Bezug auf den Philosophen Samuel Ramos und seinen Essay *El hombre y su cultura en México* weiter, Usigli glaube, der Mexikaner sei nicht in der Lage, sich selbst objektiv zu sehen. „Nicht fähig, die Wahrheit zu erkennen und auszusprechen, lebten die Mexikaner in einer individuellen und kollektiven Lüge, die sich in einer alles durchdringenden mexikanischen Heuchelei (*hipocresía mexicana*) manifestiere.“⁶⁷ „Anspruchvolles Theater“ sei Usigli zufolge „der einzige Ort, wo der Wahrheit nahegekommen werden kann und auch muss, und zwar mit Hilfe des Realismus, der zu einem Schock des Erkennens führen soll.“⁶⁸ Usigli meint, der Mexikaner solle „gezwungen werden, sich auf der Bühne wiederzuerkennen.“ Damit hat er hinsichtlich des mexikanischen Identitätsdiskurses eine ungeheure Lawine von Meinungen und

⁶⁵ <http://members.fortunecity.es/circonio77/ensayo/usigli.htm> (inges. am 17. Juli 2005). „Malinche en la dramaturgia mexicana contemporánea.“ *La Malinche, sus padres y sus hijos*, 179-197.)

⁶⁶ Nigro, op. cit., S. 15.

⁶⁷ op. cit., S.15f.

⁶⁸ ibidem.

Beiträgen ausgelöst, auf die hier nicht einmal ansatzweise näher eingegangen werden kann.

Einige weitere bedeutsame mexikanische Autorinnen und Autoren sollen den Abschluss bilden, wobei nur wenige inhaltliche Anmerkungen zu ihren Stücken gemacht werden können:

Luisa Josefina Hernández (*1928) behandelt in *Los huéspedes reales* (1957), vom Elektra-Stoff inspiriert, die Inzestproblematik, wobei die „eifersüchtige dominante Mutter versucht, die enge Bindung zwischen ihrem schwachen Ehemann und ihrer Tochter Cecilia zu zerstören, indem sie die Tochter mit einem oberflächlichen, dummen Mann verheiratet“.⁶⁹

Emilio Carballido (*1925) gilt mit an die hundert aufgeführten Theaterstücken als erfolgreichster Dramatiker seiner Generation und hat mit vielen Formen des Theaters experimentiert, so E. Pfeiffer⁷⁰, u. a. auch mit Stilmitteln der Avantgarde (des Surrealismus), des Films und des kostumbristischen *sainete*.⁷¹ Außerdem hat er sich mit dem *Teatro infantil* beschäftigt. *El día que se soltaron los leones* (1963) ist nach E. Pfeiffer eine Farce über die Freiheit.⁷² Das Stück ist voll von verblüffenden komischen oder zumindest seltsam anmutenden, intertextuell anspielungsreichen Episoden, die damit zu tun haben, das ein Kadettenschüler im Zoo von Chapultepec aus Angst vor seinem Lehrer die Löwen frei lässt, die Protagonisten Ana und ein hungriger Dichter ihr Mahl, einen gebratenen Schwan mit den friedlichen Löwen teilen, die beiden, auf der Flucht vor der Polizei, zum Löwenkäfig zurück flüchten, der Dichter dort verhaftet wird, aber auf seine Aussage, die Löwen zurückgebracht zu haben, zur Belohnung einen Orden sowie eine Stelle als uniformierter Zoowärter erhält.⁷³ Das Stück dürfte schwerlich mit seinem Anspruch, eine Metapher der Freiheit zu sein, außerhalb Mexikos verstanden werden, mithin nicht universal verständlich sein, anders als *Te juro, Juana, que tengo ganas* (1965), das die Doppelmoral im Bereich der Sexualität thematisiert. *Yo también hablo de la*

⁶⁹ Pfeiffer, Erna, Lateinamerikanisches Theater. Nach Ländern. S.31. s. http://www.gewi.uni-graz.at/staff/pfeiffer/materialien/mexikanisches_theater.doc. Eingesehen: März 2005.

⁷⁰ s. Pfeiffer, op. cit., S. 26.

⁷¹ cf. Pfeiffer, op. cit. S. 26: Fußnote 18: Sainete nach Pfeiffer = Komödie in drei Akten, ursprünglich Einakter, mit spontanen Extempores der Schauspieler zu aktuellen und lokalen Ereignissen, für die die Typisierung der Figuren bis zur Karikatur charakteristisch sei.

⁷² Pfeiffer, op. cit., S. 27.

⁷³ für eine umfangreichere Inhaltsangabe cf. Pfeiffer, op. cit., S. 27.

rosa (Uraufführung 1966, veröffentlicht 1967) ist ein Einakter – vom Autor als *Loa* bezeichnet – mit vielen Szenen, in denen zwei Slum-Kinder durch einen Betonblock einen Zug zum Entgleisen bringen und sich die nachfolgenden Szenen mit der Deutung dieses Ereignisses auseinander setzen.⁷⁴

Vicente Leñero (1933), der Begründer des dokumentarischen Theaters in Mexiko verwendet gelegentlich Brechtsche Techniken und möchte in seinen Stücken mit stark didaktischem Charakter dem Publikum andere dramatische Möglichkeiten zu real stattgefundenen Ereignissen aufzeigen. Bei ihm geht es stets um die Glaubwürdigkeit von öffentlich zugänglichen Informationen, so Erna Pfeiffer, die *Pueblo rechazado* (1968 wenige Tage nach dem Massaker auf dem Platz der drei Kulturen uraufgeführt, 1969 veröffentlicht) als großen Erfolg bezeichnet, weil Vicente Leñero „radikal mit den Konventionen der etablierten Kultur des *Priísmo*⁷⁵ und dem mexikanischen Realismus bzw. *nacionalismo revolucionario* bricht“⁷⁶. In manchem erinnert sein Stück *Jesucristo Gómez* (1986), das auf seinem Roman *El Evangelio de Lucas Gavilán* basiert, an die religiösen Themen bei Solórzano sowie an dessen Verwendung von Ironie in seinem Werk, auf das es in einigen Passagen intertextuell verweist.

Maruxa Vilalta (*1932), die in Spanien geborene Wahlmexikanerin, kann inzwischen auf ein beachtliches, schon mehrfach prämiertes Werk zurückblicken, ohne dass sie ihre literarische Aktivität einschränken wollte. *Esta noche juntos, amándonos tanto* (1970), mit dem Literaturpreis *Premio Juan Ruiz de Alarcón* ausgezeichnet, ist eine „teils expressionistische, teils absurde Parabel der modernen Menschheit“, sagt Erna Pfeiffer.⁷⁷ „Im Mittelpunkt stehen Personen“, so fährt sie fort, „die Freude nur im Leid anderer Menschen finden können. Vor dem Hintergrund der institutionalisierten Gewalt (Dias mit Hitler, Mussolini, Franco, Trujillo und Duvalier) porträtiert Vilalta zwei auf totale Brutalität reduzierte Charaktere, die von Hass, Egoismus und Misstrauen beherrscht werden.“⁷⁸ Hier wird die bis ins Sarkastische gesteigerte Ironie zwischen Theaterstück und Titel deutlich, wie er als ironisch im Verhältnis zu seinem Inhalt auch in *Un país feliz* (1964) sichtbar wird, wo ein Außenstehender, ein „Besucher“ in der unter einer Diktatur leidenden

⁷⁴ mehr dazu, cf. Pfeiffer, op. cit.

⁷⁵ die Praktiken der PRI, der mexik. Staatspartei bis 1996, die sich als *Partido Revolucionario Institucionalizado* bezeichnet, also institutionalisierte revolutionäre Partei sein soll, was ein Widerspruch in sich ist.

⁷⁶ ibidem.

⁷⁷ Pfeiffer, op. cit., S. 39.

⁷⁸ ibidem.

Gastfamilie in einem lateinamerikanischen Land zunächst den Eindruck vermittelt bekommt, man lebe in einem glücklichen Land, bis mit der Mitteilung, der im Gefängnis einsitzende Sohn der Familie kehre nicht mehr zurück – er sei im Gefängnis verstorben – diese Illusion auch für die Akteure zerstört wird. Zu *Esta noche juntos, amándonos tanto* zitieren Rodríguez-Sardiñas/Suárez Radillo im ersten Band ihres *Teatro Selecto Contemporáneo Hispanoamericano* die Äußerung der mexikanischen Dramaturgin Marcela del Río über das Stück wie folgt:

*Con “Esta noche juntos, amándonos tanto”, Maruxa Vilalta ensaya la técnica del absurdo, aunque, en cuanto al contenido de su obra se advierten en ella motivaciones e inquietudes de índole diversa a las de un Beckett o de un Ionesco. El de Beckett es un teatro, por antonomasia, negativo. Esta obra de Maruxa, en cambio, a través de lo negativo, busca lo positivo.*⁷⁹

In *Una cuestión de narices* (1966) mit dem Untertitel „*Farsa trágica en dos actos*“ beschäftigt sich Maruxa Vilalta mit der Problematik der Klassen- und Rassenunterschiede und der Kriege, die sich auf eine „*cuestión de narices*“ oder darauf zurückführen ließen, ob einem des anderen Nase, hervorstehendes metaphorisch-symbolisches Beispiel für kleine aber charakteristische Unterschiede zwischen den Menschen, passe oder nicht. Hierzu schreibt Luis Sánchez Zevada in *El Redondel*:

*Las secuencias siempre son cotejadas con los países del mundo en que vivimos. Allá lejos se comportan como los pueblerinos de la pieza: necios, torpes, irreflexivos y bárbaros. Y todo esto sólo por una cuestión de narices, por una nadería que sirve de pretexto para hacer estallar pasiones y viejos rencores.*⁸⁰

Desgleichen sagt P. A. M. in *Lunes de „Excelsior“*:

*Es una sátira contra las guerras, expresada en forma eficaz mediante un contrapunto: ridiculizar una pelea triple entre los habitantes de un pueblo, dos niños y naciones que, en el mundo, pelean por motivos baladíes. La obra está bien construida y escrita.*⁸¹

Jed Linde in *The News* sieht trotz des Untertitels das Stück vielmehr und zu Recht als „*farsa tragicómica*“ an und schreibt:

El tema se presta a realizar una tragedia (o un tragedión). Maruxa Vilalta logra, en cambio, una estupenda farsa tragicómica. A través de sus dos actos, aun en los

⁷⁹ Marcela del Río, apud Orlando Rodríguez Salinas et Carlos Miguel Suárez Radillo, *Teatro contemporáneo latinoamericano*, Tomo I, S. 356 (Prólogo zu México).

⁸⁰ Luis Sánchez-Zevada, apud Rodríguez-Sardiñas, op. cit. S. 359.

⁸¹ zitiert bei Nigro, *Materialien zum mexikanischen Theater*.

*momentos más patéticos, existe siempre un machetazo de hilaridad. Y es que los personajes están tratados en su forma más desnuda, con sus vicios y deseos, con sus complejos y rencores. En lo más escondido de cada uno de nosotros siempre hay algo risible, algo ridículo. Eso es lo que salta de pronto y provoca la hilaridad del público.*⁸²

Dass Maruxa Vilalta dem Stück trotzdem den Untertitel *Farsa trágica* gab, deutet darauf hin, dass bei aller Komik, die durch den Begriff *farsa* in dem Stück an den Tag gelegt wird, der Problemkomplex der Andersartigkeit und der häufig daraus abgeleiteten scheinbaren Handlungsberechtigungen zu Diskriminierung, Gewalt und Krieg voll tiefer Tragik steckt.

Mit der etwas genaueren Darstellung einiger mexikanischer Autoren und einiger ihrer Werke ist ein Hintergrund geschaffen, vor dem das Theaterwerk Solórzanos in mehrfacher Hinsicht ein größeres Relief gewinnt, insbesondere wenn jetzt Esteban Rivas noch einmal zu Wort kommt, der bezüglich des 20. Jahrhunderts zwischen zwei Arten von Theater in Mexiko unterscheidet, dem sogenannten Theater für die Mehrheit und dem für die Minderheit (*teatro de mayorías y de minorías*). Damit wirft E. Rivas Fragen sowohl nach dem Theaterverständnis wie die nach dem Publikum Solórzanos auf. Erstere ist weiter oben schon einmal angesprochen worden, als es um ideologische Hintergründe seines Theaterschaffens ging und von einem universalen Theater gesprochen wurde, das ihm vorschwebte. Die zweite ist jedoch mit der ersten aufs Engste verbunden. Denn mit einem Theater für die Mehrheit meint E. Rivas nichts anderes als ein Theater für die Masse oder Mehrheit aller Theaterbesucher, die sich nach dem allgemein gültigen Geschmack der Zeit richten. Jauß würde hier, auf den Roman übertragen, von einem „kulinarischen“ Geschmack dieser Mehrheiten sprechen.⁸³ So gibt und gab es Schriftsteller, die diesem Geschmack der Mehrheit der Theater besuchenden Bevölkerung entgegenkommen und im heutigen Mexiko aus merkantilen Gründen für volle Theaterkassen sorgen.

Beim Zurückblicken auf das mexikanische Theater des 20. Jahrhunderts vor Solórzano unterscheidet Esteban Rivas⁸⁴ drei große Etappen. Die erste umfasst die Entdeckung nationaler Themen innerhalb eines strikten Realismus gegen

⁸² Linde, Jed, apud Rodríguez-Sardiñas/Suárez-Radillo, op.cit. S. 3

⁸³ cf. Jauß, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Rainer Warning, Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München, 1975.

⁸⁴ Ich fasse im Wesentlichen diese von Esteban Rivas dargestellte Entwicklung des mexikanischen Theaters des 20. Jahrhunderts vor Solórzano hier zusammen. Cf. E. Rivas, *Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano*. México, 1970. S. 13ff.

Ende des XIX. Jahrhunderts bis zu den Ereignissen der mexikanischen Revolution, die zweite ist eine Zeit des Experimentierens in den zwanziger und einem Teil der dreißiger Jahre mit neuen aus dem Ausland gekommenen Formen und entspricht dem nach-revolutionären Theater in Mexiko, die dritte ist eine Rückkehr zum Neo-Realismus in Verbindung mit intellektuellen Bestrebungen während der vorangegangenen Etappe, in der die Autoren versuchen, das „große Publikum“ zu erreichen und das zeitgenössische Leben in Mexiko zu beschreiben. Während der zweiten Etappe – um 1925 - tut sich eine Gruppe von sieben Dramaturgen zusammen, unter ihnen – Francisco Monterde – die sich dem kosmopolitischen Theater öffnen. 1928 entsteht namensgleich mit der schon 1927 von Salvador Novo und Xavier Villaurrutia herausgegebenen literarischen Zeitschrift das nicht kommerziell, sondern konzeptuell, poetisch und universell orientierte Theater *Ulises*, das mit der ursprünglichen und wahren Neuerungsbeziehung im Bereich des Theaters auf das Engste verbunden ist. 1932 wurde das *Teatro de Orientación* unter der Leitung von Celestino Gorostiza gegründet, das die Arbeit des *Teatro Ulises* fortführte und sich damit von dem im selben Jahr gegründeten politischen *Teatro de Ahora* abhob, in dem vielfach dem *neo-realismo* verhaftete Stücke aufgeführt wurden. Mit der Gründung des INBA (*Instituto Nacional de Bellas Artes*) im Jahr 1946, wo 1947 Usigli's *El gesticulador* aufgeführt wurde, gab es für eine Weile ein gewisses Gegengewicht zum *Teatro de Ahora*, doch wurden im *Palacio de Bellas Artes* (erbaut 1904) nicht nur Stücke mit universellem Prestige aufgeführt. Als dann 1952 Celestino Gorostiza dort mit *El color de nuestra piel* nach langem schriftstellerischem Schweigen wieder ein Stück in realistischer Manier aufführt, wird deutlich, dass er sich vom sogenannten. *Teatro filosófico y poético* zugunsten des Mehrheitsgeschmacks wieder abgewendet hat. In demselben Jahr führte Solórzano *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* auf.

So unterscheidet Esteban Rivas zu Recht von den nachfolgenden eher dem nationalen und realistischen Theater verschriebenen Autoren wie Rodolfo Usigli, Sergio Magaña, Wilberto Cantón, Celestino Gorostiza, Rafael Solana, Salvador Novo, Federico S. Inclán, Carlos Prieto und Luis G. Basurto, Autoren, die sich Solórzano zufolge damit beschäftigten, „eine Portion wirklichen Lebens' einzufangen“ (... *captar „una porción de la vida real“*⁸⁵). Von diesen hebt E. Rivas eine andere Gruppe ab, „*que se apartará del realismo para adecuarse a modalidades nuevas*“ und schließt in diese Gruppe ein Elena Garro, Héctor Azar, Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido „*y otros de la*

⁸⁵ Solórzano apud Rivas. In: E. Rivas, op. cit., S. 22.

generación más joven“.⁸⁶ Natürlich rechnet er Carlos Solórzano ebenfalls zu dieser Gruppe:

*Carlos Solórzano debe ser incluido en este grupo dentro del panorama crítico del teatro mexicano, ya que como autor ha librado polémicas y sufrido ataques por su defensa. Solórzano ha trabajado al frente de esta corriente minoritaria y ha “tratado de aportar a él la modalidad de un teatro simbólico, filosófico y poético, al dictado de las preocupaciones del pensamiento contemporáneo”.*⁸⁷

Die zuerst genannte Gruppe und viele andere gehören zu den Autoren, die E. Rivas zu denen des *Teatro de mayorías* rechnet, die zweite Gruppe zu denen des *Teatro de minorías*. Hierbei ist eher eine Tendenz hinsichtlich einer grundsätzlichen Einstellung zum jeweils persönlichen Theaterschaffen zu sehen, die bei der erstgenannten Gruppe nicht ausschließt, dass möglicherweise manches Stück über den vom Nationalen und vom Realismus bestimmten Rahmen hinausginge. Ebenso wenig sollen den nicht zur zweiten Gruppe zählenden Autorinnen und Autoren dramaturgisch-künstlerische Fähigkeiten bei der Gestaltung ihrer Stücke abgesprochen werden, erfüllen sie doch sehr wohl eine sehr wichtige Aufgabe, indem sie in Mexiko überhaupt Publikum für das Theaterleben interessieren. Bei obiger Unterscheidung geht um die Art von Theater, die gemeint ist, nicht um ein Werturteil.

Im Anhang I befindet sich für die Zeit von 1970 bis 2000 eine von mir zusammengestellte Übersicht über mexikanische Autoren und einige ihrer Theaterstücke wie die von Raymond Williams, die bis zum Jahr 1970 reichte. Sie enthält Theaterstücke, die außerhalb der dramaturgischen Schaffensperiode von Carlos Solórzano liegen – nicht seiner literaturkritischen Schriften. Sein Werk wie auch seine Tätigkeit als Theaterdirektor haben diese jüngere und jüngste Generation von Theaterschriftstellern in Mexiko sehr beeinflusst oder ermutigt. Dies gilt besonders beim Beschreiten neuer formaler Möglichkeiten. Dies gilt zum Beispiel für Vicente Leñero und Sabina Berman, deren Stück *Feliz siglo nuevo, Doktor Freud* (2000) im Übrigen mit *La señora en su balcón* (1963) der von Carlos Solórzano sehr geschätzten Elena Garro (1916 – 1998)⁸⁸ formale Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten erkennen lässt. Zudem kommen programmatisch intendierte Untertitel wie „*farsa trágica*“ oder „*tragedia antihistórica*“ oder „*sueño histórico-dramático*“ seit Usigli und Solórzano immer häufiger vor.

Vielleicht ist es auch mehr als eine bloße Koinzidenz, dass manche Literaturwissenschaftler, so z. B. Junge Schlueter, mit dem Jahr 1970 das „postmoderne Theater“ beginnen lassen, das sich durch „Ambiguität,

⁸⁶ loc. cit.

⁸⁷ ibidem.

⁸⁸ Elena Garros Geburtsjahr wird häufig falsch angegeben. Sie wurde 1916, nicht 1920 geboren.

Diskontinuität, Heterogenität, Pluralismus, Subversion, Perversion, Deformation, Dekonstruktion und *decreación* auszeichnet, das antimimetisch ist und sich der Interpretation widersetzt“.⁸⁹

Mit dem im Anhang befindlichen Überblick ist die jüngste Vergangenheit erreicht. Er geht noch geringfügig über den Zeitraum hinaus, den Adler/Nigro in ihrem wertvollen Materialienband zum Theaterleben im heutigen Mexiko (bis 1994) berücksichtigen konnten. Im einleitenden Kapitel dazu spricht Kirsten F. Nigro konkret vom „zeitgenössischen Theater“ in Mexiko.⁹⁰ Dabei möchte sie im Rahmen ihres kurzen Überblicks „nur ein konzentriertes Bild dessen“ geben, „was mexikanisches Theater war und was es heute ist“.⁹¹ Thematisch weist Nigro zu Recht auf die fortwährende Bedeutung der Geschichte Mexikos auch für das zeitgenössische mexikanische Theater hin.

In jüngster Vergangenheit entwickelte sich das bis dahin lediglich als „modern“ bezeichnete Theater in Lateinamerika weiter, und in neueren Arbeiten zum „Theater in Mexiko“ halten auch Einordnungsversuche unter den Bezeichnungen „Postkolonialismus, Postmodernität und Dekonstruktivismus“ in der Erfassung dessen Einzug, was gegenwärtig in Mexiko im Bereich des Theaters passiert. Eine der besten Fortführungen hierzu ist das von Alfonso de Toro herausgegebene Werk mit dem Titel „*Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*“⁹². Dort wird eine Vielzahl weiterer Autorinnen und Autoren aufgeführt, über deren Namen und Werk man sich dort informieren kann.

1.3.5. Das Theater in Guatemala

Das guatemaltekeische Theater unterscheidet sich von seiner frühen Entwicklung her in groben Zügen nicht sonderlich vom mexikanischen. Dennoch seien eine Reihe von besonderen Charakteristika und jüngere Entwicklungen in knapper Form dem mexikanischen an die Seite gestellt. Erfreulicherweise hat Carlos Solórzano hierzu selbst eine Dokumentation verfasst, der man bezüglich der Entwicklung des Theaters in Guatemala vertrauen kann. Im Vorwort seiner Anthologie einer Reihe von Stücken guatemaltekeischer Autoren, darunter er selbst, hebt er zunächst das Theaterstück *Rabinal Achí* oder auf Spanisch *Baile*

⁸⁹ apud Alfonso de Toro (Hrsg.) s. FN 92.

⁹⁰ In: Materialien zum mexikanischen Theater. Hrsg. von Adler, Heidrun u. Nigro, Kirsten F., Das zeitgenössische Theater in Mexiko. Berlin, 1994.

⁹¹ op. cit., ibidem.

⁹² Toro, Alfonso de (ed.), Angehrn, Claudia, Ceballos, René (co-editores asistentes), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Hibridez – Medialidad – Cuerpo. Madrid/Frankfurt/Main, 2004.

del Tun hervor, ein präkolumbinisches Stück in der Sprache der Quichés, das er allerdings nicht als einen *point de départ* für eine zukünftige organische Genese des Theaters in Guatemala betrachtet. Guatemala, das damit einen Theatertext in der Sprache der Ureinwohner sein eigen nennen kann, ist von dieser Tatsache theatralisch nicht oder kaum beeinflusst worden. Trotzdem stellt das *Rabinal Achí* das einzige Werk aus vorkolumbianischer Zeit dar, das als Tragödie konzipiert worden ist, natürlich ohne die Charakteristika der aristotelischen Tragödie.

Für das guatemaltekeische Theater galt wie für das mexikanische in gleicher Weise, dass die weltlichen wie kirchlichen Autoritäten aus Spanien das dramatische Geschehen nutzten, um zu besänftigen und zu katechisieren. In den Jahrhunderten der Kolonie wurden *autos religiosos* im Innern der Tempel oder Gotteshäuser aufgeführt. Auch heute werden von ihnen gelegentlich noch volkstümliche Versionen als *Loas* mit traditionellen Figuren wie Allegorien der Kirche, des Teufels und des Todes präsentiert, in denen sich mestizische Elemente aus der Volkssprache und das Gefühl für Magie vorspanischer Religionen bemerkbar machen. Trotz politischer Unabhängigkeit blieben die durch die kulturellen Bande der Sprache existierenden Verbindungen zu Spanien weiter bestehen. Die Autoren richteten sich somit nach der Entwicklung des Theaters in Spanien. So dienten *Francisco Martínez de la Rosa* und der *Duque de Rivas* und später auch *Zorilla* zur Zeit der Romantik als Vorbilder für die Schaffung dramatischer Helden, in denen sich die menschlichen Tugenden vereinigten.

In dieser Zeit verschaffte in Guatemala Manuel Bretón de los Herreros dem Theater einen neuen Aufschwung, indem er der moralisierenden Komödie Moratíns durch das Darstellen der Probleme des Mittelstandes ohne die bisherige Transzendenz wie bei Moratín auf ironische Weise Aufmerksamkeit beim Publikum verschaffte.

Für das 19. Jahrhundert erwähnt Solórzano mit jeweils einem Stück *El ángel caído* (1888) von Vicente Laparra de la Cerda, das thematisch an *El sueño de un Ángel* erinnert, und *La expiación* (1884) von Miguel Ángel de Urrutia, das, obwohl eine Komödie, ebenfalls an das soeben genannte Stück von Solórzano denken lässt.

Das sich gegen Ende des 19. Jh. etablierende kostumbristische Theater verfolgte das Ziel, dass sich das Publikum mit den dramatischen Helden identifizieren möge, welche allemal die neue Mittelklasse repräsentierten, und dies zum Ausdruck der als Kritik an Lebensbedingungen unter Regierungen, die, wie

Solórzano sagt, auf die eine oder andere Weise die Ausübung menschlicher Freiheitsrechte verhinderten (*“que, de una o de otra manera, impedían el ejercicio de la libertad humana”*)⁹³. Denn nach Anfängen einer liberalen Zeit im Gefolge der Revolution von 1871 unter Justo Rufina Barrios, im Übrigen der Großvater von Solórzano mütterlicherseits, und Miguel García Granados, die sich für eine zentralamerikanische Union, u. a. auch unter Einschluss des heutigen mexikanischen Bundesstaats Chiapas einsetzten, machten sich in Guatemala wieder diktatorisch-tyrannische Regime wie das von Manuel Estrada Cabrera breit, das von 1898 bis 1920 währte.

Unter solchen Bedingungen konnte in Guatemala kein eigenes Theaterleben entstehen, zumal 1917 Guatemala-Stadt zum dritten Mal durch ein Erdbeben zerstört wurde, wobei das Nationaltheater dergestalt in Mitleidenschaft gezogen wurde, dass es abgerissen werden musste.⁹⁴ So wurden in anderen ebenfalls schwer beschädigten Theatern der Hauptstadt eine Reihe von Jahren hindurch von ausländischen Theatergruppen oder -ensembles Stücke internationaler Autoren aus dem weltweit klassischen Theaterrepertoire aufgeführt. Die zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts boten nach dem Sturz Cabreras wieder eine Weile Freiheiten für autochthone Autoren. Doch kaum eines der Theaterstücke würde die Kriterien erfüllen, die Esteban Rivas mit Solórzano als gutes Theater betrachten würde, nämlich von universellem Wert und im Prinzip für ein *Teatro de minorías* geeignet zu sein, wie es zum mexikanischen Theater schon angemerkt wurde, sei es, dass die Stücke noch der Romantik verhaftet blieben oder einem Kostümbalismus, dem die vom Bürgertum ausgehende Kritik nicht völlig gelang. Der einzige, der sich sowohl mit kostümbalistischen Stücken wie aber auch anderen von sozialem Engagement einen besonderen Namen zu machen vermochte, war **Manuel Galich** (1913 - 1984).

Es kam hinzu, dass im Jahr 1931 nach dem Beginn der Weltwirtschaftskrise in Guatemala mit Jorge Ubico wiederum ein Präsident gewählt wurde, der sich nach seiner Wahl als Diktator entpuppte und mit seinem Regime bis 1944 an der Macht blieb. Carlos Solórzano sieht diese Zeit als *„período de represión caudillista, de imperio absoluto de la voluntad de un solo hombre“*, die erst in jenem Jahr durch die demokratische Regierung von Dr. Juan José Arévalo

⁹³ C. Solórzano, *El teatro en Guatemala* (Prólogo). In: *El teatro guatemalteco contemporáneo*. Madrid, 1964. S. 14.

⁹⁴ Hierzu ist höchst interessant anzumerken, dass Solórzanos Magisterarbeit in Architektur aus einem Vorschlag zu einem Neubau dieses Theaters bestand. Sein Vorschlag wurde weder bei einem Wettbewerb in Guatemala angenommen noch je in Guatemala in Erwägung gezogen oder gar verwirklicht.

abgelöst wurde, der sein Land ein wenig aus seiner mittelalterlichen Struktur herausführte.

So vermochte sich in Guatemala bisher im Prinzip kein eigenständiges Theater zu entwickeln, aber auch keines, das dem Anspruch, von seiner Thematik wie der Weiterentwicklung theatralischer Formen universal, d. h. nicht auf sich selbst oder seine eigenen Probleme beschränkt, gewesen wäre. Es könnten dennoch viele Namen und Titel von Autoren und Werken angeführt werden, die Solórzano für sein Herkunftsland in seinem kurzen Überblick benennt. Ich erwähne hier lediglich den Autor Adolfo Drago Bacco (*1894) mit seinem Stück *Se han deshojado en el jardín las rosas* aus dem Jahr 1938, welches „*con acento melancólico*“ den Fall einer Frau beschreibt, die „*no aprovechó el tiempo para casarse*“⁹⁵, da mir diese Thematik in Solórzanos *Cruce de vías* wieder eine Rolle zu spielen scheint, zumindest ist Solórzano dieses Stück bekannt.

Ansonsten möchte ich Hugo Carrillo (1929 – 95) mit *La calle del sexo verde* und *El corazón del espantapájaros* und Manuel José Arce Leal mit *El Apóstol* (1959) erwähnen. Insbesondere ist nach Meinung des Theaterkenners Solórzano Manuel Galichs Theaterwerk hervorzuheben. M. Galich schuf im Verlauf von dreißig Jahren ein guatemaltekisches *Teatro de costumbres*, pflegte ein Drama mit indigener Akzentsetzung und schrieb ebenfalls gesellschaftskritische Komödien mit vorwiegend didaktischer Zielsetzung. Seinen größten und bahnbrechenden Erfolg erzielte er 1961 mit seinem Drama *El pescado indigesto*, das ihn, wie Solórzano sagt, als einen hispanoamerikanischen Dramaturgen von besonderer Bedeutung kennzeichnet.⁹⁶

Es darf natürlich nicht **Miguel Ángel Asturias** (1899 – 1974) als Literaturnobelpreisträger von 1967, vergessen werden, der hauptsächlich aufgrund seiner *Leyendas* und seines Romanwerkes bekannt ist, der aber auch einige dramatische Werke geschrieben hat, so z. B. *La audiencia de los confines* und *Soluna*. Im Zusammenhang mit Asturias möchte ich im Übrigen darauf verweisen, dass es sich bei Solórzanos Roman *Los falsos demonios* von 1963/66 um sein Pendant zu Asturias' *El Señor Presidente* (1946) handelt.

Mit der absichtlich kurz gehaltenen Darstellung des mexikanischen und der guatemaltekischen Theaters ist ein Bereich umrissen worden, auf dessen Hintergrund sich die Bedeutung des Theaterschaffens Solórzanos besser

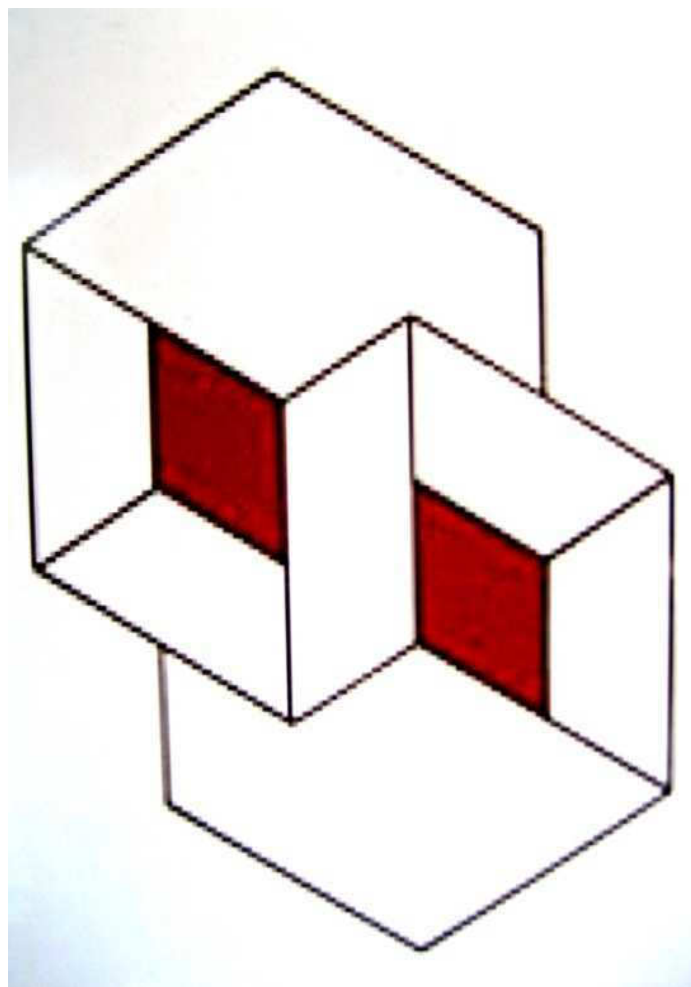
⁹⁵ Solórzano, op. cit., S. 14.

⁹⁶ Ausführungen nach Solórzano, loc. cit.

verstehen lassen sollte. Wenn auch von vielen der genannten Autoren ebenfalls Ironie und Ambiguität verwendet wurden, so darf vorausweisend angedeutet werden, dass dies bei diesen kaum jemals so sehr in wirkungspoetischer Absicht und unter so starker Miteinbeziehung von Lesern und Zuschauern der Fall gewesen ist wie bei Carlos Solórzano.

1.4. Ironie

“L’ironia retorica è una contraddizione fittizia tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso.” Marina Mizzau.



Umschlagseite von William Booths „The Rhetoric of Irony“

1.4.1. Herkunft und frühe Begriffsgeschichte von Ironie

Wenn es im Folgenden darum geht, den Begriff Ironie zu erläutern oder zu definieren, so stößt man bei der Suche nach einer adäquaten Definition heute auf zahlreiche Facetten und Nuancen des Begriffs. Wayne C. Booth ironisiert dieses

Dilemma, indem er seinem Werk über Ironie⁹⁷ u. a. ein Zitat von D. C. Muecke voranstellt: „*Since ... Eric Heller, in his Ironic German, has already quite adequately not defined irony, there would be little point in not defining it all over again.*”.

In seiner Rhetorik der Erzählkunst⁹⁸ gibt Booth zunächst mit einem Schwerpunkt auf Beispielen aus der englischen und der amerikanischen Literatur, aber nicht nur aus diesen, ein sehr umfangreiches Bild von Möglichkeiten der Ironie, unter anderem aus den unterschiedlichen Relationen, die sich bezüglich der Verlässlichkeit (*reliability*) von Aussagen und Meinungen zwischen den Charakteren in Romanen und Kurzgeschichten, den in ihnen explizit oder implizit vorhandenen Erzählern, den ex- und implizierten Lesern und den ex- oder impliziten Autoren der betreffenden literarischen Werke und ihren Lesern vorliegen können, wobei die eigentlichen Meinungen zu ästhetischen oder den ansonsten behandelten Themen oder Problemen entweder deutlich werden oder möglicherweise ambig bleiben, insbesondere wenn Ironie mit im Spiele ist.

Wendet man sich den Ursprüngen von „Ironie“ zu, so stellt man fest, dass dieser Begriff eine lange Tradition hat und es zu Ironie eine umfangreiche wissenschaftliche Literatur gibt, ist das Phänomen als solches doch schon in der Antike bekannt und belegt, seit in den Schriften Platons, so z. B. im Staat (*Politeia*) (z. B. im Dialog des Sokrates mit Trasymachos), und in anderen Dialogen des Sokrates mit seinen Schülern und mit den Sophisten, die später sogenannte sokratische Ironie als epistemologisch-mäeutisches Verfahren bei der Wahrheitsfindung Anwendung fand. Hierbei ging es Sokrates stets darum, gegenüber seinen Gesprächspartnern eine Position einzunehmen, die in Anlehnung an die Bedeutung des griechischen Wortes *eironeia* als „Kleintun“ bezeichnet wurde und als solche verschleierte, dass er im Prinzip über ein umfassenderes Wissen und eine sehr gute Fähigkeit zu logischem Schlussfolgern verfügte. Dies wird z. B. deutlich in dem von Weinrich⁹⁹ zitierten und bei ihm als Beispiel angeführten Eutyphron-Dialog¹⁰⁰ zwischen dem sich in religiösen Dingen als unwissend ausgebenden Sokrates und dem „neunmalklugen“ – wie Weinrich sagt – Priester Eutyphron, der sich in der griechischen Götterwelt und der pantheistischen griechischen Religion als Experte versteht und entsprechend „großtut“.¹⁰¹ Weiterhin kann hier auch der

⁹⁷ Booth, Wayne. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

⁹⁸ Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. London/Chicago, 1961.

⁹⁹ Weinrich, Harald. *Linguistik der Lüge*. München: Beck, 2000. (6. Auflage des Werks von 1966)

¹⁰⁰ S. 65.

¹⁰¹ S. 62ff.

Gorgias-Dialog angeführt werden, aus dem Martin Hartung in seinem Buch „Ironie der Alltagssprache“ seine Beispiele zitiert.¹⁰²

D. C. Muecke (1970) erwähnt Platons Staat als das Werk, in dem sich das Wort *eironeia* als solches erstmalig bei Platon belegen lässt.¹⁰³

Ironie als Phänomen tritt jedoch schon weit vor Platon auf, z. B. in den Komödien des Aristophanes und des Euripides, aber auch bei Aischylos und Sophokles und anderen und wird in ihren Theaterstücken auch bewusst eingesetzt. Zudem darf man im Sinne einer „*conjectural history*“ des Phänomens für die allermeisten, wenn nicht alle Sprachen davon ausgehen, dass es sie in ironisierenden Illokutionen „schon immer“ gegeben hat, d. h. dass sie nicht erst im griechischen Altertum „erfunden“ wurde und entstanden ist. In unserer abendländischen Tradition ist sie jedoch dort in Komödien und eben auch bei Platon in früher Zeit belegt und vorzufinden.

Das Wort Ironie selbst stammt, wie angeführt, aus dem Griechischen, von *eironein* bzw. *eironeia*, und bezeichnete zunächst die soeben als „Kleintun“ bezeichnete, verschleiende und durch Fingierung einer geringer einzuschätzenden Haltung zu Tatsachen oder Sachverhalten, d. h. auch ein geringschätzendes Darstellen der eigenen Person, eine *dissimulatio*, um einen eventuellen Geschäfts- und Gesprächspartner zu täuschen.

Ähnlich verhält sich dies bei den Römern, z. B. bei Cicero (*De oratore*) wengleich Cicero Ironie weniger auf Handlungen, als auf sprachliche Äußerungen bezieht. Hierzu mag einmal eine italienische Quelle dienen, in der der in der Geschichte des Begriffs bedeutsame Quintilian (35 nach Chr. – ca. 100) aus seinem Werk *De institutione oratoria* zitiert wird:

Nel greco del V secolo, il significato primario di "ironia" non era quello riportato da Quintiliano ma quello che ritroviamo in bocca a Trasimaco nel I libro della Repubblica, e cioè "dissimulazione" o "finzione" finalizzata ad ingannare. Il "fare finta" per gioco o per scherzo, tipico di Socrate, era solo un significato secondario. Oggi noi intendiamo "ironia" al modo di Quintiliano e non a quello di Trasimaco solo in virtù del rovesciamento dovuto alla durevole impressione che il comportamento di Socrate produsse sui contemporanei.¹⁰⁴

Für Trasymachos im ersten Buch von Platons Staat bestand die Kunst der Ironie also noch in Verstellung (*dissimulatio*) oder in einer Fingierung mit dem Ziel zu täuschen oder zu betrügen. Das Zitat gibt die bis in die Gegenwart reichende, seit Quintilian in der abendländischen Kultur akzeptierte und vielfach so verwendete Bedeutung wieder, in der es darum geht, das Gegenteil von dem zu sagen, was man meint, und dies auch zu verstehen zu geben. Bei Quintilian erfährt der Begriff also eine genauere Festlegung auf eine Sprachfigur oder

¹⁰² Hartung, Martin. Ironie der Alltagssprache. Opladen/Wiesbaden, 1998.

¹⁰³ Muecke, Douglas C. Irony. Norfolk/G. B., 1970.

¹⁰⁴ Weblink: www.supereva.it (genauere Angaben s. Literaturverzeichnis). (April 2005)

Trope *“in cui contrarium quod dicitur intelligendum est, cioè nella quale si deve intendere il contrario di ciò che letteralmente si dice.”* Das bedeutet, dass bei einer ironischen Wendung das Gegenteil von dem verstanden werden soll, was *“wörtlich”* gesagt wird.

Schon lange vor Quintilian hatte Aristoteles (384 – 322 v. Chr.) die Haltung des Kleintuns allerdings als etwas moralisch Verwerfliches gesehen, aber später aufgrund seiner Wertschätzung für Sokrates und sein mäeutisch-erkenntnistheoretisches Verfahren, d. h. für die später so bezeichnete sokratische Ironie, bei dem es Sokrates stets um die Suche nach der Wahrheit ging, der Erkenntnis des Wahren, die Ironie im Vergleich zu *„alazoneia“*, dem Großtun, toleriert und sie aufgrund des damit verfolgten, soeben genannten Zweckes gelten lassen. Durch diese relative Akzeptanz bei Aristoteles erfuhr *eironeia* späterhin eine Aufwertung, obwohl sie doch ursprünglich etwas mit Lüge und Unaufrichtigkeit gemein hatte.

Bezüglich dieser Unaufrichtigkeit hebt sie sich jedoch von der Lüge dadurch ab, dass sie, wie Weinrich hervorhob (Weinrich 1965), eine Lüge ist, die durch die mitgelieferten Ironiesignale erkannt werden soll. Nichts anderes meint Rudi Keller in seinem Werk zur Zeichentheorie, wenn er es geradezu als *„Definiens der Ironie“* bezeichnet, dass es sich *„um eine unaufrichtige Äußerung“* handelt, *„der der Adressat bei hinreichender Sensibilität ihre Unaufrichtigkeit anmerken soll“*. Auf *„hinreichende Sensibilität“* wie auf den soeben genannten Begriff *„Ironiesignal“* werde ich später zurückkommen.

1.4.2. Begriffsgeschichte in jüngerer Vergangenheit

Einer derjenigen, die sich vor knapp einem halben Jahrhundert ausführlich mit rhetorischen Figuren, zu denen er auch die Ironie zählte, befasst haben, war Heinrich Lausberg mit seinem seinerzeit Epoche machenden Kompendium zur literarischen Rhetorik. In diesem Werk erscheint Ironie zunächst einmal im *acutum dicendi genus* – was man heute mit markierter Redeweise bezeichnen könnte – gemeinsam mit anderen als paradoxe Phänomene der als Rede-Bearbeitung bezeichneten Figuren.¹⁰⁵

Rede-Bearbeitung setzt voraus, dass es Reden gibt, die für Zuhörer bearbeitet werden, d. h. einen rhetorischen Schmuck, einen Ornat (*ornatus* durch rhetorische Kunstgriffe oder Figuren) erhalten. Solche Reden waren besonders im Altertum und Mittelalter, aber auch bis ins 20. Jahrhundert hinein Parteien- oder Gerichtsreden, die innerhalb des *Triviums* der sieben freien Künste (*septem artes liberales*) der Dialektik oder Logik, der Kunst folgerichtig zu überzeugen,

¹⁰⁵ Lausberg, Heinrich. Elemente der literarischen Rhetorik. München: Hueber, 1963. 5. Aufl. 1976.

zuzurechnen waren und eben ihren „Ornat“ aus der Rhetorik erhielten, um andere noch effektiver zu überzeugen. Die dritte Kunst innerhalb des Triviums war die Grammatik.

Lausberg unterscheidet in seinem Werk stets zwischen Wort-Tropen¹⁰⁶ und Gedanken-Tropen¹⁰⁷ sowie zwischen Simulations-Ironie¹⁰⁸ und Dissimulations-Ironie¹⁰⁹, also zwischen Ironie als Fingierung und als Verschleierung. Die Absicht eines Redners – so Lausberg – ist es hierbei, durch Simulation einer Meinung beim Publikum die Wirkung der dieser Meinung entgegengesetzten zu erzielen (cf. weiter unten Muecke „*to praise in order to blame*“ oder „*to blame in order to praise*“) oder durch Dissimulation die Absicht nicht sofort erkennen zu lassen. In beiden Fällen ist für ihn das Signal für Ironie der jeweilige Kontext, welches wegen der Gefahr von Missverständnissen (*Äquivozität*) durch Signale der *pronuntiatio* und andere verstärkt wird, worauf ich ebenfalls zurückkommen werde. Weiterhin unterscheidet Lausberg bei Ironie mittels Simulation und Dissimulation, die ihm zufolge wiederum in einem größeren Phänomen-Zusammenhang stehen, zwei Evidenz-Grade, wie er sagt:

- die ‚rhetorische Ironie‘, „die will, dass die Ironie vom Hörenden als Ironie, also als gegensätzlicher Sinn (...) verstanden wird“, und
- die ‚handlungs-taktische Ironie‘ mit Gebrauch von Dissimulation und Simulation als „Waffen der Täuschung“¹¹⁰.

Die erste Art entspricht der weiter unten als Sprachironie bezeichneten, in der zweiten lässt sich die sokratische Ironie wiedererkennen, wenn Lausberg an dieser Stelle auf die Ethik verweist, welche Schwierigkeiten habe, „die handlungs-taktische Ironie gutzuheißen.“¹¹¹

Trotz der großen Verdienste, die Lausberg ganz zweifellos mit seinem Werk erworben hat, erscheint das zu und über Ironie Gesagte nach heutigem sprachwissenschaftlichen Verständnis (auch und gerade wegen des Begriffs Ironie) wenig kohärent zu sein, was nicht allzu sehr verwundern sollte, bleibt Lausberg doch noch der Ironie als rhetorischer Figur verhaftet. Er betrachtet sie zwar als *acutum dicendi genus*, aber eben nicht als eine allgemeine sprachliche Erscheinung wie zum Beispiel Metapher und Metonymie, sondern vielmehr als *ornatus* der Parteienrede bzw. literarischer Texte.

Im Verhältnis zu Lausberg ist der Begriff der Ironie bei Weinrich befreit von dem Zwang, lediglich Ornatus oder Redeschmuck im Sinne der überlieferten

¹⁰⁶ op. cit. §232.

¹⁰⁷ §426.

¹⁰⁸ § 66, 2a et § 429.

¹⁰⁹ § 428.

¹¹⁰ § 430.

¹¹¹ ibidem.

Rhetorik zu sein, und wird von nun an akzeptiert als allgemeine sprachliche Erscheinung. So wird besonders in der jüngeren Vergangenheit von der Mehrheit der Sprachwissenschaftler die auch hier vertretene Anschauung geteilt, dass Ironie wie im übrigen Metapher und Metonymie und andere früher als rhetorische Figuren bezeichnete Erscheinungen ein integrativer Bestandteil von Sprache schlechthin und so gesehen als linguistisch-semiotisches Zeichen im Zeichensystem der Sprache keine besondere Verwendung von Sprache im Sinne von Ornatus oder Redeschmuck sind. Etwas Besonderes sind Ironie wie auch Metapher und Metonymie lediglich dadurch, dass sie in allen Bereichen der Sprache ein sehr häufig vorkommendes Phänomen darstellen.

Bei der umfangreichen Literatur zum Ironiebegriff – die Betrachtung von Ironie bei einzelnen Autoren ist darüber hinaus schier unendlich – lohnt es sich im Übrigen, mit D. C. Muecke die generelle Unterscheidung zwischen dem Phänomen Ironie als solchem, dem Auftreten des Wortes im Griechischen (s. o.) und später in den abendländischen Sprachen sowie dem Begriff und seiner Geschichte – Muecke benutzt im Englischen das Wort *concept* – zu unterscheiden, d.h. seinem Auftreten und seiner begrifflichen Füllung mit deren Veränderung in den abendländischen Sprachen. Als bevorzugten Ort für die Verwendung von Ironie sieht Muecke die Literatur bzw. literarische Texte und das Theater an, weniger Malerei und Musik, wo sie jedoch durchaus möglich ist. Aus naheliegenden Gründen hält er Architektur und Landschaftsgärtnerei für ungeeignet. Im Bereich der plastischen Künste dürfte sie selten, doch immerhin möglich sein. Aber gerade in jüngster Zeit greift Ironie auch nach früher für unmöglich gehaltenen Domänen.

Als Beispiel für Ironie in der Malerei möchte ich auf die Bilder mit denselben Titeln verweisen, die Monets „*Le Déjeuner sur l’herbe à Fontainebeau*“ und Manets „*Le Déjeuner sur l’herbe*“ (mit Manets Verweis auf Giorgiones „*Le concert champêtre*“) auf ihre zeitgenössischen und späteren Malerkollegen, z. B. auf Cézannes und Picasso, ausgeübt haben.

Für die Musik erwähnt Muecke die Insertion einiger Takte der Marseillaise in Tschaikowskis *1812 Ouverture*, wozu er sagt:

A few bars of *The Marseillaise* signifies ‘France, in or after the Revolution’; played off-key the same bars suggest that one takes a critical attitude towards France (the date ‘1812’ in the title gives us a more specific direction).¹¹²

Im Übrigen ist Mueckes Werk eine Fundgrube für Beispiele für Ironie in der okzidentalen Literatur, zitiert er doch eine Vielzahl von Autoren angefangen

¹¹² op. cit., S. 7.

mit den schon erwähnten griechischen, sodann römischen wie Cicero, Horaz, Catull und Tacitus, dann u. a. englische (Shakespeare, Byron), Cervantes, amerikanische Autoren (Mark Twain, Henry James, O'Neill), irische (Swift, Shaw, Joyce und Beckett), französische (u. a. Pascal, Molière, Racine, Voltaire, Flaubert, Proust), den Schweden Ibsen, den Dänen Kierkegaard, russische (Gogol, Dostojewski, Tolstoi), aus Italien Ariost und Pirandello und deutsche wie Goethe, Thomas Mann, Kafka und Brecht.

Im mit *The Nature of Irony* betitelten Kapitel beschäftigt sich Muecke sodann mit, wie er sie bezeichnet, Sprachironie (*verbal irony*) und Situationsironie (*situational irony*) sowie weiteren Erscheinungsformen von Ironie, welche er schon 1969 systematisiert hatte.¹¹³

In diesem seinem ersten großen Werk¹¹⁴ zur Ironie von 1969 entwirft er eine grundlegende Klassifikation mit drei Stufen: offene (*overt*), verdeckte (*covert*) und private Ironie (*private irony*) in jeweils vier Formen oder Modalitäten (*modes*):

unpersönliche (I),
sich selbst zu erkennen gebende Ironie (II),
naive (III)
und dramatisierte Ironie (IV).

Ohne jeglichen Anspruch auf vollständige Wiedergabe dessen, was Muecke unter den einzelnen Modalitäten (*modes*) versteht, müssen hierzu Details für unpersönliche Ironie (I) genannt werden, die er wie folgt unterteilt:¹¹⁵

1. *Loben um zu tadeln (praise in order to blame),*
2. *Tadeln um zu loben (blaming in order to praise),*
3. *Vorgetäuschte Übereinstimmung mit dem Opfer der Ironie (pretended agreement with the victim),*
4. *Vorgetäuschter Ratschlag oder Ermutigung für das Opfer (pretended advice or encouragement for the victim),*
5. *Ironie durch rhetorische Frage (the rhetorical question),*
6. *vorgetäuschter Zweifel (pretended doubt),*
7. *vorgetäuschter Fehler oder fehlerhaftes Verhalten (pretended error or ignorance),*
8. *Innuendo und Insinuation (innuendo and insinuation),*
9. *Ironie durch Analogie (irony by analogy),*
10. *Ambiguität (ambiguity)¹¹⁶,*
11. *Vorgetäuschte Auslassung der Kritik bzw. vorgetäushtes Weglassen der Zensur (pretended omission of censure),*

¹¹³ Muecke, *Irony*. S. 13ff

¹¹⁴ Muecke, *The Compass of Irony*. London, 1969. Reprint 1980.

¹¹⁵ op. cit., S. 64ff.

¹¹⁶ Überraschenderweise führt Muecke hier auch Ambiguität an, was nur auf dem Hintergrund der engen Beziehung zwischen Ironie und Ambiguität verständlich wird. (s. u.)

12. *Vorgetäuschter Angriff auf den Gegner des Opfers (pretended attack upon the victim's opponent),*
13. *Vorgetäuschte Verteidigung des Opfers (pretended defence of the victim),*
14. *Falsche Darstellung oder falsche Aussage (misrepresentation, or false statement),*
15. *Innerer Widerspruch (internal contradiction),*
16. *Irreführende Argumentation (fallacious reasoning),*
17. *Stilistisch signalisierte Ironie (stylistically signalled irony) mit vielen Untergruppen:*
 - a. *ironisierende Haltung (ironical manner),*
 - b. *leicht abweichende Wortwahl (stylistic 'placing'),*
 - c. *Parodie (parody)*
 - d. *scheinheroischer Stil (mock-heroic),*
 - e. *Burleske (burlesque),*
 - f. *Travestie (travesty)*
18. *Untertreibung (understatement),*
19. *Übertreibung (overstatement),*
20. *Präsentation von ironischen Situationen (irony displayed).*

Von dieser unpersönlichen Ironie hebt Muecke situationsbezogene Ironie (II) (*situational irony*) ab als

- (a) *einfache Diskrepanz oder Inkongruenz (incongruity) zwischen Gesagtem und Gemeintem, Ironie als Aufeinanderfolge von Ereignissen, die je nach metaphysischer Einstellung auch als Ironie des Schicksals (irony of fate), Ironie des Lebens (irony of life) oder Ironie der Dinge (irony of things) bezeichnet werden können, sodann als*
- (c) *dramatische Ironie (dramatic irony),*
- (d) *Ironie als Selbstbetrug (irony of self-betrayal) und*
- (e) *Ironie als Dilemma (irony of dilemma).*

In allen diesen Situationen gibt es jeweils ein oder mehrere Opfer der Ironie, während bei *verbal irony* der Ironiker mit ihren Spielarten jongliert. Um diese an Situationen geknüpften Ironie zu erläutern, möchte ich das von Muecke gewählte Globalbeispiel zitieren, in dem er alle genannten Spielarten von a bis e¹¹⁷ unterbringt:

*Let us take as an example the recognized ironic situation of a democracy which, in order effectively to defend its ideals of individual liberty against a hostile totalitarian state, finds itself not only allied with other totalitarian states (for purely military considerations) but also obliged to abandon its ideals and become a totalitarian state itself. If we look at this as something happening contrary to our expectations and intentions we call it **Irony of Events** (b). If we see others confidently unaware that this has happened we call it **Dramatic Irony** (c). If we hear one of our leaders confidently defending totalitarian measures as a bulwark against totalitarianism we might see it as **Irony of Self-betrayal** (d). If we see the situation as a*

¹¹⁷ Die Buchstaben von a bis e sowie der Fettdruck sind von mir ins Zitat eingebracht worden.

*dilemma we call it Irony of Dilemma. We could even isolate and juxtapose exactly parallel incidents from the opposed camps and speak of Irony of Simple Incongruity (a).*¹¹⁸

Letzteres wird sehr schön illustriert durch das nachfolgende bei Muecke erscheinende Beispiel aus *Candide*, wo der Voltairesche Erzähler –im Übrigen ein *unreliable narrator* – von zwei feindlichen Königen erzählt, die sich nach einer Schlacht beide in ihren Lagern unter Anstimmung des Tedeums als Sieger feiern (lassen).

Ein sehr treffendes Beispiel für *Irony of Events* wurde als Kuriosität jüngst in einer Rundfunksendung berichtet (WDR 4 am 9. Januar 2006): Ein amerikanischer Hausbesitzer in New Mexico wollte eine Maus loswerden, die sich in sein Haus eingeschlichen hatte, fing sie und warf sie in einen Haufen brennender Blätter. Die Maus fing Feuer und rannte brennend ins Haus zurück, das ebenfalls zu brennen anfang und bis auf die Grundmauern niederbrannte.

Im zweiten Teil seines Buches bezeichnet Muecke die Erscheinungsformen der an Situationen gebundenen Ironie als generelle ironische Phänomene (*general irony*), nämlich dann, wenn sie nicht mehr partikulär auf den Menschen, sondern auf die Menschen in ihrer allgemeinen Existenz und ihr Leben bezogen sind. Hier spricht er von allgemeiner Ironie durch Ereignisse oder die Eitelkeit menschlicher Wünsche (1), allgemeiner dramatischer Ironie (2), kosmischer Ironie (3) und Ironien, die sich aus unvermeidlichem Nichtwissen von Beteiligten ergeben (4) wie z. B. bei Oedipus.

Gemeinsam ist allen Spielarten dieser generellen Ironie, dass sie jeweils von einer übergeordneten Sphäre, einer Metaebene, aus betrachtet als ironisch erscheinen und je nach persönlicher Einstellung ein bestimmtes Weltbild, eine religiöse Instanz oder deren absolutes Fehlen voraussetzen.

Darüber hinaus widmet er sich in einem besonderen Kapitel der sogenannten romantischen Ironie, die er auf ihre nicht einheitlichen Ursprünge des Verhältnisses eines Autors zu seinem Werk oder Teilen davon bei den deutschen Romantikern zurückverfolgt, woher auch der etwas verwirrende Name „*romantische Ironie*“ rührt, denn diese Art von Ironie ist nicht romantisch im Sinne der Romantik als ästhetisch-romantischer Literatur, sondern zur Zeit der deutschen Romantik zuerst von den Brüdern Schlegel und Karl Solger nicht ohne anfängliche Widersprüchlichkeiten formuliert worden.

Unter romantischer Ironie versteht man heute nach vielen unterschiedlichen Formulierungsversuchen das kritische ästhetische Verhältnis des Autors zu seinem eigenen Werk bzw. zu den von ihm selbst kreierten Figuren. Als Beispiele können hier u. a. Unamunos als *nivola* bezeichneter Roman *Niebla*

¹¹⁸ Muecke, *The Compass of Irony*. S. 115.

und Pirandellos Theaterstück *Sei personaggi in cerca di autore* genannt werden, aber auch die *Esperpentos* von Valle-Inclán, z. B. *Los cuernos de Don Friolera*. Ich komme auf romantische Ironie in einem gesonderten Unterkapitel zurück. Schließlich und endlich gibt es zudem die sogenannte Selbstironie, wenn zum Beispiel jemand zu sich selber sagen würde: „Das hab’ ich aber fein hingekriegt“, wobei er dies wirklich nur zu sich selber oder als auf ihn selbst bezogenen Kommentar in Gegenwart eines Zuhörers äußern würde.

Fünf Jahre nach Mueckes *The Compass of Irony* erschien Wayne C. Booths *A Rhetoric of Irony* (Booth 1974, s. o.). Booth greift auf vieles in Mueckes Werk zurück und zitiert ihn häufig, auch indem er einige Sätze aus seinem Werk als Motto verwendet. Er betont, dass Mueckes Beschreibung des Phänomens die bisher umfassendste sei, versucht aber schließlich eine eigene Klassifikation ironischer Phänomene, da er meint, Muecke gehe mit seiner detaillierten Aufstellung über das hinaus, was für die Beziehung zwischen Ironiker und Lesern oder Zuhörern nützlich sei.¹¹⁹

Booths Klassifikation abstrahiert sehr stark und macht das Verständnis von Ironie und eine übersichtliche Klassifizierung des Phänomens nicht einfacher. Er unterscheidet im Wesentlichen zwischen stabiler (*stable*) und nicht stabiler (*unstable*) Ironie, die sich jeweils in manifester und verdeckter Form zeigen können (*overt* und *covert*), wobei Mueckes *private irony* als auf die private Verwendung begrenzt nicht weiter in Betracht zu ziehen ist. Stabile und nicht stabile Ironien können jeweils in einem begrenzten situativen Kontext (lokal) auftreten oder uneingeschränkte Gültigkeit haben. Seine Ironieklassifizierung würde ins Deutsche übertragen so aussehen (die Konjunktion „oder“ wurde von mir zur Verdeutlichung hinzugefügt):

	MANIFEST	VERDECKT
	(lokal) begrenzt	(lokal) begrenzt
STABILE IRONIE	oder	oder
	unbegrenzt	unbegrenzt

	(lokal) begrenzt	(lokal) begrenzt
NICHT STABILE IRONIE	oder	oder
	unbegrenzt	unbegrenzt

Es bliebe zu erläutern, was er im Einzelnen darunter versteht. Ich möchte allerdings hier auf Beispiele verzichten, da sich Booths Klassifizierung nicht sonderlich eignet, die Gesamtheit ironischer Erscheinungsformen in den Griff zu

¹¹⁹ Booth, op. cit., S. 234, Fußnote sowie S. 235.

bekommen und in der europäisch-kontinentalen Forschungsliteratur eher mit Zurückhaltung betrachtet wird. So sagt hierzu z. B. Pere Ballart:

La propuesta de Booth, que la difusión extraordinaria de su Rhetoric of Irony ha popularizado en los círculos académicos, se cimienta en tres variables que, por desgracia, comparten un mismo rasgo: su indecidibilidad. Como se recordará, Booth enuncia como ejes que deben regir la clasificación de la ironía (1) su grado de franqueza u ocultación, (2) su grado de estabilidad en la reconstrucción y (3) el ámbito de la «verdad revelada» que cada ironía permite establecer. En consecuencia, esta tríada da lugar a ironías ocultas y manifiestas, estables e inestables y locales e infinitas, y el encuentro de unas variables con otras genera hasta ocho tipos de ironía, como resultado de la combinación de los tres atributos: ironía estable-oculta-local, ironía estable-oculta-infinita, etc. No insistiré (...) sobre la confianza ciega que Booth parece tener en que su sentido común le sacará de cuantos atolladeros interpretativos se le presenten; basta con subrayar el carácter subjetivo de cada uno de estos criterios, para advertir a las claras, como ya he dicho, su naturaleza indecidible.¹²⁰

Zum Glück tragen die Booths Spielarten gelegentlich auch herkömmliche Bezeichnungen wie dramatische Ironie oder Ironie des Schicksals und andere.

Es scheint ein den Rahmen dieser Arbeit sprengendes Unterfangen zu versuchen, begriffsgeschichtlich die unterschiedlichen Positionen all derer darzustellen, die sich mit „Ironie“ beschäftigt haben. Von daher sei es gestattet, anhand eines ausgewählten Werkes die für die nachfolgenden Untersuchungen wichtigsten, allgemein anerkannten und bekannten Fakten zum Begriff „Ironie“ anzuführen und Ironie von anderen ähnlichen Phänomen abzugrenzen, was weiter unten geschehen wird.

1.4.3. Weitere Entwicklungen

In jüngerer Vergangenheit hat sich der soeben genannte Pere Ballart in seinem Buch *Eironeia* ausführlich mit Ironie auseinandergesetzt, wobei er den Ironiebegriff von den Griechen an bis zum 19. Jh. über die entsprechenden Werke von Schopenhauer, Kierkegaard, Baudelaire und Bergson und im 20. Jh. über den New Criticism der sogenannten Chicagoer Schule, die angloamerikanischen Kritiker wie Cleanth Brooks und Northrop Frye darstellt und auch den oben angeführten Wayne C. Booth mit einbezieht. Wie ich selbst schätzt er offenbar das Werk des Australiers Douglas C. Muecke im Ironiediskurs als erfolgversprechender ein als die oben angeführten Gedanken von Booth. Darüber hinaus beschäftigt er sich aber auch mit den Ironiekonzepten von Georg Lukács, Paul de Man und Jonathan Culler sowie Hans Robert Jauss von der sog. Konstanzer Schule, bevor er in einem zweiten Teil seines Werkes ebenfalls zu einer Taxonomie von Ironie kommt, für die er –

¹²⁰ Ballart, Pere. *Eironeia*. Barcelona, 1994. (Die Hervorhebung durch Fettdruck stammt von mir.)

nicht ohne auch Lausberg zu erwähnen - sechs Kriterien als unabdingbare Minimalvoraussetzung für das Phänomen nennt. Diese sind:

- (1) un dominio o campo de observación,
- (2) un contraste de valores argumentativos,
- (3) un determinado grado de disimulación,
- (4) una estructura comunicativa específica,
- (5) una coloración afectiva y
- (6) una significación estética.¹²¹

Damit ist ein Kriterienraster gegeben, dem man durchaus zustimmen kann, da abgesehen von (1) diese Kriterien schon bei Muecke eine Rolle spielten. Neu bei Ballart ist indes sein Begriff der *figuración*, den er statt des von ihm ebenfalls geschätzten Begriffes *modalidades* (Modalitäten) verwendet, welchen er in Anlehnung an Mueckes *modes* als deren Übersetzung benutzt.

Für mich ist im Hinblick auf die im zweiten Teil der Arbeit erfolgende Untersuchung der Stücke von Solórzano im Zusammenhang mit dem Begriff *figuración* besonders das ästhetische Kriterium bzw. Charakteristikum für Ironie von Bedeutung, da ohne dieses ansonsten lediglich zwei sich gegenüberstehende, nebeneinander liegende und möglicherweise schlecht klingende semantische Einheiten vorlägen. Um dieses ästhetische Kriterium für Textzusammenhänge hervorzuheben, zitiert Ballart den Franzosen Peter Haidu wie folgt:

*L'ironie (...) est un principe de structure textuelle opérant à tous les niveaux du texte. Elle est une incongruité entre deux unités en relation structurale, mises en relation à la fois par la répétition d'une unité et par une différence. Les deux unités peuvent être situées au niveau de la manifestation, comme des lexèmes; elles peuvent être deux acteurs, associés dans une action particulière qu'ils mènent à terme avec notable différence; elles peuvent être des syntagmes narratifs de dimensions variables (...). Ou bien, les deux unités peuvent être situées sur des niveaux textuels différemment définis (...). Enfin, les unités peuvent entretenir une relation d'ordre intertextuel.*¹²²

Hier wird gerade das ausgesagt, was mir in meinen weiter unten aufgeführten Beispielen besonders wichtig und für den zweiten Teil meiner Untersuchung essenziell ist: Unterschiedliche ironische Konstituenten oder Einheiten wie zum Beispiel Titel und Aussagen im Text wirken bei der Bedeutungskonstitution oder späteren -rekonstruktion eines Theaterstückes mit und stehen in einem infratextuellen Beziehungsverhältnis oder gegebenenfalls in intertextueller Relation zueinander.

Bezüglich dieser Ansicht führt Pere Ballart unter der sechsten Bedingung *sine qua non* seines Minimums an Kriterien für Ironie – unter *significación estética* – aus:

¹²¹ op. cit., S. 311.

¹²² apud Ballart, S. 325: Peter Haidu. «Au début du roman, l'ironie», *Poétique*, 36 (1978), p. 466.

(...) - lo que no ofrece dudas es que la adopción de una modalidad irónica nunca es insignificante, siempre mantiene una relación óptima, como artificio que es, con la propia actividad creadora del artista, de cuyo rigor y gracia se beneficia por igual. Naturalmente, ello implica en consecuencia que un uso gratuito de la ironía que a la vez carezca de sentido y esté literariamente mal resuelto no favorece en nada a la obra en que aparece: la ironía no es por sí sola una garantía de calidad, y el autor por consiguiente debe tratarla con un mimo idéntico (si no mayor, pues este elemento puede tener repercusiones estructurales) al que pone al ocuparse de los restantes materiales literarios. De manera que el estudio de la significación estética de la ironía debe llevar necesariamente al ejercicio de la interpretación global de la obra que la contiene así como a la valoración de la mayor o menor excelencia artística de la figuración construida y de su adecuado engarce en el plan general de la obra.¹²³

In diesem Zitat wird verdeutlicht, was ich selbst hinsichtlich der Verwendung von Ironie und in gleicher Weise von Ambiguität für die Untersuchung von Solórzanos Werk zugrunde lege: Es soll untersucht und gezeigt werden, inwieweit beide Phänomene mit der Gesamtaussage seiner Stücke zu tun haben, da Ironie und Ambiguität aus ästhetischen Gründen nicht einfach willkürlich, sondern eben signifikant verwendet werden sollten.

Im weiteren Verlauf seiner Arbeit über ironische Figurationen kommt Ballart wie schon andere auf den Begriff des Kontrastes bzw. der Kontrastierung zurück, hier allerdings als stilistisches Prinzip solcher ironischen Figurationen und gelangt mit dem dänischen Sprachwissenschaftler Louis Hjelmslev¹²⁴ sowie Seymour Chatman und Cesare Segre zu einer glossematischen Erweiterung des Saussureschen Zeichenbegriffs, welche er als Hjelmslevsche Vierteilung („*tetrapartición hjelmsleviana*“) des sprachlichen Zeichens bezeichnet und welche die allgemeine Saussuresche Unterscheidung mit ihren beiden Ebenen Signifikant und Signifikat weiter präzisiert, indem Hjelmslev sowohl dem in dem Zeichen enthaltenen Ausdruck (Signifikant) wie auch dem Inhalt (Signifikat) jeweils eine Form und eine Substanz zuordnet. Von daher würden sich

(1) Kontrastironien im Text (*ironías de contraste en el texto*)

- a) zwischen der Form des Ausdrucks und der Substanz des Inhalts (*entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido*)
- b) in der Form des Ausdrucks (*en la forma de la expresión*) und
- c) in der Form des Inhalts (*en la forma del contenido*) erkennen lassen

und

2) Kontrastironien zwischen dem Text und seinem kommunikativen Kontext (*ironías de contraste entre el texto y su contexto comunicativo*)

sowie

¹²³ op. cit., S. 323.

¹²⁴ apud Ballart, S. 327 : Hjelmslev, Louis. Prolegómena a una teoría del lenguaje. Madrid, 1971.

(3) Kontrastironien zwischen dem Text und anderen Texten
(*ironías de contraste entre el texto y otros textos*)

ergeben. Für alle diese Möglichkeiten wählt Ballart literarischer Textpassagen gegebenenfalls in spanischer Übersetzung aus Werken der spanischsprachigen, so *Tiempo de silencio* von Martín-Santos, *Los gozos y las sombras* von Torrente Ballester, *El libro de Sigüenza* von Gabriel Miró, *El Aleph* von Jorge Luis Borges, der katalanischen, so *Sensacions d'Itàlia* aus *Les escales de Llevant* von Josep Pla, der deutschen, so *Die Blechtrommel (El tambor de hojalata)* von Günter Grass, *Doktor Faustus* von Thomas Mann, der französischen, so *Madame Bovary* von Gustave Flaubert, ein *Conte* von Guy de Maupassant, der portugiesischen, so „*El primo Basilio. Episodio doméstico.*“ von José Maria Eça de Queiros und der russischen Literatur aus, so Anton Tschechow und eine Reihe weiterer Autoren.

Durch das Hinzufügen der beiden neuen Ebenen des sprachlichen Zeichens bei Hjelmslev – die ursprünglichen nach Saussure in Hjelmslevscher Terminologie sind Ausdruck und Inhalt, die neu geforderten sind Form und Substanz – ergeben sich vier mögliche Kombinationen:

1. Form des Ausdrucks,
2. Substanz des Ausdrucks,
3. Form des Inhalts und
4. Substanz des Inhalts.

Von diesen sind 1 und 3 in obige Kontrastironien eingeflossen, eine weitere (1a: 1 zu 4) ist durch die Form des Ausdrucks und die Substanz des Inhalts miteinander verschränkt, 2 und 4 erscheinen nicht und sind laut Ballart von geringerer Bedeutung, wobei 4 in 1a enthalten ist.

Es könnten demnach prinzipiell in ironischem Kontrast stehen: 1 zu 2, 1 zu 3 und 1 zu 4 sowie 2 zu 3, 2 zu 4 und 3 zu 4, wenn man von der jeweiligen Umkehrung absieht. Dies sind typische Vertauschungsmöglichkeiten, von denen in der Glossematik, z. B. im Bereich der Phonologie, Gebrauch gemacht wird, ob sie nun in der sprachlichen Realität verwirklicht werden oder nicht, denen also nicht notwendigerweise im Bereich des von Saussure noch nicht berücksichtigten Referenten ein reales literarisches Kontrast-Pendant entsprechen muss. Als solches erscheint Ironie nur als Kontrast von 1 zu 4, wobei die einzelnen Ebenen wie folgt definiert sind:

Inhalt/contenido: la historia que la obra cuenta,
Substanz/sustancia: la realidad, que el autor ha pasado por el tamiz

de sus códigos culturales,
Form/forma : la presencia de unos determinados personajes y hechos
*Ausdruck/expressión : el discurso o el texto en su configuración material.*¹²⁵

Es fällt schwer, sich trotz der von Ballart gegebenen Textpassagen, zu deren Erläuterung er auch herkömmliche Bezeichnungen wie bei Muecke benutzt, unter den von ihm verwendeten, von Hjelmslev entlehnten Bezeichnungen mit den obigen von ihm stammenden Definitionen etwas Konkretes vorzustellen, geschweige denn, mit ihnen und ihren Verschränkungen zu arbeiten. Dies mag unter anderem daran liegen, dass der Begriff „Form“ – sei er im Deutschen herkömmlich oder weit gefasst – traditionell anders besetzt ist und dem „Inhalt“, manchmal dem „Gehalt“, gegenübergestellt wird. Dies soll nicht bedeuten, dass man die Dinge nicht so sehen könnte wie Ballart, aber gut geeignet für die weiteren Untersuchungen sind sie wohl kaum.

Man muss sich darüber hinaus fragen, ob es sinnvoll ist, dem sprachlichen Zeichen zwei weitere Ebenen hinzuzufügen und Hjelmslev wie Ballart in dieser Hinsicht zu folgen, und was dies für eine neuerliche Systematisierung von Ironie bringt? Ohne dies hier letztlich klären zu wollen, scheint es jedoch sinnvoll, Ironien zu unterscheiden, die sich aus infratextuellen Bezügen und Kontrasten ergeben, was ich selbst schon oben erwähnt habe. Dies entspräche im wesentlichen Kontrastironien im Text, also (1), ohne dass hier zwischen a und b und c unterschieden werden müsste. Was Ballart allerdings mit (2) *Ironías de contraste entre el texto y su contexto comunicativo* versteht, entspricht insgesamt dem, was man ansonsten mit dem Begriff „romantische Ironien“ belegt hat.

Sein Punkt (3) steht für intertextuelle ironische Bezüge. Hier möchte ich allerdings Intertextualität auch so verstehen, dass solche Bezüge in weiterem Sinn prinzipiell auch im kulturellen Gedächtnis gespeicherte vergangene oder dort aktuell präsenste Verhaltensweisen, Diskussionsgegenstände, Problemkreise oder Themen umfassen können, auch wenn diese in der Literatur bisher keinen Niederschlag gefunden haben mögen.

Nach diesen drei allgemeinen Unterscheidungen ironischer Kontraste wendet sich Ballart konkreter den drei traditionellen literarischen Gattungen zu und erläutert deren spezifische, auf Poesie, Prosa und Drama bezogene Implikationen. Ich sehe hier von der Spezifik von Ironie in Poesie und Prosa einmal ab. Im Textteil mit der Überschrift *„Ironía y teatro“* erscheint nun die bisher nicht behandelte „dramatische Ironie“. Das Theater verfügt, wie oben schon angeführt, über ein enormes Potenzial für solche Ironie, welches noch

¹²⁵ Ballart, op. cit., S. 328.

weit über den dramatischen Text hinausreicht. Dennoch muss man nicht soweit gehen wie der von Ballart zitierte G. G. Sedgewick und im Theater als solchem einen Kunstgriff für „allgemeine dramatische Ironie“ sehen, bevor eine dramatisch-ironische Konstellation auf der Bühne zustande kommt. Natürlich hat die traditionelle Bühne Ähnlichkeit mit der Vorstellung von einem Raum oder konkreter einem Zimmer, dem die zum Zuschauer hin gelegene Begrenzung (Wand) fehlt. Und diese Art von Ironie bringt den Zuschauer und den Autor selbst durchaus in die Nähe der von Ballart vom Terminus her nicht so geschätzten romantischen Ironie, bleibt aber im Prinzip dramatische Ironie, wie dies auch die bei Ballart genannte Maria de Lourdes Ferraz meint, wenn sie sagt:

*Effectivamente, no teatro, os espectadores vêem e sabem o que as personagens, como vítimas, desconhecem, e esse saber è-lhes fornecido quer pelo desenrolar dos acontecimentos, quer por sinais convencionais, como por exemplo, o de pressupor que os actores em cena não vêem tudo o que os espectadores estão a ver.*¹²⁶

So sollte dramatische Ironie – und dies wird hier so zugrunde gelegt – nicht wie bei Sedgewick, sondern wie in W. Van O’Connors Definition in der *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* verstanden werden, welche lautet:

Dramatic Irony is a plot device according to which (a) the spectators know more than the protagonist; (b) the characters react in a way contrary to that which is appropriate and wise; (c) characters or situations are compared or contrasted for ironic effects {...}; (d) there is a marked contrast between what the character understands about his acts and what the play demonstrates about them.¹²⁷

Wenn also die Zuschauer Äußerungen des Protagonisten im Vergleich zum Handlungsverlauf als naiv einstufen oder als unmöglich ansehen (oder die einer anderen Figur wie z. B. Casilda in *Las manos de Dios*, welche meint, Merlin belüge sie bezüglich der Goldformel) oder wenn eine weitere Figur wie Víctors Vater in *Un país feliz* von Maruxa Vilalta diese Meinung oder das Wissen des Publikums teilt, haben wir es mit dramatischer Ironie des Typus (a) oder (b) zu tun, so u. a. auch in Solórzanos *Cruce de vías*.

In Bezug auf Formen des Ausdrucks und des Inhalts sowie deren Substanz sollte Ballarts Klassifizierung ironischer Phänomene einer weitergehenden linguistisch-semiotischen Untersuchung vorbehalten bleiben.

Zur Illustration der Wirksamkeit von Ironie in dramatisch-literarischen Werken, wie ich sie für den zweiten Teil dieser Arbeit zugrunde legen möchte, mögen die beiden folgenden Beispiele dienen:

¹²⁶ apud Ballart, S. 404: Maria de Lourdes A. Ferraz A ironia romântica. Estudo de um processo comunicativo.

¹²⁷ W. Van O’Connors, apud Ballart, S. 409. Hervorhebung von mir. Siehe auch: W. Van O’Connors, Dramatic Irony. In: Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton: Princeton Univ. Press, 1974. s. v.

Als ich im August des Jahres 2004 bei den Bregenzer Festspielen eine Aufführung des Musicals „*West Side Story*“ von Leonard Bernstein erlebte, jener modernen in die Neue Welt übertragenen Version des Romeo- und Julia-Stoffes mit der Jets genannten alteingesessenen New Yorker Straßen-Gang und den aus Puerto Rico eingewanderten Neu-New Yorkern oder Neuamerikanern, den Sharks, fiel mir in der Aufeinanderfolge des Handlungsablaufs eine von Ironie geprägte Szenenfolge auf:

Der Polizeileutnant Schrank hatte soeben die puertoricanische Gang, die Sharks, verteufelt und als unerwünscht des Stadtviertels verwiesen, und diese zogen, den Anfang der amerikanischen Nationalhymne pfeifend, ab. Zum vollen Verstehen einer solchen Aufeinanderfolge dramaturgischer, sprachlicher und musikalischer Mittel als ironisch ist generell die Kenntnis der Bedeutung der amerikanischen Hymne vonnöten, d. h. wofür sie steht¹²⁸, besser noch des Wortlauts der jeweils achten und letzten Zeile der insgesamt vier Strophen, die nach jeweils abgewandelter vorletzter Zeile lautet

*O say, does that star-spangled banner yet wave
O'er the land of the free and the home of the brave?*

Kennt man diese Zeilen, so kontrastiert die Handlungsweise des Polizeioffiziers, der die Freiheit der Sharks, hier ihre Bewegungsfreiheit einschränkt, während er dies bei der Gang der alteingesessenen Jets nicht nur nicht tut sondern duldet und sogar ein gewisses Verständnis für ihre „Art sich zu geben“ aufbringt, äußerst stark mit der Hymne als solcher und besonders mit ihrem als Leitmaxime anzusehenden Schlussvers, wobei „*land of the free*“ in enger intertextueller Beziehung zu „*free*“ oder „*freedom*“ in der amerikanischen Geschichte, so z. B. in der Unabhängigkeitserklärung (*Declaration of Independence*) vom 4. Juli 1776 oder der Verfassung von 1787 steht, mithin indirekt zu den Werten der europäischen Aufklärung. Die Ironie besteht nun darin, dass ein Repräsentant des Staates, der *freedom* (und *equality*) für alle auf „seine Fahne (*star-spangled banner*) geschrieben“ spricht in seine Nationalhymne integriert hat, entgegengesetzt zu dem handelt, was durch die ironische Replik in Form des Pfeifkonzertes der Sharks hervorgehoben wird, welche sich im übrigen durch ihre schwarzen Hosen und rotbraunen Blusen vom Theatralischen her als andersartig von den Jets abheben. Ein möglicherweise weniger informierter Zuschauer kann die gepfiffene Melodie aber auch lediglich als Hinweis darauf verstehen, dass die abziehende Gruppe der Sharks

¹²⁸ Der Text wurde am Morgen des 14. Sept. 1814 nach der Beschießung von Fort McHenry bei Baltimore in Maryland von Francis Key geschrieben, der sich freute, dass die Flagge als Symbol der amerikanischen Freiheit und Unabhängigkeit von den Briten noch wehte, d. h. dass der britische Angriff erfolgreich abgewehrt worden war.

um die „Predigt“ des Polizeioffiziers nichts gibt, mithin salopp gesagt „darauf pfeift“.

Vom Dramatisch-Ästhetischen her ist in dieser Szene Ballarts Forderung nach ästhetischer Integration für den Kontext des Musicals in einer wichtige Werte betreffenden ironischen Konstellation voll erfüllt. Es fragt sich lediglich noch, um welche Art von Ironie es sich hier eigentlich handelt.

Es geht hier meiner Meinung nach um eine komplexe sprachliche Ironie besonderer Art, da hier Sprache durch die Anfänge der gepfiffenen Melodie der Hymne symbolisch ersetzt wird, doch ist die Melodie Trägerin des dahinter verborgenen Textes.

Ein weiteres Beispiel möge die nicht nur auf den näheren Kontext bezogene Verwendung von Ironie ebenfalls verdeutlichen, diesmal eines aus einem mexikanischen Theaterstück, aus Maruxa Vilaltas *Un país feliz*:

Eine Familie in einem Ferienort eines nicht näher bestimmten spanischsprachigen Landes nimmt aufgrund bedrängender ökonomischer Verhältnisse ausländische Touristen als Gäste auf. Die Schönheit der Landschaft und die Herzlichkeit der Gastfamilie bringen den Gast Kurt, der die politische Unterdrückung im Lande nicht kennt, dazu anzunehmen, dass es sich um ein wundervolles und „glückliches Land“ handeln müsse. Lediglich die Tatsache, dass der Sohn der Familie, Víctor, ein Student, im Gefängnis sitzt, aber bald freigelassen werden soll¹²⁹, ist ein Indiz dafür, dass mit diesem Land möglicherweise bezüglich des von Maruxa Vilalta verwendeten Epithetons „*feliz*“ etwas nicht stimmt und gibt dem Zuschauer schon recht früh Anlass zum Nachdenken. Als dann aber die Nachricht eintrifft, Víctor komme nicht mehr zurück, da er im Gefängnis gestorben sei, verkehren sich ausgehend von der betreffenden Stelle des dramatischen Textes und des auf der Bühne dargestellten dramatischen Geschehens Inhalt und Bedeutung des Stückes im Verhältnis zur Leser- bzw. Zuschauererwartung, die durch den Titel aufgebaut wird, in ihr Gegenteil.

Dieselbe Stelle möge gleichzeitig als Beispiel für sogenannte „dramatische Ironie“ des oben angeführten Typs (b) dienen, die entsteht, wenn der Zuschauer über dramatisches Geschehen besser informiert ist als die Akteure auf der Bühne: Die Familie, mit Ausnahme des Vaters, jubelt über die Ankündigung der Freilassung Víctors, nur der Vater bleibt skeptisch, wohingegen Kurt sich ebenfalls über die besagte Ankündigung freut.

¹²⁹ cf. Rodríguez-Sardiñas/Suárez Radillo, Teatro contemporáneo hispanoamericano. Madrid, 1971. Bd I, S. 350.

1.4.4. Konkretisierung der Ironietypen

Bisher lässt sich feststellen, dass Sprachironie sich, schlicht einer englischen Erklärung folgend, definieren lässt als:

*Irony is an implied discrepancy between what is said and what is meant.*¹³⁰

Diese Definition verzichtet interessanterweise auf den häufig mitschwingenden Begriff des „Gegenteils dessen, was gesagt wird“, erachtet es also nicht als notwendig für Ironie, eine 100% Kontrarität der Signifikate eines spezifischen Signifikanten zu postulieren.

In einem weiteren bedeutsamen Werk zur Ironie erweitert Marina Mizzau¹³¹, ausgehend von bisherigen klassischen Definitionen den Ironiebegriff intertextuell um Bezüge auf schon Gesagtes. Sie stellt fest, dass bisherige Definitionen nicht ausreichen und resümiert diesen Teil ihres Werkes peritextuell wie folgt:

*Nella prima parte del libro l'ironia viene analizzata secondo l'impostazione classica: ironia è dire qualcosa facendo intendere l'opposto, attraverso indici non verbali, ma anche attraverso il semplice rimando al contesto. Ne deriva un'apparente contraddizione: "menzogna" fatta per essere capita, l'ironia, non potendo però essere segnalata troppo vistosamente per ragioni di ordine estetico, rischia di non essere compresa, di restare ambigua. La definizione classica di ironia non è però sufficiente a spiegare la complessità degli effetti ironici.*¹³²

Wenn der klassische „Betrug“ von Ironie darin besteht, etwas Gegenteiliges durch einen Signifikanten ausdrücken zu wollen und diese Diskrepanz – diese Lüge, diese „menzogna“ – aber so zu vermitteln, dass sie als solche verstanden wird, was aus ästhetischen Gründen nicht allzu offen geschehen kann, birgt Ironie stets auch die Gefahr in sich, nicht verstanden zu werden. Sie bleibt dann unentdeckt oder, um mit Linda Hutcheon zu reden, es findet keine Inferenz von Ironie seitens des Lesers oder Zuschauers statt. Von daher reicht Marina Mizzau diese klassische Definition noch nicht aus.

Sie generalisiert sodann den Ironiebegriff beträchtlich, wobei das Problem des Nichtgelingens einer ironischen Äußerung aufgrund des Nichtverstehens eines Verweises bestehen bleibt. Die Erweiterung erfolgt in der Weise, dass sie die Diskrepanz zwischen dem Signifikat einer ironischen Äußerung (dem Bedeutungsinhalt eines Signifikanten) und einem Referenztext als ironisch bzw. Ironie bestimmt. So legt sie im zweiten Teil ihres Buches eine Theorie der

¹³⁰ www.tnellen.com/cybereng/lit_terms/irony.htm. Zuletzt einges. am 24. 3. 2007.

¹³¹ Mizzau, Marina. *Ironia. La contraddizione consentita*. Milano, 1984.

¹³² *ibidem* (4. Umschlagseite des angeführten Buches).

Ironie als ein sich distanzierendes Bezugnehmen auf eine vorangegangene Erwähnung oder ein Zitat vor:

...si prospetta una teoria dell'ironia come "menzione", citazione: ironia è discorso su un altro discorso, ripresa della parola altrui (o anche propria) da cui si prendono le distanze. Così ridefinita, l'ironia è terreno privilegiato per indagare un problema più ampio: quello del rimando al "già detto", dell'intreccio delle diverse intenzioni di parola, dell'interdiscorsività.¹³³

Ironie entsteht demzufolge als bewusstes Abweichen beim Verweisen auf etwas schon Gesagtes, als Verflechtung (*intreccio*) verschiedener Wortintentionen bzw. durch Interdiskursivität. Der Begriff der Interdiskursivität (*interdiscorsività*) wird im wissenschaftlichen Diskurs in Deutschland von Jürgen Link gebraucht und scheint mir bezüglich seiner stärkeren Betonung der Prozesshaftigkeit ironischer Verweise und Distanzierungen von schon Gesagtem weniger statisch und dadurch angemessener und umfassender zu sein als Intertextualität. Nach Mizzau ist Ironie somit Diskurs auf der Grundlage eines schon bekannten oder als bekannt vorauszusetzenden Diskurses, von dem sich der Sprecher oder Schreiber in bestimmter Weise unter Verwendung von „Ironiesignalen“ distanziert, denn distanzieren kann man sich von vorangegangenen Äußerungen auch stets, indem man sich „sachlicher“, d. h. konventioneller sprachlicher Signale bedient.

Mit dieser Position befindet sich Marina Mizzau nicht weit entfernt von der „Revolution der poetischen Sprache“ bei Julia Kristeva¹³⁴ und mitten im Gefolge von Michail Bachtins literaturwissenschaftlichen Überlegungen und Ansichten, auf den sie sich in einem längeren Kapitel ausdrücklich und besonders bezieht. Marina Mizzau verweist im Übrigen darauf, dass solche Ironiesignale auch für die Schrift existieren: *„Nella scrittura esistono marche tipografiche differenziate che hanno il compito, oltre che di segnalare la ripresa di parola altrui, anche di connotare in qualche modo il rapporto tra l'enunciazione presente e l'enunciato citato.“*¹³⁵ Als solche gelten doppelte und einfache Anführungszeichen, Kursivschrift, kenntlich gemachte verbale Einschübe wie „...“, „wie man sagt“, in Klammern gesetzte oder in Klammern mit Fragezeichen versehene Wörter. Zu weiteren, insbesondere mündlichen Ironiesignalen sei auf das weiter unten folgende Kapitel mit dem entsprechenden Titel verwiesen.

Das soeben Ausgeführte bedeutet, dass in der Literatur – aber nicht nur in der Literatur, sondern im Prinzip für alle Ebenen von Texttypen, seien diese nun

¹³³ loc. cit.

¹³⁴ Julia Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache. La révolution du langage poétique. Paris, Seuil 1974.

¹³⁵ Mizzau, op. cit., S. 47.

literarisch oder nicht, geschrieben oder gesprochen oder gesungen oder noch anders konstituiert – z. B. nonverbal als Bild oder Bildfolge –, angefangen von der Wortebene über den Satz und Textabschnitte bis hin zu Kapiteln, beim Drama Szenen und Akten und dem gesamten Werk, den darin vorkommenden Figuren und Charakteren, den Vermittlungsformen des Textes im einzelnen und seinem Genre – ironisierende Distanzierung möglich ist. Die ironisierende Distanzierung von Referenztexten in ihrer Gesamtheit ist auch unter anderen Namen bekannt, z. B. Satire und Parodie oder Travestie, wobei hier die Intention des Nicht-Mehr-Ernst-Nehmen-Könnens des betreffenden Referenztextes in allen Fällen verdeutlicht wird.

Es ist nun angebracht, auf Michail Bachtin selbst zurückzukommen und anschließend Marina Mizzaus Gedanken über Bachtin und ironische Interdiskursivität zu betrachten. Michail Bachtin hat seine poetisch-ästhetischen Vorstellungen über Literatur in seinem Werk „Das Wort bei Dostojewski“ dargelegt, dem ich hier im Wesentlichen folge.¹³⁶

Er hat dort in plausibler Weise das sprachliche Zeichen in seiner linguistischen und in seiner poetisch-ästhetischen Wertigkeit beleuchtet und verdeutlicht. Dabei geht er vom Begriff des Wortes in der Linguistik aus und sieht es als linguistisch-semantische Einheit, in seiner Semantik wie in seiner Bedeutung. In jedem Text gibt es für ihn – etwas banalisierend, aber auch abstrahierend ausgedrückt – weitere Wörter, wir beschränken uns hier auf lediglich ein weiteres, die genauso wie das erste eine wichtige semantische Rolle in eben diesem Text spielen. Dennoch stehen diese beiden Wörter rein linguistisch gesehen nicht in einer Beziehung zueinander, sondern werden als zwei getrennte Semanteme isoliert betrachtet, bleiben also linguistisch gesehen isoliert. Anders verhält es sich in der Literatur. Bachtin beschäftigt sich zunächst zwar lediglich mit der Prosaliteratur, doch lässt sich vieles bei ihm Gesagte und von ihm Vertretene auch auf andere Literaturgattungen übertragen. Um bei dem angesprochenen Beispiel mit zwei einzelnen markanten Wörtern zu bleiben oder entsprechend auch sprachlichen Figuren, so stehen diese literarisch in einem Beziehungsverhältnis, oder wie Bachtin sagt, womit er auf eine der Grundvoraussetzungen der menschlichen Sprache eingeht, in einem dialogischen Verhältnis zueinander. Dieses Verhältnis ist aber ein metasprachliches, d. h. es sind nicht die Wörter selber, die sich zueinander verhalten, als ob sie in einem Dialog stünden, sondern der sie als linguistisch-literarische Phänomene Wahrnehmende sieht aufgrund ihrer Bedeutung als dekodierbare Zeichen in Verbindung mit seinem wie auch immer gearteten

¹³⁶ cf. M. Bachtin, Das Wort bei Dostojewski, S. 222f.: In: M. Bachtin. Die Poetik Dostojewskis. C. Hanser Verlag: München, 1971. (Dt. Übersetzung von: Problemy poetiki Dostoevskogo. Moskau, 1963.)

Wissen, Konnotationen zu diesen Begriffen, eine solche Beziehung zwischen ihnen. Dies kann zum Beispiel durch die Aufeinanderfolge in zwei Sätzen oder durch die Wiederholung des betreffenden Wortes an anderer Stelle erfolgen oder durch den Wert, den diese oder weitere Wörter in einem bestimmten sozialen Kontext vermitteln. Was für Wörter gilt, trifft aber auch für Sätze, sprachliche Figuren als Tropen und als Teile von Texten zu, d. h. Bedeutung von Texten wird dadurch kreiert, dass sozusagen größere semiotische Einheiten, mit denen vorher dasselbe geschehen ist, deren Teile also zueinander in einem metasprachlichen Verhältnis stehen, wiederum zu anderen solchen Einheiten in besagtes dialogisches oder metasprachliches Verhältnis treten.

Es kann aber auch sein, dass der nicht rein linguistisch orientierte Leser das Wort bzw. die Wörter oder ganze Sätze infratextuell besonders aber auch intertextuell als schon gehört oder zitiert empfindet, in welchem Fall es sich dann um fremde Wörter oder Sätze mit einem metasprachlichen Hintergrund handelt. Bachtin fordert mithin von der Linguistik, dass sie bei der Erforschung der „dialogischen Rede“ die Ergebnisse der Metalinguistik anwende, da eben die dialogischen Beziehungen außerhalb der reinen Linguistik liegen.

Interessant wird es besonders da, wo metasprachliche, also dialogische Beziehungen im Sinne Bachtins zwischen Sprachstilen entstehen oder gar zwischen literarischen Genres (wie im übrigen in einer Reihe von Fällen *expressis verbis* bei Solórzano) oder zwischen dem dramatischen Text und seiner Realisierung auf der Bühne durch einen Intendanten oder Regisseur oder auch zwischen den Sujet-Kriterien dieser Untersuchung im Hinblick auf die Verwendung von Ironie und Ambiguität bei Solórzano.

Es muss hier noch verdeutlicht werden, dass Bachtin das in einem normalen Aussagetext vorkommende Wort als ein Wort in seiner ursprünglichen Bedeutung mit realem Referenzbezug sieht, oder wie er sagt als den „Ausdruck der Bedeutungsinstanz“ eines Sprechers. Diesem direkten Ausdruck dieser Instanz stellt er das sogenannte Objektwort gegenüber, das ist in simplifizierter Form auf das einzelne Wort bezogen das Wort einer schon dargestellten Person, die etwas sagt, und sodann das von ihm sogenannte „zweistimmige Wort“, das gleich- oder verschieden-gerichtet sein kann. Als gleich-gerichtetes Wort kommt es vor in Stilisierungen, Erzählungen aus Erzählersicht, in der als solche gekennzeichneten wörtlichen Rede des Protagonisten, vielleicht als Träger der Meinung (Intention) des Autors oder in der Ich-Erzählung. Das verschieden-gerichtete Wort kommt vor in Parodien, parodistischen oder Ich-Erzählungen oder als Wort parodierter Protagonisten oder als Wiedergabe eines fremden Wortes mit verändertem Akzent. Schließlich kann das zweistimmige Wort zusätzlich noch reflektiert sein, zum Beispiel in einer versteckten Polemik, einer

polemischen Autobiographie oder Beichte (z. B. Rousseaus *Les Confessions*) oder als Wort mit Bezug auf ein fremdes Wort, als Dialog-Replik oder als sogenannter versteckter Dialog (*Soliloquio*), wenn nur einer spricht, die Äußerungen des Dialogpartners aber im Prinzip erraten werden müssen.¹³⁷

Auf diesem Hintergrund wird deutlich, was Marina Mizzau meint, wenn sie in ihre Ironiedefinition „*citazione, menzione, ripresa della parola altrui*“ und den Bezug auf „*il già detto*“ mit einbezieht, nämlich das dialogische Verhältnis zwischen Wörtern und Aussagen und Zwei- oder Mehrstimmigkeit von eben solchen. Sie geht noch einen Schritt weiter und sagt, dass für Bachtin „jedes Wort schon von einer anderen Stimme bewohnt und von der Sprechabsicht eines anderen durchdrungen sei, wovon kein Sprecher absehen könne, auch nicht wenn er es in den eigenen Kontext einfüge und mit seiner eigenen Intention versee“ („... *ogni parlante si trova di fronte la parola già „abitata da voci altrui“, „penetrata da altrui intenzioni“, di cui no potrà non tener conto anche se, inserendola nel propio contesto, la rivestirà delle proprie intenzioni.*“)¹³⁸ Bei der Aneignung des Wortes eines anderen füllt der Sprecher dieses mit seiner eigenen Sprechabsicht und stellt damit eine Beziehung her, die je nach der Nuancierung seiner Zustimmung oder Distanzierung variiert, die in der Konfrontierung mit ihm geschaffen wird („*Nell’appropriarsi della parola altrui il parlante vi ,installa la propria intenzione’, stabilisce con essa un rapporto che varia a seconda delle sfumature di adesione o distanza che si creano nei confronti di essa.*“).¹³⁹ Diese Aneignung oder Übernahme der Worte anderer geschieht oft bewusst und ausdrücklich, und unsere Alltagssprache ist voll davon („*L’assunzione della parola altrui è spesso consapevole e esplicita: i nostri discorsi sono pieni di riferimenti a discorsi degli altri, di citazioni, di richiami a ciò che si è sentito, è stato detto.*“).¹⁴¹

Man sieht, dass bei dieser Übernahme schon eine geringe intentionale, manchmal auch unfreiwillige Abweichung vom “normalen Gebrauch” von Wörtern genügt, um diesen Gebrauch zu ironisieren und mit ihm die ausgedrückten Sachverhalte. Interessant ist, wie Bachtin die sprachliche Kommunikation zwischen Sprecher („*parlante*“) und Gesprächspartner („*interlocutore*“), dem Adressaten seiner Worte modellartig sieht: Der Sprecher dringt in den Wahrnehmungshorizont des Zuhörers ein und etabliert dort seine eigene sprachliche Äußerung auf anderem „Territorium“, auf dem Hintergrund des

¹³⁷ cf. M. Bachtin, *Das Wort bei Dostojewski*, S. 222f.

¹³⁸ Bachtin apud Mizzau, op. cit. S. 43.

¹³⁹ op. cit., S. 44.

¹⁴⁰ ibidem.

Wahrnehmungsfeldes des Hörers.¹⁴¹ Das Dialogverhältnis zwischen der gegenwärtigen und der evozierten vergangenen Äußerung, das dem Gesprächspartner oder Leser oder Zuschauer, so möchte ich hinzufügen, präsentiert wird, schlägt Mizzau vor, als *interdiscorsività* oder Interdiskursivität zu bezeichnen. („Bachtin ha sottolineato l'importanza di un settore di analisi: quello del dialogismo della/nella parola. Oggetto di studio che, seguendo un suggerimento di Compagnon (1979) e di Segre (1982b), propongo di chiamare *interdiscorsività*.”)¹⁴²

Demzufolge bezieht sich der Diskurs eines Sprechers für Bachtin in doppeltem Sinne auf den anderen, einmal auf ihn als Dialog zwischen der gegenwärtigen und der evozierten vergangenen Äußerung, zum anderen für den anderen, für den Zuhörer.

Semiotisch gesehen wird bei einem solchen Verständnis von Ironie die ursprünglich auf eine von einem einzigen Sprecher ausgehende ironisierende Äußerung *eines einzigen* Signifikanten für *zwei* Signifikate übertragen auf sich wie auch immer konstituierende Bedeutungsinhalte der Signifikate A und B, von denen Signifikat A den ursprünglichen Referenztextinhalt und Signifikat B den durch Ironiesignale (ironische Abduktoren sagt Uwe Wirth in Fortführung des von Peirce verwendeten Begriffs) gekennzeichneten neuen Bedeutungsinhalt B ausmachen. Von da her ist es nur noch ein kleiner Schritt bis zu einem mit Ironisierungsmöglichkeiten *par excellence* ausgestatteten literarischen Genre, dem Drama oder allgemein gesagt dem Theater. Hier eröffnen sich neue Ironisierungsmöglichkeiten, nämlich die der sogenannten dramatischen Ironie, wenn z. B. das Publikum mehr weiß als einer oder mehrere der Akteure auf der Bühne.

Für ein Theaterstück oder Schauspiel gilt als allgemeine Ausgangsposition die von Fischer-Lichte erläuterte rudimentäre Bestimmung dessen, was Theater ist, nämlich dass es eine Person oder mehrere A1, A2, A3 etc. gibt, die X1, X2, X3 etc. verkörpern, während S1, S2, S3 etc. zuschauen, wobei diese eben das Publikum repräsentieren, das entweder genau soviel weiß wie die Schauspieler oder eben mehr, was gleichbedeutend mit einem überhöhten Standpunkt für die Betrachtung des Geschehens ist.¹⁴³ Fügt man diesem Grundmodell nun noch den Regisseur oder den Autor hinzu, ergeben sich bezüglich Ironie weitere Beziehungsmöglichkeiten. Zunächst kann A1 zu A2 oder es können die Situationen (1) und (2) in einem ironisierenden Distanzverhältnis erscheinen,

¹⁴¹ cf. Mizzau, S. 45.

¹⁴² op. cit., S. 46.

¹⁴³ Fischer-Lichte, Erika. Semiotik des Theaters. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen, 1998/2003 (4. Auflage). S. 16.

sodann kann einer, d. h. A1 oder A2, oder es können beide zum Publikum S1, S2 etc. und schließlich kann der Regisseur oder der Autor zu allen in einem solchen ironischen Distanzverhältnis stehen. Diese Ironisierungen sind an Signalen zu erkennen oder sollten es zumindest sein. Ausgehend von dem Text eines Theaterstücks, dem dramatisch-literarischen Text, müssen solche Signale im Damentext erkennbar sein, z. B. durch Anführungszeichen und sonstige Interpunktionszeichen wie Ausrufungs- und Fragezeichen. Sie müssen aber auch in der Aufführung des Theaterstücks selbst wiedererkannt werden können und besonders auch in der dabei verwendeten gesprochenen Sprache und natürlich auch als theatralische Zeichen wie Bühnenbild und Kostümen, Gestik und Mimik und anderen. Doch es liegt in aller Regel nicht das aufgeführte Theaterstück vor, das ja einer vorherigen Inszenierung bedarf sondern lediglich der literarisch-dramatische Text. Von daher sei das Folgende über Ironiesignale lediglich als repräsentativ anzusehen, wobei ich mir bewusst bin, dass für eine Theateraufführung sich vielfache Veränderungen ergeben könnten und würden.

1.4.5. Ironiesignale

Ich möchte zurückkommen auf den Aspekt des Erkennens solcher ironischen Äußerungen, d. h. des sich in ironisierender Weise Distanzierens, also zu der Frage, wie Ironie zu erkennen ist. Die in vielen der obigen Bemerkungen zu Ironie enthaltenen Hinweise, dass im Prinzip jegliche ironische Äußerung oder Manifestation als unechte oder fingierte „Lüge“ Ironiesignale enthält, soll somit konkretisiert werden. Geht man von der etwas simplifizierten, aber dennoch zutreffenden Fassung aus, dass Ironie sich in dreifacher Weise manifestieren kann – sieht man von Selbstironie und romantischer Ironie zunächst ab –, nämlich

- a) als Sprachironie durch die Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gemeintem,
- b) als Situationsironie in der Aufeinanderfolge von Begebenheiten oder Situationen, die den oder die Involvierten (im Englischen als *victims of irony*, im Deutschen als Opfer der Ironie bezeichnet) als Diskrepanz zwischen Erwartungen und tatsächlichen Ergebnissen von Ereignissen betreffen bzw. treffen, und
- c) als dramatische Ironie zwischen dem, was die in Ironie involvierte Personen wissen und was ein oder mehrere Zuhörer oder Betrachter wissen, d. h. das Publikum weiß,

so sollte hierfür ein gemeinsamer Nenner im Rahmen einer allgemeinen Theorie des Verstehens überhaupt gefunden werden. Hierzu bietet der Aufsatz von Uwe Wirth *„Zwischen Zeichen und Hypothese: Für eine abduktive Wende in der*

*Sprachphilosophie*¹⁴⁴ eine plausible Erklärung des Phänomens an, der ich im Wesentlichen beipflichte. Schon Lausberg hatte bei seinem *acutum dicendi genus* auf die besondere Funktion der *pronuntiatio*, im Prinzip auf die der Stimmführung, hingewiesen.

Wirth vertritt darüber hinaus die These, dass die Sprachphilosophie die jüngeren Forschungsergebnisse der Semiotik berücksichtigen und z. B. in ihrer Theorie der Interpretationsprozesse, mithin des menschlichen Verstehens deren Ergebnisse integrieren sollte. Er geht davon aus, dass es zum sprechakttheoretischen Kodemodell des Verstehens, das sich in der Regel der Entschlüsselung der sprachlichen Mitteilung als eines Codes mit konventionalisiertem deduktiven Interpretationsverfahren bedient, ein „Inferenzmodell des Verstehens“ auf der Basis des Aufstellens plausibler Hypothesen geben sollte, das mit einschließt, wie Kontextfaktoren, Codes und Konventionen zu einer gegebenen Äußerung geführt haben könnten.

Er wendet sich damit gegen eine Implikation, die besagt, dass zum Verstehen wie nach Roman Jakobson trotz dessen sechsfacher Differenzierung des Charakters sprachlicher Mitteilungen lediglich die Entschlüsselung des sprachlichen Codes einer Äußerung ausreichend sei.

Sprechakttheoretisch geht man davon aus (so auch Searle und Eco u. a.), dass die wichtigste Voraussetzung für gelingende Kommunikation durch die Konvention der „Aufrichtigkeit“, d. h. Verlässlichkeit (engl. „*reliability*“) ermöglicht wird. Der von Wirth angeführte Grice verfolgt im Gegensatz zum konventionalistischen Kodemodell von Searle den Ansatz eines intentionalen Inferenzmodells,

*„bei dem die Absicht des Sprechers durch den Hörer im jeweiligen Kontext erschlossen werden muss. Es gibt keine starr präfigurierte, konventionale Typologie der kommunikativen Verwendungsweisen, sondern der Interpret ist vielmehr auf die Deutung jener perlokutionären Effekte angewiesen, die die Äußerung in ihm auslöst.“*¹⁴⁵

Es ist hier bedeutsam, dass der Empfänger einer Botschaft nicht nur als jemand verstanden wird, der den konventionalisierten Code zu entschlüsseln versteht, sondern im Sinne der Jakobsonschen Funktionen von Sprache grundsätzlich als emotiv-polyfunktionales, vor allem aber als ein Wesen betrachtet wird, dessen Gefühle und Erinnerungen Einfluss nehmen auf die Entschlüsselung besagter Botschaft. Wirth führt hier auch Peirce an, demzufolge alles Denken eine

¹⁴⁴ In: „Die Welt als Zeichen und Hypothese“, hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt: Suhrkamp, 2000. S. 133 – 157.

¹⁴⁵ Wirth, op. cit., S. 4.

kontinuierliche Interpretation von Zeichen ist. Der denkende Mensch zieht Schlüsse im Zusammenspiel abduktiver, deduktiver und induktiver Argumentation. „Alles Denken“, so sagt Wirth, „führt zur Bildung von Überzeugungen und Gewohnheiten, indem es einen Erfahrungs- und Erwartungshorizont etabliert. Werden diese Erwartungen enttäuscht, müssen die Denkgewohnheiten modifiziert werden. Dieser Modifikationsprozess wird durch abduktives Schlussfolgern, nämlich durch das Aufstellen von Hypothesen, geleistet.“¹⁴⁶ Abduktives Schlussfolgern ist ein Ziehen von Schlüssen, das von einem Resultat C ausgeht und zunächst lediglich vermutet, dass eine Hypothese A vor dem Hintergrund von Theorie B richtig sein könnte. Wenn A aber wahr ist, dann ist C selbstverständlich.

Bezogen auf sprachliche Ironie könnte dies so aussehen:

Wenn jemand zu seinem Freund sagt: „Das hast du aber fein hingekriegt!“ (C), der Betreffende aber weiß, dass ihm etwas misslungen ist, so passt die Äußerung des Freundes nicht zu der Voraussetzung A (dem Missgeschick) und ist nur aufgrund der Voraussetzung B mit A in Übereinstimmung (zur Kongruenz) zu bringen, dass C gleich B ist. Man kann dies auch andersherum verständlich machen:

Passiert jemandem ein Missgeschick (A), so folgt daraus, dass er dafür von jemandem getadelt wird (B) oder sich ärgert und nicht, dass er dafür ein Lob erhält oder sich freut (C). Wenn er aber dafür gelobt wird (C), so ist dies nur dann verständlich, wenn C gleich B ist, und man mithin abduktiv zu dem Schluss gelangt, dass die Handlung des Lobens fingiert, also im Grunde ein Tadeln ist. Es muss also zunächst für Sekundenbruchteile die Hypothese aufgestellt werden, dass C nicht richtig sein kann, sondern B meint, also das Lob (C) als Tadel (B) zu verstehen ist. Dies erfolgt durch Abduktion.

Die Erfahrung lehrt zudem den Betreffenden, dass Missgeschicke nicht zusätzlich noch belobigt werden. Aus A folgt nicht C. Der Betreffende schließt daraus induktiv, dass er wohl ein Donnerwetter (B) zu erwarten hat.

Zu alle dem ist aus der Art der konventionalisierten sprachlichen Wendung der Äußerung C zu deduzieren, dass solche Zeichen wie die Kombination der Lexeme {aber} + {fein} + {hingekriegt} wohl eher nicht zu einem Lob gehören. U. Wirth führt sodann bezüglich Abduktoren unter der Kapitelüberschrift *Der blinde Fleck oder: Die Relevanz der Semiotik für die Sprachphilosophie* weiter aus, dass sich aufgrund gemeinsamer Hintergrundannahmen „plausible Hypothesen über die Intentionen des anderen aufstellen“ lassen, „und zwar,

¹⁴⁶ op. cit., S. 4f.

indem man seine Äußerung als ein Zeichen interpretiert, das »propositional« bedeutet, aber auch aufgrund seiner semiotischen Äußerungsqualität und seiner Einbettung in einen unterkodierten Kontext signifikant ist¹⁴⁷. Die Sprechakttheorie habe der Äußerungsqualität für das Verstehen der Äußerungsbedeutung bisher keine Relevanz beigemessen, was nach Derrida eine Vernachlässigung des materiellen Aspektes der Äußerung und ihrer spezifischen, nicht *a priori* typisierten kontextuellen Aspekte darstelle.¹⁴⁸ Der materiale Aspekt oder auch der kontextuelle Effekt eines *Tokens* tritt nach Peirce z. B. durch den „*tone*“ einer Äußerung hervor, also ihren tonalen Aspekt, welcher laut Peirce einen »unbestimmten, bezeichnenden Charakter« (*»an indefinite significant character«*)¹⁴⁹ hat. Wirth gibt in Anlehnung an das Beispiel von Peirce vom Straßenschrei des eines Gemüseverkäufers auf dem Frankfurter Markt, dessen jegliche Äußerung aufgrund der dialektalen Färbung seiner Sprache hinsichtlich ihrer Tone-Token-Relation indexikalisch anders zu typisieren ist als der zuzuordnende hochdeutsche symbolische Satztyp. Wirth erläutert hierzu detailliert:

*In diesem Sinne sind tonale Aspekte wie Tonfall, Dialektfärbung, Druckbild oder textuelle Organisation Teil einer ikonisch-indexikalischen Relation. Sie sind entweder unbeabsichtigte Symptome, die etwas zu erkennen geben, oder absichtliche Signale, die etwas zu verstehen geben wollen.*¹⁵⁰

Für Peirce sind ein Ton oder eine Geste gegenüber der bloßen konventionell kodierten Äußerung zumeist der am stärksten bestimmte Teil dessen, was gesagt wird. Auch für Michail Bachtin, den Wirth an dieser Stelle in eigener Übersetzung zitiert, sind Intonation und Ton einer Äußerung in diesem Sinne von eminenter Bedeutung. Wichtig scheint mir hier natürlich auch Wirths Einbeziehung von Druckbild und textueller Organisation für den bloßen dramatischen Text.

Weiterhin meint Wirth, dass aus der Tone-Token Relation mit Hilfe abduktiver Inferenzen Information erschlossen werden kann, die weder aus dem propositionellen Gehalt noch aus der illokutionären Rolle der Äußerung ableitbar ist.

Was spricht also dagegen, das soeben Ausgeführte ebenfalls für das Verstehen bzw. die Verwendung von Ironie gelten zu lassen, und nicht nur dafür, sondern

¹⁴⁷ Wirth, op. cit., S. 142.

¹⁴⁸ loc. cit.

¹⁴⁹ apud Wirth, op. cit., S. 140.

¹⁵⁰ Wirth, op. cit., S. 141.

auch für das Verstehen von Metaphern und Metonymien und im Rahmen der von Wirth angestrebten allgemeinen Theorie des Verstehens die von der Semiotik gegebenen Möglichkeiten schlicht und einfach zu berücksichtigen?

Hinsichtlich des Verstehens von Ironie führt U. Wirth weiter aus, dass „aus dem Kontext und der Qualität der Äußerung Hinweise auf die intentionale Einstellung des Sprechers in Form von Ironiesignalen zu entnehmen“ sind. Unter Anlehnung an die von Grice entwickelte „konversationelle Implikatur“ wird die Sprecher-Strategie im Fall der Ironie „als Wechselspiel zwischen der konventionellen Satzbedeutung und der nicht-konventionellen semiotischen Bedeutung der Äußerungsqualität“ realisiert. Dabei ergibt sich Wirth zufolge die Implikatur aus der Differenz zwischen dem propositionalen Gehalt der Äußerung und ihrer tonalen Qualität. Er sagt:

Der »ironische Ton« löst bestimmte Assoziationen aus, die nicht zum propositionalen Gehalt der Äußerung passen wollen. Durch die offensichtliche Unwahrheit dessen, was ironisch gesagt wird, entsteht der Eindruck kontextueller Irrelevanz. In ihrer offensichtlichen Absichtlichkeit wird die Irrelevanz zum Bestandteil eines indexikalischen Hinweisaktes auf die propositionale Einstellung des Sprechers, nämlich zum »Implikatursignal« (Sperber, Wilson 1991a, S. 559). Der Sprecher gerät unter »Ironieverdacht«.¹⁵¹

Diese in sich schlüssigen Betrachtungen zum Erkennen von Ironie im Rahmen eines generellen sprachphilosophischen Ansatzes sind sicherlich sehr im Bereich des Philosophisch-Logischen angesiedelt, was genau für den von Uwe Wirth eingeschlagenen Weg mit Deduktion, Induktion und Abduktion beabsichtigt war. Für die Semiotik selbst bleibt indes von größter Bedeutung, dass es für das Verstehen von Zeichen außer der konventionalisierten symbolischen Ebene der Codes eben die seit Peirce bekannten weiteren Ebenen der Indizität und der Ikonizität gibt, welche bei der Entschlüsselung von Ironie von größtem Nutzen sind.

Dies hatte schon Lausberg mit seinem Hinweis auf die *pronuntiatio* ohne Probleme so gesehen, auch wenn er sich nicht der heutigen Terminologie bediente, und auch Weinrich sprach von Ironiesignalen¹⁵², mithin entsprechenden Hinweisen, und Rudi Keller formulierte Ironie als eine unaufrichtige Äußerung, „der der Adressat bei hinreichender Sensibilität ihre Unaufrichtigkeit anmerken soll“. Dies bedeutet doch von der Warte des Adressaten von Ironie her gesehen nichts anderes, als dass dieser Adressat an Umständen und Symptomen erkennt, dass es sich bei der betreffenden Äußerung nicht um das durch den Signifikanten zunächst Nahegelegte, sondern um ein Distanznehmen zu dem vorausgegangenem wie immer gearteten Kurztext oder

¹⁵¹ op. cit., S. 145.

¹⁵² s. oben: O'Connors Definition von „dramatic irony“.

der betreffenden verbalen Äußerung handelt. Ausgehend von Symptomen ließe sich, um noch einmal Peirce heranzuziehen, auf den auch die Abduktorentheorie letztlich zurückzuführen ist, basierend auf dem Peirceschen Begriff bzw. seiner Zeichenart **Index** – die anderen beiden sind **Ikon** und **Symbol** – sagen, dass das gesamte Umfeld (Kontextvergleich, Stimmführung, Druckbild, Bühnenbild etc.) einer ironischen Äußerung als indexikalisch oder symptomatisch für Ironie zu verstehen ist. Die Indizes müssten im Rahmen einer semiotisch-linguistischen Untersuchung genauer benannt und gegebenenfalls klassifiziert werden. Andererseits sind sie einem gebildeten muttersprachlichen Sprecher aufgrund seiner Erfahrung im Umgang mit Sprache zum allergrößten Teil für aktuelle schriftliche oder mündliche Kommunikation bekannt.

Hiermit ist der Rahmen für sprachliche Ironie in dem schon von Muecke, Mizzau, Ballart und anderen angegebenen Sinne abgesteckt, jedoch noch nicht für situative und dramatische Ironie. Dennoch können diese bei einem weiter gefassten Verständnis des Ironiebegriffes mit einbezogen werden. Hierzu mögen die anschließenden Überlegungen dienen, was ebenso wie für Indizien (s. o.) von sprachwissenschaftlicher Seite noch zu leisten wäre, da hier nur in knapper Form Resultate aus obigen Darlegungen resümiert werden können.

Kann man **sprachliche Ironie** als ein Distanznehmen von schon Gesagtem unter Verwendung von indexikalischen oder symptomatischen Ironiesignalen sehen, so ergibt sich bei den Formen **dramatischer Ironie** das jeweilige Distanzverhältnis aus der Ahnungslosigkeit einer schauspielenden Figur zu dem größeren oder umfassenderen Wissen eines Mit-Schauspielers oder eines Zuhörers oder gegebenenfalls auch des Zuschauers bzw. des Publikums. Innerhalb eines Theaterstücks ergibt sich Ballarts Typ (c), wenn der Dramaturg im Rahmen seines „*plot device*“ Charaktere oder Situationen zueinander in ein Kontrastverhältnis bringt, dessen Bedeutung der Zuschauer durchschaut, während dies für die involvierten Figuren auf der Bühne nicht der Fall ist. Dramatisch-ironisch wird so eine Äußerung C, wenn der Freund, dem etwas misslungen ist, glaubt, seine Arbeit sei in Ordnung, sein älterer Freund aber weiß, dass der jüngere dadurch möglicherweise seinen Job verlieren wird, da es sich um eine Prüfung gehandelt hatte.

Dasselbe gilt für **Situationsironie**, wobei hier das Distanzverhältnis resultiert aus dem, was eine Person erwartet, und dem, was tatsächlich eintritt, also die Dinge oder Ereignisse entsprechend arrangiert sind. Situationsironie läge z. B. vor, wenn gerade wegen des Misslingens aufgrund nicht bekannter anderer Voraussetzungen trotzdem etwas Positives nachfolgte.

Bei **Selbstironie** äußert sich dieses Distanzverhältnis zwischen dem, was eine Person von sich selbst erwartete, und dem, was ihr tatsächlich widerfährt, weswegen sie sich zu einem ironischen Kommentar veranlasst sieht.

Im Rahmen **romantischer Ironie** vollzieht sich die ironische Distanzierung im Kreis der von einem Autor eingeführten Figuren zum Autor selber oder von ihm ausgehend bezüglich seiner Figuren.

1.4.6. Jüngste Entwicklungen

In jüngster Vergangenheit hat man sich hinsichtlich Ironie u. a. mit dem Ursprung der sog. metalinguistischen Kompetenz beschäftigt. Hier sind Sperber und Wilson zu nennen, aber auch ein italienischer Wissenschaftler, der sich bezüglich des Erwerbs solcher metalinguistischer Kompetenz, mit den Voraussetzungen der „Entwicklung der kognitiven und der linguistischen Fähigkeiten des Menschen („... *dello sviluppo delle capacità cognitive e linguistiche dell'uomo*“), mithin mit den Phänomenen der Ritualisierung und des Spiels sowie eben der Ironie beschäftigt hat, nämlich Tommaso Russo.

Desgleichen müsste man hier insbesondere näher auf Haiman (*Talk is cheap*) eingehen, der sich grundlegend mit nichtsprachlicher (*habituation, automatization* und *codification and the Notion of Emancipation*) und sprachlicher Ritualisierung (*Grammaticalization as Habituation, Double Articulation as Automatization*) und mit *Direct Quotation* und *Clichés* und *Linguistic Emancipation as Codification* und Ähnlichem beschäftigt hat.

Tommaso Russo gibt in seinem Aufsatz „*Ritualizzazione, gioco e ironia: alle radici della competenza metalinguistica*“¹⁵³ ältere, jüngere und heutige Positionen in relativer Kürze wieder. Im täglichen Sprachgebrauch entsteht Ironie durch eine impersonative, d. h. nicht auf einzelne Personen bezogene „Modalität“ und durch ikonische Emphasisierung („*attraverso una „modalità“ impersonativa e attraverso l'enfaticizzazione iconica*“). Er fährt fort mit: „*La stessa struttura del messaggio ironico presuppone una dimensione mimetica, se non addirittura teatrale, nel rappresentare, prendendone contemporaneamente le distanze, il messaggio su cui si ironizza.*“, was schon Diderot 1779 ähnlich sah.¹⁵⁴

Russo hebt, wie oben gesagt, modernere Auffassungen von solchen der rhetorischen Tradition wie bei Lausberg ab, so die von Grice (Grice 1967) als

¹⁵³ Tommaso Russo, *Ritualizzazione, gioco e ironia: alle radici della competenza metalinguistica*.
<http://www.sophia.unical.it/filosofia&linguaggio/russoab.htm> . Einges. am 29. Sept. 2005.

¹⁵⁴ loc. cit., S. 1.

Antiphrase und somit Verstoß gegen das Kooperationsprinzip, die Sperber- und Wilsonsche (Sperber und Wilson, 1981) mit ihrem Zitatcharakter der ironischen Aussage sowie die Fingierung des impersonativen ironischen Sprechaktes (Clarke und Gerrig 1984) und die komplexe Interaktion mehrerer Komponenten, u. a. Verweise zum „*già detto*“ wie bei Mizzau (1984) und Perrin (1996).

Ferner bezieht sich Russo auf Arbeiten zur Ontogenese von Metapher und Ironie bei Ellen Winner (1988, 1991) und insbesondere auf die Untersuchungen von Haiman zur Beziehung von Ironie und Mimesis, hier der imitativen Komponente (Imitation oder Nachahmung) bei der Entstehung von Ironie sowie solchen zwischen eben diesen imitativen und metalinguistischen Prozessen aus phylogenetischer Sicht. Er selbst setzt genau dort an, wenn er von argumentativem Gebrauch der Ironie spricht, mit dessen Hilfe er zu einem interaktionellen Modell des linguistisch-ironischen Sprechaktes gelangen möchte.

Es ginge nun weit über das in dieser Arbeit Notwendige bezüglich Ironie hinaus, wenn hier zu seinem Ansatz auf die diachronische Ontogenese von Ironie eingegangen würde. Deswegen begnüge ich mich im Wesentlichen mit einer knappen, teilweise auch vereinfachenden Zusammenfassung des in seinem Aufsatz zu *Ironia, ritualizzazione e normatività* Gesagten.¹⁵⁵

Russo betrachtet es als eine herausragende Eigenschaft von Ironie, einer Äußerung innerhalb eines gegebenen Kontextes eine besondere Wendung, einen besonderen Sinn zu geben, d. h. durch die Tatsache, dass semiotisch nur ein Signifikant zwei Signifikate mit sich führt, die beide gemeint sein könnten. Der Kontext impliziert für den Sprecher und den oder die Hörer einige Annahmen (*assunzioni*), die mit der Meinung des Sprechers übereinstimmen und solche, die zu ihr im Widerspruch stehen. Die zu ihnen im Widerspruch stehenden werden sodann durch eine „*riambientazione*“ von ihrer Widersprüchlichkeit befreit, da vom Hörer ein anderer Kontext gesucht und der alte durch einen neuen ersetzt wird, der passt. Russo spricht hier auch einfach von *Dekontextualisierung*. Die bloße Wiederholung einer Äußerung außerhalb ihres eigentlichen Kontextes kann darüber hinaus die Nichtübereinstimmung (oder Inkongruenz) bzw. Widersprüchlichkeit des Hintergrunds (*sfondo*) der Äußerung zu denen aufzeigen, die fälschlicherweise in der Sprechsituation gegeben sind (auch jenseits der Konstruktion eines neuen Kontextes, der die Widersprüchlichkeit jener Annahmen hervorheben mag) (Mizzau 1984). Hiermit hätte man somit verschiedene Ebenen der Manipulation der kontextuellen Umgebung („*dell'ambiente contestuale*“), welche für eine ironische Äußerung

¹⁵⁵ loc. cit., S. 4f.

genutzt werden könnten. Auf diese Weise würde man endlich von der seit Quintilian (s. o.) üblichen Definition abrücken können, Ironie bedeute lediglich, dass man das Gegenteil von dem meine, was man sagt¹⁵⁶.

Anhand des berühmten Beispiels aus Shakespeares *Julius Caesar*, der Rede von Marc Anthony (J. C., III,1) zeigt Russo, dass sich die Äußerung *For Brutus is an honourable man* aufgrund einer fortschreitenden Manipulation der kontextuellen Umgebung (*dell'ambiente contestuale*) von der wörtlichen über eine nicht kontextuell übereinstimmende (*incongruente*) zu einer ironischen Äußerung hin entwickelt. Als einen der Schlüssel, um solche argumentative Effizienz zu erzielen, betrachtet er den Ritualisierungsmechanismus, den Haiman als Mittel *par excellence* für das Verstehen ironischer Äußerungen ansieht (Haiman 1998). Diese Möglichkeit, eine Äußerung progressiv von ihrem – ich füge hinzu ursprünglichen oder „wörtlichen“ Signifikat zu trennen – ist nach Russo eng mit der Fähigkeit des Menschen zur Reflexion, mithin zur Metalinguistizität verbunden:

Una delle chiavi di questo processo è senza dubbio il meccanismo di ritualizzazione, messo in evidenza da Haiman come chiave per la comprensione degli enunciati ironici. La possibilità di svuotare progressivamente un enunciato dal suo significato è profondamente legata alla proprietà della riflessività o della metalinguisticità, una proprietà caratteristica dei codici comunicativi umani.¹⁵⁷

Ähnlich wie Ballart in seinem Sechs-Punkte-Minimal-Programm für Ironie u. a. die Forderung aufstellt, sie müsse in einem literarischen Kunstwerk auch ästhetisch integriert und von argumentativem Wert sein, betrachtet Russo vorzugsweise das Feld für Ironie in Zusammenhang mit gesellschaftlichen Normen (*normatività*) und weist ihrem Gebrauch in literarischen Werken *idealiter* Aufgaben zu, die mit den geschriebenen oder ungeschriebenen Regeln sozialer Interaktion, mithin mit gesellschaftlichen Wertvorstellungen oder Rollen zu tun haben.

Die Möglichkeit, eine Äußerung ihres Sinnes zu entleeren und sie mit einer neuen Wertung ironisch zu füllen, verweist zunächst auf solche soziale Normen und rituelle Bezüge, die in Interaktionen vorherrschen und sprachliches Verhalten im Rahmen eines umfassenderen sozialen Paktes oder Vertrages bestimmen, welche sich auf die gesamte Sprachgemeinschaft beziehen und deren Normen und Werte betreffen, was Russo hervorhebt und als „*assunzioni condivise o condivisibili dai parlanti*“ bezeichnet.

Die in der Ironie implizierte Distanzierung („*la presa di distanza*“) zu einer vorangegangenen Äußerung oder einem Bezugstext – ich sehe dies auch als gültig an für einen wie immer gearteten, gegebenenfalls auch mündlichen Text oder zu

¹⁵⁶ Diese von mir geteilte Meinung wird weiter unten auch von L. Hutcheon u. a. vertreten.

¹⁵⁷ Russo, op. cit., S. 4.

einem in der betreffenden Sprachgemeinschaft im kollektiven Gedächtnis präsenten Thema etc. – kann einer völligen Sinnentleerung des ursprünglichen Signifikats entsprechen. Die Gegenposition wird durch das Verweisen auf Normen oder Annahmen, die in einer Äußerung von den Angehörigen einer Sprachgemeinschaft geteilt werden, stark hervorgehoben. Dadurch erhöht sich die Wahrscheinlichkeit, dass die Sinnentleerung noch deutlicher wird und die Äußerung besonders ironisch wirkt. Bei Solórzano sind diese Angehörigen der Sprachgemeinschaft z. B. vorwiegend die durch ihre Kultur und ihre Sozialisation geprägten mexikanischen Zuschauer seiner Theaterstücke.

Ich merke an, dass man glauben kann, diese Sinnentleerung eines ironisierten Signifikats stelle lediglich einen Extremfall dar. Wenn jedoch das Signifikat A dadurch seine Gültigkeit einbüßt, dass es durch das Signifikat B als real Gemeintem ersetzt wird, wird erkennbar, dass der Sprecher oder Autor seine Bedeutung eben nicht mehr akzeptiert, sondern seine eigene Vision eines Sachverhalts, die er für die richtige hält, an deren Stelle setzt.

Wenn auch mit leicht anderer Absicht geschrieben, so muss unter praktischen Erwägungen noch das Forschungsergebnis von Linda Hutcheon in diese Untersuchung mit einbezogen werden, wenngleich sie sich in ihrer Untersuchung sehr auf Sprachironie beschränkt.¹⁵⁸ Sie räumt nicht nur mit der sich hartnäckig haltenden Auffassung auf, dass ironische Äußerungen immer das genaue Gegenteil von dem sagen sollen, was offensichtlich hinter der Oberfläche des Signifikanten steckt, sondern sieht jede Ironie zudem stets von einer affektiven Komponente begleitet, die sie in der hier eingebrachten Skizze darstellt.

Linda Hutcheon nimmt für sich in Anspruch, diese durchaus bekannten Tatsachen bezüglich Ironie gesammelt und in diesem von ihr stammenden Schema hinsichtlich ihres affektiven Grades geordnet zu haben. Nach oben ergibt sich dort eine zunehmend gefühlsbetonte oder affektive Aufladung von Ironie, links des zentralen Begriffs eine positive, wie man häufig meint, ins humorvolle hineinreichende Art von Ironie, rechts von ihm eine ins Negative verweisende Form. Damit räumt die kanadische Wissenschaftlerin auf mit der Vorstellung, Ironie könne nur mit etwas positiv Humorvollem oder Lustigem in Verbindung gebracht werden, und stellt dieser Vorstellung auf der rechten Seite die gelegentlich die Richtung andeutende „beißende Ironie“ gegenüber,

¹⁵⁸ Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. New York/London, 1995. Das Schema befindet sich auf S. 47 ihres Buches, ist aber hier aus praktischen Gründen direkt von Doris Leibetseder aus der Zeitschrift „Trans Nr. 16“ (op. cit.) bzw. der entsprechenden Internetseite übernommen worden.

die den Titel ihres Werks „*The Cutting Edge*“ rechtfertigt. Interessanterweise erscheinen unter *complicating* positive und negative Ambiguisierung und unter *oppositional* treten tiefgreifende Gegenüberstellungen auf.

Ich finde bei Hutcheon bestätigt, dass es so etwas wie Ironie, die von allen erkannt wird und sozusagen feststeht und dass es allein der Ironiker („*ironist*“) sei, der diese festlege, nicht gibt. Ohne den äußerst wichtigen Anteil des Ironikers selbst in Frage stellen zu wollen, sieht sie beim Interpretieren („*interpreter*“) von Ironie einen ebenfalls sehr gewichtigen Anteil, da dieser die eigentliche ironische Aussage des Ironikers inferieren müsse, damit sie ankomme. In dem, was inferiert wird, liegt nach Hutcheon ein Spektrum an Möglichkeiten, die Ironie durchaus nicht eindeutig machen, sondern beunruhigen und irritieren können. Sie vertritt darüber hinausgehend die Auffassung, dass sich Ironie ereignet. Sie sagt dazu:

*This study argues that irony happens as part of a communicative process; it is not a rhetorical tool to be deployed, but itself comes into being in the relations between meanings, but also between people and utterances, and sometimes, between intentions and interpretations.*¹⁵⁹

Denn dass man einem Text oder einer Äußerung Ironie zuschreibe (“*the attributing of irony to a text or utterance*“) sei ein komplexer intentionaler Akt seitens des Deutenden mit sowohl semantischen wie evaluierenden Komponenten, sie sagt Dimensionen. Entgegen landläufiger Ansicht vieler, die dies lediglich als intellektuell-spielerisches *Detachment* sehen, vertritt sie vehement die Ansicht, dass Ironie nicht nur den Intellekt in Anspruch nimmt sondern auch die Emotionen. Dies ist nicht völlig neu, denn im Prinzip wird hiermit die emotive Funktion der Sprache bei Jakobson wieder aufgegriffen, aber Hutcheon bringt diese Funktion bezüglich Ironie auf den Punkt. Dabei entwickelt sie ihr Stufenschema mit einer senkrechten Achse für den Grad der „*affective charge*“ und einer waagerechten für die Art oder Richtung der Ironie. Sie glaubt zu Recht, dass Ironie sich ereignet und dass sie den Deutenden, das sind bei Solórzano natürlich seine Leser und Zuschauer, auch gradmäßig in unterschiedlicher Weise emotional berührt. Sie sagt und zitiert dabei Kundera:

*Irony is said to irritate because it denies us our certainties by unmasking the world as an ambiguity. But it can also mock, attack, and ridicule; it can exclude, embarrass and humiliate. That too may irritate, and not at a terribly intellectual level either.*¹⁶⁰

¹⁵⁹ cf. FN 153 und FN 156.

¹⁶⁰ Kundera apud Hutcheon, op. cit., S. 14f.

Ich halte die folgende Anordnung deswegen für höchst bedeutsam, weil sie im Prinzip Mueckes Zusammenstellung bezüglich verbaler Ironie und auch die Äußerungen anderer konzise resümiert und durch eine weitere Dimension, die affektiv-emotive hinsichtlich Ironie, ergänzt. Außerdem wird durch das von Kundera stammende Zitat der Terminus Ambiguität sehr in die Nähe von Ironie gerückt, was sich unter dem Begriff der Komplexität („*complicating*“) in dieser Tabelle wiedererkennen lässt. Am Wichtigsten scheint mir jedoch, dass die Übersicht die Tatsache verdeutlicht, dass Ironie nicht einseitig komisch sein oder zum Lachen anregen muss. Wie im zweiten Teil ersichtlich werden wird, bedient Carlos Solórzano sich zwar an vielen Stellen der Komik, doch werden Ironisierungen häufig genutzt, um ernste Sachverhalte zu dekuvirieren.



161

¹⁶¹ Linda Hutcheon, op. cit., S. 47.

In der Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften „Trans“¹⁶² erläutert Doris Leibetseder z. T. für musikalische Performances von Rock-Gruppen Ironie nach dem Schema von L. Hutcheon und führt aus, dass „Ironie als diskursive Strategie auf einer Ebene der Sprache (verbal) und der Form (musikalisch, visuell, textuell) operiert“. Dabei sei das Publikum für den „Akt des Decodierens von großer Bedeutung“. Hutcheon zitierend fährt sie fort: *„The interpreter as agent performs an act - attributes both meanings and motives - and does so in a particular situation and context, for a particular purpose, and with particular means.“* Zudem bewege sich der Interpretierende „außerhalb von Wahr und Falsch und innerhalb des Zutreffenden und Unpassenden“. Die Ironie lasse „die Sicherheit verschwinden, dass Wörter meinen, was sie sagen“.

1.4.7. Romantische Ironie

Es bleibt, den Begriff der romantischen Ironie genauer zu erläutern. Friedrich Schlegels Gedanken hierzu sind in einer Reihe von Fragmenten seiner Schriften, den sogenannten Lyceums- und Athenäums-Fragmenten verstreut, anzutreffen. In einer sehr konzisen Übersicht geht Helmut Prang¹⁶³ auf den Begriff der romantischen Ironie bei F. Schlegel ein und grenzt ihn ab von Sokratischer und tragischer Ironie sowie von Satire, Spott, Humor, Komik, Witz, Paradoxon, Parodie, Travestie und Grotteske. Zur Grotteske wird weiter unten noch einiges gesagt werden.

Friedrich Schlegel betrachtet die Philosophie als die „eigentliche Heimath“ der Ironie und nennt sie ein wenig schwärmerisch eine „logische Schönheit“. Blickt man zurück auf die Ästhetik als einen der klassischen Teilbereiche der Philosophie – nicht umsonst hat Kant die dritte seiner Kritiken „Kritik der Urteilskraft“ genannt –, so leuchtet die Verwandtschaft seiner Äußerung zur Ästhetik unmittelbar ein. Eine weitere Bezeichnung bei F. Schlegel für Ironie ist „transcendentale Buffonerie“, was er nach Prang auf die „Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen“¹⁶⁴ bezogen sieht. Hierzu sagt Prang weiter: »Der „göttliche Hauch der Ironie“ oder die als „logische Schönheit“ definierte Ironie werden ihres intellektuellen, ästhetischen oder philosophischen Ernstes bis zu einem gewissen Grade entkleidet und der Welt des Verspielt-

¹⁶² „Trans“ ist eine Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Die auf dieser Seite zitierten Äußerungen beziehen sich auf den Aufsatz von Doris Leibetseder „'Queere' Strategien in der Rock/Pop-Musik“. In: „Trans“ Nr. 16 von August 2006. http://www.inst.at/trans/16Nr/05_8/leibetseder16.htm. Bei den Zitaten handelt es sich um Formulierungen von Doris Leibetseder.

¹⁶³ Prang, Helmut, Die romantische Ironie, Darmstadt, 1980.

¹⁶⁴ op. cit., S. 9.

Heiteren angenähert.“ Mit dieser Ausdrucksweise des Verspielt-Heiteren sieht Prang, dass für Schlegel der Dichter sich die Freiheit nehmen darf, sich über die Realität seiner dichterischen Fiktion zu erheben und sie sozusagen von einer transzendentalen oder Metaebene erneut zu betrachten. Anders ausgedrückt sagt dies Schlegel selbst in einem seiner Lyceums-Fragmente so: „Es giebt Künstler, welche ... nicht frey genug sind, sich selbst über ihr Höchstes zu erheben“.¹⁶⁵ Als dieses „Höchste“ betrachtet Prang des Dichters Kunstwerk. Hiermit wird von den obigen bezüglich Ironie schon erwähnten Charakteristika das Faktum des Betrachtens des eigenen dichterisch-schriftstellerischen Tuns und des eigenen Werkes oder von Teilen davon angesprochen, also ein Distanznehmen zum eigenen „Erzeugnis“ von einer metalinguistisch-poetischen¹⁶⁶ Ebene aus, welche entweder als Trennung oder auch als Verbindung zu diesem Werk gelten kann. Dies wird in jedem dichterischen Werk deutlich, wenn zum Beispiel formale Mittel wie die Inszenierung eines Gesprächs zwischen einer Romanfigur und dem Autor bzw. Erzähler selbst eingebracht werden; denn schließlich bleibt das Werk trotz solcher Verfahren immer noch als Werk mit seiner Einheit bestehen wie z. B. in Unamunos „*nivola*“ *Niebla* und Brentanos *Godwi*.

Neben weiteren auf gutes Dichten bezogenen Anmerkungen – so solle ein Dichter sich nicht von seinen Gedanken hinreißen lassen, sondern erst später schreiben, wenn dieser Gedanke als solcher vorbei sei, d. h. er solle mit Besonnenheit schreiben – ergeben sich in der von Prang vorgenommenen Analyse der Schlegelschen Lyceums- und der Athenäums-Fragmente noch einige weitere Aspekte zur romantischen Ironie:

So spricht Fr. Schlegel von „Selbstbeschränkung“ bezüglich dessen, was ein Dichter in seinem Werk sage oder nicht sage, und „Selbstvernichtung“ bezüglich seiner eigenen Kritik bzw. Distanzierung hinsichtlich eben dieses Gesagten oder nicht Gesagten, wodurch laut Prang Ironie gleichgesetzt werde mit dem steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“¹⁶⁷. So sei Ironie „klares Bewusstsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos“.¹⁶⁸

Mit dem soeben Ausgeführten entwickelt sich bei Fr. Schlegel im Prinzip so etwas wie eine romantische Poetik, in der die Ironie eine besondere Rolle spielt, sozusagen eine Stellung *par excellence* einnimmt, wenn Schlegel zum Beispiel bezüglich der romantischen Poesie sagt,

¹⁶⁵ apud Prang, op. cit., S. 10.

¹⁶⁶ Die Verwendung eines solchen doppelseitigen Ausdrucks soll lediglich nicht die Tatsache aus den Augen lassen, dass wir es mit sprachlichen Zeichensystemen zu tun haben, denen eine Bedeutung zuzuordnen ist.

¹⁶⁷ Prang, S. 11

¹⁶⁸ ibidem.

sie könne „am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe vervielfachen.“¹⁶⁹

Hierzu führt Prang weiter aus:

*Der „stete Wechsel“ und die „ewige Agilität“ bestätigen diese Möglichkeiten, wenn nicht gar Forderungen an den romantischen Künstler, für den Ironie zu einem wesentlichen Medium wird zwischen Realem und Idealem oder zwischen Endlichem und Unendlichem, zwischen Bedingtem und Unbedingtem, d. h. zwischen den größten denkbaren Gegensätzen. Romantische Ironie vermag demnach solche Heterogenitäten nicht etwa im Kompromiss auszugleichen, sondern eher im Hegelschen Sinne „aufzuheben“ oder die Cusanische **coincidentia oppositorum** herbeizuführen.¹⁷⁰*

Fr. Schlegels Gedanken über „romantische Ironie“, weit verstreut in jenen Lyceums- und Athenäums-Fragmenten und zudem in der Schrift „Über die Unverständlichkeit“ enthalten, werden von Prang schließlich charakterisiert als „ein ironisches Spiel eines überlegenen Geistes, der Ironie genug besitzt, sich auch über seine eigenen Gedanken und Formulierungen zu erheben und sich darüber lustig zu machen“. Sozusagen als Charakteristikum *in nuce* ließe sich „romantische Ironie“ konzipieren als eine Form der Ironie, bei der sich der „Produzent“ (Dichter, Schriftsteller) beim Produzieren (bei der Schaffung seines Produkts) als auch in seinem Produkt selbst (seiner Dichtung, seiner Romandichtung) darstellt, wodurch er die erforderliche Distanz zu sich und seinem Werk einbringt. Er verfügt über genügend Bewusstsein und Freiheit, „das mit Ernst Erkannte und Geschaffene spielerisch wieder in Frage zu stellen“.¹⁷¹

Damit ist zugleich eines der Charakteristika für „Romantik“ und „romantische Dichtung“ überhaupt angesprochen, nämlich dass das „romantische Subjekt“ sich eben in seiner Individualität zu äußern und sich eben auch darum von „Vorschriften klassischer Dichtkunst“ zu befreien in der Lage ist.

In seinem prägnanten kleinen Werk lässt Helmut Prang Fr. Schlegel nicht alleine dastehen, sondern untersucht auch ähnliche Gedanken zu „romantischer“ Ironie sowohl im Umkreis von Philosophen und Dichtern der damaligen Zeit, spricht der als Frühromantik und Romantik apostrophierten literarischen Epoche, so eben auch bei Schelling, Adam Müller, Karl Solger und anderen, die weiter unten zumindest einmal kurz mit einem Werk genannt werden.

So bekräftigt sieht z. B. Schelling ein wesentliches Charakteristikum der Romantik überhaupt in der Vermischung von Ernst und Scherz¹⁷² und kommt

¹⁶⁹ zitiert apud Prang, S. 12

¹⁷⁰ ibidem.

¹⁷¹ cf. op. cit., S. 14.

¹⁷² apud Prang, S. 22.

auch dem Schlegelschen Ironie-Begriff sehr nahe, wenn der Dichter als Herr seines Gegenstandes Überlegenheit über und Distanz zu diesem Gegenstand an den Tag legt, wie Schelling dies z. B. auch in einem Musterbeispiel für romantische Ironie im *Don Quijote de la Mancha, el caballero de la triste figura* als gegeben ansieht.

„Romantische Ironie“ ist zwar in der Zeit der Romantik als eine – ich füge hinzu besondere – Form der Ironie entdeckt und thematisiert worden und hat von daher ihren Namen erhalten, doch hat dieser überlegene, metalinguistisch-poetische Umgang mit Ironie schon viel früher existiert und wird heute von vielen Dichtern und Schriftstellern einfach nicht genutzt, als ob eine solche Möglichkeit gar nicht existierte.

Adam Müller (1818-1880) und K. W. F. Solger (1780-1819) wiederum haben die Schlegelsche Ironie-Philosophie übernommen und weitergeführt. Für Adam Müller ist Ironie ein Zeichen „heiterer Überlegenheit, ein Beweis der geistigen Freiheit des Künstlers und vor allem des Bewusstseins dieser Freiheit des schöpferischen Menschen und sie ist zugleich ein Mittel künstlerischen Schaffens, wodurch eine wohltuende Distanz zum Subjekt des Künstlers und zum objektivierten Werk ermöglicht wird.“¹⁷³

Karl Solger, so meint Prang, dringe weit mehr ins Grundsätzliche einer Kunst- und Ironie-Philosophie vor als Fr. Schlegel und A. Müller. Für ihn sei die Ironie keine einzelne, zufällige Stimmung des Künstlers, sondern der innerste Lebenskeim der ganzen Kunst.¹⁷⁴ Für Solger sei klar, dass der Künstler sein Werk immer auch von oben aus betrachten können muss als etwas, das tief unter ihm liege und in dem er einerseits etwas Göttliches sehen könne, aber zugleich Nichtigkeit, über die er auch zu spotten vermag. Somit sieht Solger Ironie als künstlerisches Mittel für das Schaffen und Infragestellen des Geschaffenen, als Übergang von Idee und Wirklichkeit, als Verbindung von Betrachtung und Begeisterung und von Dabeisein und Darüberstehen.

In weiteren Kapiteln seines Werkes beschäftigt sich Helmut Prang mit den Positionen vieler deutscher Romantiker und glaubt, dass z. B. August Wilhelm Schlegel, Friedrichs älterer Bruder, Schleiermacher und Novalis von romantischer Ironie relativ wenig verstanden hätten, insbesondere aber auch Hegel und der dänische Philosoph Kierkegaard, da diese beiden letzteren aufgrund des Ernstes, mit dem sie ihre philosophischen Gedankengebäude als Bollwerke auf der Suche nach der Wahrheit sehen wollten, derartig Romantisches nicht zu erkennen vermochten.

¹⁷³ cf. Prang.

¹⁷⁴ Prang, S. 24.

Aber viele deutsche Romantiker wie der Aufklärer, Romantiker und Realist Ludwig Tieck, z. B. im „gestiefelten Kater“, und Clemens Brentano in seinem Roman „Godwi oder das steinerne Bild der Mutter, ein verwilderter Roman von Maria“, wie insbesondere E. T. A. Hoffmann mit seinem „Kater Murr“ und in vielen anderen seiner Geschichten haben eben in diesen Werken vielfach genau das ausgedrückt, was Fr. Schlegel, Adam Müller und Karl Solger eher theoretisch als Wesen romantischer Ironie beschrieben haben.

Prang beschäftigt sich in ausführlicher Weise mit E. T. A. Hoffmanns Erzählwerk und gibt auf diese Weise zahlreiche Beispiele der Anwendung romantischer Ironie, die nicht nur darin besteht, dass Hoffmann das gebräuchliche Mittel der Desillusionierung des Leser verwendet, indem er sich häufig unmittelbar an den Leser wendet, sondern er lässt z. B. wie in der Geschichte um die Schicksale des Hundes Berganza seine tierischen Protagonisten über den Wert der künstlerischen Form und Gestaltung diskutieren, zu der sie selber gehören.¹⁷⁵

Eine weitere Anwendung von Ironie vollzieht sich durch den ständigen Wechsel von Phantasiewelt und Bürgerwelt, wodurch „der Leser immer wieder aus dem Bereich des Märchenhaften abrupt herausgerissen und in die banale Welt der Philister versetzt wird. Was eben vom Dichter poetisch aufgebaut wurde, wird sogleich wieder bewusst zerstört.“¹⁷⁶

Prang benutzt hier vielfach den Begriff „Anwendung der Ironie“ für „romantische Ironie“ bzw. ihr Erscheinungsbild und später spricht er synonym dazu von „angewandter Ironie“, die ich als „literarisch-pragmatische“ bezeichnen möchte. Von dieser sagt er sodann im Schlusswort seiner Ausführungen: „Romantische Ironie als **angewandtes Kunstmittel verstanden hat künstlerische Funktionen, die sich wesentlich von jeder anderen Art von Ironie unterscheiden.**“

In der Tat ist dies genau so. Es wird demzufolge nunmehr zu unterscheiden sein zwischen eben dieser romantischen Ironie als poetisch-erzählerischem künstlerischen Mittel und der Verwendung von Ironie als sprachlicher oder Verbalironie einschließlich Selbstironie und zum Beispiel rhetorischer Ironie als Stilmittel oder Tropus, Situationsironie und dramatischer Ironie als *plot device*. Für die nachfolgende Untersuchung bedeutet dies, dass das theatralische Werk Solórzanos auch daraufhin mit untersucht werden muss, ob in ihm Formen von romantischer Ironie aufzufinden sind.

¹⁷⁵ Prang, op. cit., S. 56.

¹⁷⁶ Prang, S. 56ff.

1.4.8. Ironie und verwandte Begriffe

Im Folgenden möchte ich Ironie von Begriffen mit einem ähnlichen Bedeutungsinhalt abgrenzen, so von Komik im Allgemeinen, Sarkasmus, Zynismus, Parodie, Travestie, Satire und einigen anderen.

Zur allgemeinen Einführung in die Thematik wird zunächst zurückgegriffen auf das, was ein unter dem Pseudonym Asmodeo auftretender italienischer Wissenschaftler im Worldwide Net in Abgrenzung zur Komik über „Ironie“ sagt:

*Dirsi ironici è ben altra cosa che dirsi comici, poichè, sembra ormai chiaro, l'ironia possiede una connotazione assai più nobile e rispettabile che alla comicità invece non appartiene: il ridere ironico è un ridere cui fa seguito sempre una riflessione, mentre la comicità inizia e finisce in una risata leggera e superficiale. Si può affermare che l'ironia è capace di sottolineare un messaggio intelligentemente, quando al contrario la comicità cancella qualsiasi argomento ed ogni meditazione. L'ironia è astuta quanto gradevole e la comicità è stolidità quanto grossolana; ecco perchè tutti affermano di voler essere ironici e non comici, salvo poi confondersi sul significato di ironia e di comicità.*¹⁷⁷

Hiermit wird Ironie von Komik im Allgemeinen abgehoben, obwohl sie in Teilbereichen mit Komik zweifellos zu tun hat. Der Anonymus erwähnt den Begriff im Zusammenhang mit dem Lachen und weist insbesondere darauf hin, dass ironisches Lachen – abgesehen davon, dass es „edler und respektabler“ sei – im Gegensatz zu bloßer Komik immer von Nachdenken begleitet ist.

Als hervorzuhebende komische Werke in der französischen Literatur gelten z. B. Rabelais Gargantua und Pantagruel, die Komödien Molières und die karnevalesken Figuren von Callot¹⁷⁸ bezüglich ihres Einflusses auf das Theater, so die *Commedia dell'Arte*. Über Komik selbst haben sich u. a. beispielsweise Charles Baudelaire in seinem Werk „*De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*“¹⁷⁹ aus dem Jahr 1855 und im Jahr 1900 Henri Bergson mit „*Le rire. Essai sur la signification du comique*“¹⁸⁰ geäußert.

In seinem Essay über das Lachen und die Komik geht Ch. Baudelaire von der Karikatur aus und möchte von Beobachtungen anhand einer solchen zu ihren konstitutiven Elementen und zum Wesen des Lachens gelangen. Wesentlich ist, dass sowohl bezüglich der Reaktion auf eine Karikatur wie auch zu dem Gegenstand, über den man lacht, das Lachen oder Schmunzeln im

¹⁷⁷ <http://guide.supereva.com/ironia/interventi/2004/11/183990.shtml> . (Die Unterstreichungen sind von mir.)

¹⁷⁸ z. B. <http://www.rodioni.ch/malipiero/callot/immagini/cerimonialavinia.jpg> oder <http://www.haa.pitt.edu/images/callot/theater2.jpg> (zuletzt einges. am 24. Jan. 2007)

¹⁷⁹ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les Arts Plastiques*. Paris, 1855. In: *Œuvres complètes*. Gallimard: Paris, 1975. (Bibliothèque de la Pléiade)

¹⁸⁰ Henri Bergson, *Le rire*. Paris, 1900.

Betrachtenden ausgelöst werden: „*Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire.*“ Weder beim Weisen noch, wie im Falle der so zitierten „*virginale Virginie*“ von Bernard de Saint-Pierre unmittelbar nach ihrer Rückkehr in die *civilisation* kann Lachen stattfinden, beim Weisen deswegen nicht, weil Wissen und alles Können Komik unmöglich macht und bei *Virginie* nicht, weil von ihr trotz ihrer Intelligenz die Karikatur nicht verstanden, sondern vielmehr ein Gefühl der Angst auslösen würde.

Wenn also Wissen und Unwissen Komik unmöglich machen, ist sie möglich in einem Zustand dazwischen und hat, etwas übertrieben gesagt, mit dem Gefühl von eigener Überlegenheit gegenüber dem Objekt, dem sich in einer Situation befindlichen Menschen gegenüber zu tun. Baudelaire sagt an dieser Stelle genauer „*Le rire est satanique, donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité*“¹⁸¹. Dies rührt aber von überlegenem Stolz, oder gar Hochmut her, der Baudelaire zufolge, und dies sagt er mit einem zwinkernden Auge vom „Teufel“ her rühre, also „*satanique*“ sei und demzufolge typisch menschlich. Das Lachen, das seinen Sitz genauso wie der Schmerz in den Organen habe „*où résident le commandement et la science du bien et du mal: les yeux et la bouche*“, habe demzufolge mit einem uralten „Fall“ der Menschheit zu tun, mit einer physischen wie moralischen Herabstufung („*dégradation*“). So sei Komik, wie Baudelaire es sehr schön bildlich ausdrückt, „*un des plus clairs signes sataniques de l'homme et un des nombreux pépins contenus dans la pomme symbolique*“. So sei entsprechend auch das Lachen „*satanique, ... donc profondément humain*“¹⁸².

Komik bzw. das Komische sei allerdings zu differenzieren. Für Baudelaire gibt es zwei Extreme: absolute Komik („*le comique absolu*“), die mit dem Grotesken einhergeht mit ihrer Ausformung „unschuldige Komik“, wie er sie bei E. T. A. Hoffmann sieht, und die signifikative Komik („*le comique significatif*“) mit ihrem Extrem, der grausamen Komik („*le comique féroce*“).¹⁸³

Henri Bergson sieht besonders mechanische Bewegungen, wie solche von Marionetten, die sich gerade nicht durch eine menschliche Art der Bewegung auszeichnen, als einen Hauptgrund für Lachen und Komik¹⁸⁴ an, und dies insbesondere, wenn das Mechanische vom Menschen einmal unerwartet Besitz ergreift („*Du mécanique dans du vivant*“). Dies verweist zudem auf das Burleske.¹⁸⁵

¹⁸¹ Baudelaire, op. cit., S. 982.

¹⁸² op. cit., S. 982.

¹⁸³ op. cit., S. 986.

¹⁸⁴ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique.* (1900)

www.uqac.ca/class/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire.html. Zuletzt einges.am 23. 3. 07.

¹⁸⁵ cf. http://ciepfc.rhapsodyk.net/article.php?id_article=64, zuletzt einges. am 23. 3. 07.

Dasselbe gilt für Humor und humorigen Stil, wobei Humor bisweilen auch tiefgründiger sein kann und sich somit sehr in Richtung Ironie zu bewegen vermag. Als besondere Erscheinungen von Humor mögen die Einzelphänomene des Witzes und des Wortspiels gelten, welche als solche stets einen Lach- oder Schmunzeleffekt durch eine unmittelbar verständliche geistreiche Pointe bezwecken, so die *puns* der Shakespeareschen Komödien mit ihren Reden und Gegenreden (*repartees*). Als eine ähnliche Erscheinung aus dem französischen Sprachraum darf man das *jeu de mots* mit vielfachen Erscheinungsformen, auch dem ritualisierten Bonmot (*bonmot*) betrachten, das sich häufig zu einer stehenden Wendung entwickelt und von daher im kollektiven Gedächtnis frankophoner Sprecher erhalten hat.

Ironie hingegen begnügt sich nicht allein mit dem Erzielen eines komischen Effektes, der zum Lachen veranlasst, sondern verfolgt vielmehr das Ziel, den Adressaten über einen möglichen komischen Effekt hinaus zur Reflexion, zum Nachdenken über das ironisch Gemeinte im Vergleich zu einer ersten, an der Oberfläche angesiedelten Bedeutung zu veranlassen, die eben nicht gemeint ist, sondern zu dieser in einem Kontrastverhältnis steht.

Die Tiefgründigkeit von etwas Gemeintem kommt auch bei einem *Paradoxon* und desgleichen bei einem *Oxymoron* zum Tragen. Ein Paradoxon ist eine scheinbar unsinnige, widersprüchliche Behauptung, aus der sich häufig bei näherer gedanklicher Analyse eine höhere Wahrheit ergibt.¹⁸⁶ Während sich das *Paradoxon* zumindest auf einen ganzen Satz bezieht, ist das *Oxymoron* auf Wortebene eine entsprechende überspitzte Einzelwort-Antithese, die „zwischen den antithetischen Gliedern ein intellektuelles Paradox¹⁸⁷ (...) konstituiert“, wie Lausberg es formuliert.¹⁸⁸ Lausberg fügt noch hinzu, dass ein *oxymorum* – eigentlich eine *mala affectatio* – als Lizenz zugelassen ist, „wenn es durch seine verfremdend-ironische Aussage-Intention“ zu rechtfertigen ist.¹⁸⁹

Auf eine Reihe von Einzelwörtern bezieht sich ebenfalls die *Hyperbel* (*hyperbole*) als offensichtliche Übertreibung oder wie Lausberg sagt, „eine auf die *verba singula* angewandte steigernde *Amplifikation* (...), und zwar mit deutlicher Verfremdungsabsicht über die Glaubwürdigkeit hinaus (...)“¹⁹⁰. Die

¹⁸⁶ cf. Metzler, op. cit., sub voce.

¹⁸⁷ Diese und die folgenden Auslassungen beziehen sich bei Lausberg auf Verweise zu anderen Stellen, an denen das betreffende Phänomen erwähnt wird.

¹⁸⁸ cf. Lausberg, § 389,3.

¹⁸⁹ op. cit., S. 126: Fußnote.

¹⁹⁰ op. cit., § 212.

Hyperbel hat als Tropus „evozierend-poetische Wirkung (...) und dient in der Rhetorik der pathetischen Weckung parteiischer Effekte (...) im Publikum, in der Poesie der affektischen Erzeugung der die Wirklichkeit übersteigender Vorstellungen“.¹⁹¹

In dieselbe Richtung geht der Gebrauch der *Emphase* (*emphasis*), nach Lausberg die Bezeichnung eines Merkmals durch einen Begriff, der dieses Merkmal unausdrücklich enthält.¹⁹² Die Nähe zur Ironie wird deutlich, wenn man sich die von ihm zitierte spanische Definition vor Augen führt als „*figura que consiste en dar a entender más de lo que realmente se expresa con las palabras empleadas para decir una cosa*“.¹⁹³ Unterschiede ergeben sich indes durch das Fehlen von Ironiesignalen, was immer dies zunächst besagen mag, durch die Tatsache, dass hier gedanklich-assoziativ jenes Merkmal hinzuzufügen ist und dadurch dass es sich nicht, wie traditionell gesehen, um zumindest eine partielle Umkehrung des offen Gesagten handelt.

Interessant ist an selbiger Stelle¹⁹⁴, dass Lausberg auch die Möglichkeit einer *ironischen Hyperbel* erwähnt, was ich als ein frühes Anzeichen im Ironie-Diskurs für die sehr bedeutsame Tatsache werte, dass Ironie ein viel umfassenderes semantisch-linguistisches Phänomen darstellt, als es Lausberg im Rahmen des programmatischen Titels „Elemente der literarischen Rhetorik“ lediglich als rhetorisches Phänomen sieht, wie ich schon oben im Zusammenhang mit Michail Bachtin ausgeführt habe. Ironie kann quasi als ein Meta-Phänomen aufgefasst werden, das durch den erwähnten dialogischen „*già detto*“-Bezug je nach Ironisierung praktisch alle Arten von rhetorischen Figuren und sprachliche Erscheinungen und Situationen betreffen kann, wenn sie denn als solche erkannt wird. Sozusagen das Gegenteil der *Hyperbel* ist die *Litotes*, von Lausberg als „periphrastische Dissimulations-Ironie“ bezeichnet, indem ein superlativischer Grad durch die Negation des Gegenteils umschrieben wird“.¹⁹⁵ Hierzu findet sich dort ebenfalls das bekannte Zitat aus Corneilles *Cid* (III, 4, 963) „*Va, je ne te hais point*“. Die Verwandtschaft mit dem englischen *Understatement* (*understatement*) liegt auf der Hand, wenn z. B. ein englischer Lord, gefragt ob er viel Land besitze, antworten würde: „*Not really, I have just a few acres in Kent*“.

¹⁹¹ ibidem.

¹⁹² op. cit. § 208.

¹⁹³ op. cit. S. 73, Fußnote.

¹⁹⁴ op. cit. § 215,2.

¹⁹⁵ op. cit. § 211.

Beim *Euphemismus* geht es um die Notwendigkeit, statt einer gesellschaftlich verpönten oder tabuisierten eine angemessene, d. h. akzeptierte, eben eine gut oder besser klingende Ausdrucksweise zu verwenden. So fragt man z. B. in Amerika, statt sich anderer Lexeme zu bedienen, nach einem *restroom* oder in Frankreich nach dem *salle de bains* oder dem *lavabo*. Die ältere Bezeichnung kann auf diese Weise aus dem eigentlich aktiven Wortschatz einer Sprache verschwinden. *Euphemismus* ist also der Ersatz eines durch Tabuisierung verbotenen Wortes.¹⁹⁶ Die ursprüngliche Verschleierung (*dissimulatio*) und damit eine gewisse Nähe zur Ironie sind ebenfalls erkennbar.

Eine *Anspielung* (*significatio, suspicio et figura*), im Französischen und Englischen als *allusion* bezeichnet, ist der in spielerischer Absicht assoziativ bedingte Verweis auf ein wie auch immer geartetes Bedeutetes, das bald der verfremdenden Dunkelheit des *ornatus*, bald dem Scherz dienen kann.

Die *Antithese* (*antithesis, antitheton, contrapositum, contentio*), spanisch *antífrasis*, französisch *antiphrase*, ist mit Lausberg „die Gegenüberstellung zweier (...) Gedanken (*res*) beliebigen syntaktischen Umfangs“¹⁹⁷ auf der Grundlage von Antonymen. Man kann Satz-, Wortgruppen- und Einzelwort-Antithesen unterscheiden.

Allen oben angeführten in der Nähe der Ironie angesiedelten Erscheinungen oder noch immer als rhetorische Figuren zu bezeichnenden Begriffen ist eines gemeinsam: Sie beziehen sich, wie Lausberg sagen würde, auf *verba singula* oder auf kurze Satzteile von *verba coniuncta*, im Falle des Paradoxons auch einmal auf einen ganzen Satz. Auch die schon erwähnte, in diesem Zusammenhang allerdings noch nicht angeführte Lüge geht linguistisch gesehen selten über die Länge eines Satzes hinaus, muss aber in einem situativen Kontext gesehen werden. Sie gilt im Gegensatz zur Ironie als der echte Versuch, jemanden durch absichtliches Verheimlichen der Wahrheit zwecks eines Vorteils oder der Vermeidung von Nachteilen zu hintergehen und zu betrügen.¹⁹⁸ Die Antithese kann lediglich umfangreicher sein.

Humor und Komik sind dagegen eher Haltungen, die einen Rede- oder Schreibstil bestimmen.

Diesen Einzelphänomenen gegenüber stehen ganze Texte, Textteile und Textabschnitte, in denen die schon erwähnten sprachlichen Phänomene, aber eben auch Ironie und Ambiguität vorkommen können. Bezüglich dieser wird in

¹⁹⁶ cf. Lausberg, op. cit., S. 65, Fußnoten 1 und 2.

¹⁹⁷ cf. Lausberg, op. cit. §§ 366ff.

¹⁹⁸ cf. Weinrich, Linguistik der Lüge.

Solórzanos Theaterstücken von besonderer Wichtigkeit sein, inwieweit sie mögliche Deutungen dieser Stücke beeinflussen und bestimmen, das heißt, inwieweit sie sich auf mögliche Interpretationen auswirken.

Geht man einmal von einem Kurztext aus, z. B. einer *Invective*, in der von ihrer Art oder Gattung her gesehen als Schmäherei oder –schrift ihre Intention von vorneherein verdeutlicht wird, so wird man die Intention einer solchen Rede oder Schrift nicht als ironisch-kritisch bezeichnen, vielmehr ist von vorne herein klar, dass geschmäht und beschimpft werden soll. Wayne Booth und Haiman wie auch Toolan¹⁹⁹ würden die hierbei verwendete Sprache als *plain speaking* bezeichnen im Gegensatz zu dem, was Haiman *oblique language* nennen würde, die voll von Zitierungen und intertextuellen Bezügen stecke. Dies schließt allerdings die Verwendung von Ironie in Teilen oder manchen Passagen einer solchen *Invective* nicht aus.

Anders verhält es sich mit literarischen Kunstformen wie der Satire, der Parodie oder der Travestie. Hier ist Ironie ein integrativer Bestandteil der Form.

Satire ist laut Metzlers Literaturlexikon die Bezeichnung für „eine Kunstform, in der sich der an einer Norm orientierte Spott über Erscheinungen der Wirklichkeit nicht direkt, sondern indirekt durch die ästhetische Nachahmung eben dieser Wirklichkeit ausdrückt“.²⁰⁰ Es versteht sich von selbst, dass es bei dieser „ästhetischen Nachahmung“ nicht erneut um einen mimetischen Versuch geht, jene Wirklichkeit in verbesserter Form nachzuahmen, sondern darum, die Schwächen und Diskrepanzen jener zunächst nachgeahmten, zumeist positiv gesehenen Wirklichkeit zu bespötteln und zu kritisieren.

Schwieriger wird es bei einer Parodie, die man schwerlich als eine literarische Kunstform im Sinne eines Genres wie Roman oder Gedicht bezeichnen kann, sondern welche man in Anlehnung an ihre griechische Etymologie (Gegengesang) „lediglich“ als ein literarisches Verfahren betrachtet, das „in satirischer, kritischer oder polemischer Absicht ein vorhandenes, bei den Adressaten der Parodie als bekannt vorausgesetztes Werk unter Beibehaltung kennzeichnender Formmittel, aber mit gegenteiliger Intention nachahmt“.²⁰¹

Parodien beziehen sich in aller Regel auf literarische Einzelwerke, deren Deutungsintention variiert und karikiert wird. Insofern muss es sich dabei nicht, wie im Zitat angeführt, um eine bloße Nachahmung mit gegenteiliger Intention handeln. Es liegt sehr nahe, eine Parodie als eine Art ironische Hyperform zu betrachten, in der vom Standpunkt der Ironieverwendung „*tout se tient*“ oder alles zusammenpasst. In der Tat enthält eine Parodie häufig ein wahres

¹⁹⁹ Michael Toolan, Rezensent von Haiman. A Recension of *Talk is Cheap*. By John Haiman. In: Anthropological Linguistics, Indiana IL, 2001.

²⁰⁰ cf. Metzler, sub voce.

²⁰¹ op.cit., sub voce.

Feuerwerk an ironischen und satirisch-komischen oder „bissigen“ Komponenten.

Bei der *Travestie* handelt es sich wieder um eine literarische Gattung, eine komisch-satirische, „die einen bekannten Stoff beibehält, aber seine Stillage oft grob verändert“²⁰² oder etwas vereinfachend ausgedrückt, welche ihre Wirkung durch Veränderung der Form erzielt. Berühmte Travestien sind zum Beispiel P. Scarrons »*Le Virgile travesti*« (1648 –1653) oder Chr. Morgensterns »*Horatius travestitus*«.

Zu erläutern sind abschließend noch im Verhältnis zu Ironie die Begriffe des *Sarkasmus* und des *Zynismus*. Beide drücken eine bestimmte Haltung zur Welt vor dem Hintergrund eines irgendwie gearteten Bezuges aus. Im Gegensatz zum Ironiker versucht ein Sarkast seine Einstellung keineswegs zu verbergen oder zu verschleiern, genauso wenig wie dies ein Zyniker tut. Beider Ziel ist es, den jeweiligen Zuhörer oder Leser oder den Schreiber eines Bezugstextes oder einen Gesprächspartner ganz offen zu attackieren und zu verletzen. Es seien hier noch einige von Haiman stammende Unterscheidungen hinzugefügt, die Sarkasmus und Ironie weiter erläutern.²⁰³ Haiman führt aus, dass zwischen Sarkasmus und Ironie eine äußerst enge Beziehung besteht, aber nur Menschen sarkastisch sein können, während Ironie sich auch auf Situationen beziehen kann. Menschen können auch unbeabsichtigt ironisch sein, *Sarkasmus* setzt Absicht voraus.

Zynismus kann als eine noch bissigere, stark herabsetzende Form des Sarkasmus mit der unbedingten Absicht zu verletzen verstanden werden. Er verbindet sich mit einer geistigen Einstellung, die, „evoziert durch politische, gesellschaftliche oder geistige Macht, als Protest aus einer kritisch reflektierten sozialen Unterlegenheit heraus oder mit dem Einsatz politisch-ökonomischer Überlegenheit“ gegen herkömmliche Kultur und Sitte oder Religion, Ehe, Klischeevorstellungen und Tabus opponiert.²⁰⁴

²⁰² cf. Metzler, s. v.

²⁰³ John Haiman, *Talk is cheap. Sarcasm, Alienation, and the Evolution of Language*. Oxford/New York, 1998. S. 18ff.

²⁰⁴ cf. Metzler, s. v.

1.5. Ambiguität

L'homonymie signifie plusieurs choses à l'aide d'un seul mot, la synonymie montre une même chose à l'aide de plusieurs mots. Grammatici Latini.²⁰⁵



Una ragazza o un'anziana signora?
W. E. Hill, 1915²⁰⁶



Una ragazza o un'anziana signora?
E. G. Borring, R. W. Leeper, 1930²⁰⁷



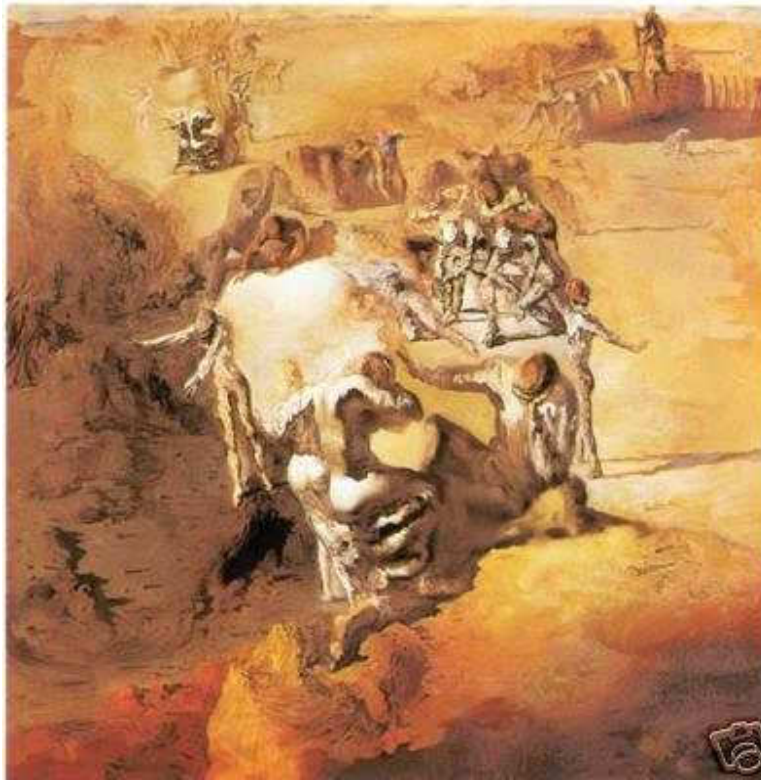
J. W. Botwinick, „Husband and Father-in-Low“, 1961
Un vecchio depresso o un cowboy?²⁰⁸

²⁰⁵ Dieses Motto befindet sich zunächst auf Latein (Homonymia una voce multa significat, synonymia multis vocibus idem testatur. Grammatici Latini, VII, 525) sodann in obiger französischer Übersetzung am Anfang von F. Desbordes Aufsatz „Homonymie et synonymie d'après les textes théoriques latins“. Desbordes, op. cit., S. 51. Es soll hier nur als Einstieg in die Problematik dienen.

²⁰⁶ Fundstellen: www.Clarence.supereva.com/contents/tecnologia/illusioni/ambiguity/-35k. (Einges. am 30. 9. 2005).

²⁰⁷ a.a.O., s. Fußnote 206.

²⁰⁸ s. Fußnote 206.



Salvador Dalí, "The Great Paranoiac", 1936²⁰⁹
(Oil on canvas 62 cm x 62 cm)

1.5.1. Herkunft und frühe Begriffsgeschichte

Nähert man sich unvoreingenommen dem Begriff Ambiguität, so wird schnell deutlich, dass hiermit eine Aussage gemeint ist, deren Bedeutung nicht eindeutig ist, mithin unklar bleibt, wobei man je nach Rekurs auf die Wortherkunft zwischen zwei oder möglicherweise mehreren Meinungen/Bedeutungen des Wortes schwanken mag. Ähnlich verhält es sich im Übrigen mit dem synonymen Begriff der Ambivalenz. Auch hier sieht sich der Betrachter des Phänomens in der Regel zwischen zwei Möglichkeiten, was natürlich auf die lateinischen Silben {ambi-}, griechisch {amphi-}, zurückzuführen ist. Welches ist nun rein etymologisch betrachtet der zweite Bestandteil des Wortes. Hier

²⁰⁹ Das Bild auf S. 93 oben rechts ist sehr bekannt, ein älteres aus dem Jahr 1915 wohl eher nicht, ebenso wenig das untere, das einen alten Mann oder einen Cowboy darstellt. In allen dreien spielt der jeweilige Zeichner mit der Perspektive einer Vorderansicht und dem Seitenprofil von Gesichtern. Begibt man sich in den Bereich der Ikonität, also den Bereich des Bildlichen, so entsteht durch die geometrische Gegebenheit des Wechsels vom Sphärisch-Räumlichen in die Ebene die Möglichkeit von Ambiguität. Meister der Darstellung ambigen Raumes sind Gödel, Escher und Bach, deren der Logik völlig widersprechende Grafiken für sich selbst sprechen. In der Malerei sollte man an dieser Stelle u. a. auf jeden Fall Salvador Dalí anführen, dessen Bilder durch die Vielzahl an figürlichen Elementen ein sehr schönes Pendant zu dem bilden, was im letzten Teil dieses Kapitels unter Ästhetik der Ambiguität ausgeführt wird. Ein im Bereich der Gesichtsdarstellungen liegendes Gemälde Dalís ist zum Beispiel *The Great Paranoiac* von 1936. (s. o.) (<http://www.abcgallery.com/D/dali/dali176>).

wird es gelegentlich kurios. In einer englischen Untersuchung aus jüngster Zeit erscheint als Etymologie *ambi* („on both sides“) + *agere* („travel“ oder „drive“), als „wander or drive on both sides“. Der Wissenschaftler deutet die hier genutzte Metapher sehr schön wie folgt:

*The metaphor in operation here is that of someone who is travelling and reaches a choice point – there are two or more different ways to go, and the traveler has some reason to go each of the various ways.*²¹⁰

Ein etymologisches Kompositum aus «ambi-» und «agere» widerspricht den diachronischen Gepflogenheiten vorlateinischer phonologischer Veränderungen sowohl hinsichtlich des Adjektivs *ambiguus* als auch des Substantivs *ambiguitas*. Vielmehr bieten sich «ambi- + *aequus*» wie auch «ambi- + *-iquitas*» (< *aequitas*) sowohl semantisch wie auch phonetisch-phonologisch an. Schaut man zwecks Erläuterung des Begriffs bei Lausberg (1963) unter dem entsprechenden Stichwort nach²¹¹, wird zunächst auf *aequivocum* verwiesen, und sodann erfährt man nebst Hinweisen auf *ambiguitas*, *amphibolia* und *homonymum* etwas über den *status ambiguitatis* in Gesetzestexten, wenn aufgrund einer evidenten mangelhaften sprachlichen Formulierung die rechtlich relevante Bedeutung (d. h. die *voluntas* des Gesetzgebers oder der Parteienrede) nicht eindeutig ist. Dies wird generell als Sonderfall oder Ausnahme angesehen. Weiterhin wird dies als Verstoß gegen die *perspicuitas*²¹² – ebenfalls in der Gerichtsrede – gewertet und erscheint dort als richtungs-unentschiedene *obscuritas*,

„wenn der Text zwei (oder mehr) Möglichkeiten des Verständnisses offen lässt, die sich in für das Partei-Interesse relevanter Weise oder auch ohne solch eine Relevanz widersprechen, sei es infolge zweideutiger Einzelwörter, sei es infolge zweideutiger Syntax. Diese Zweideutigkeit heißt *ambiguitas* (gr. *amphibolia*)“.²¹³

Interessant ist, dass beide Arten der *obscuritas* – die andere ist eine richtungslose²¹⁴ – sowohl als Fehler wie auch als Lizenz, wie Lausberg sagt, vorkommen können, somit als künstlerische oder dichterische Freiheit.

²¹⁰ Robert E. Hoffman., Some Ambiguities in the Study of Ambiguity. In: David S. Gorfein (Editor). Resolving Semantic Ambiguity. Springer-Verlag: New York/Berlin/Heidelberg, 1989. S. 205.

²¹¹ Lausberg, Heinrich. Elemente der literarischen Rhetorik. München, 1963. S. 22 bzw. § 33,2.

²¹² op. cit., § 132,2.

²¹³ Lausberg, op. cit., sub voce *ambiguitas*.

²¹⁴ ibd., § 132,1.

Lausberg stellt einer solchen *obscuritas* den Idealfall eines individuell-univoken Verhältnisses zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem gegenüber, insbesondere bei Eigennamen, ohne allerdings die auf Saussure zurückgehende Begrifflichkeit zu benutzen. Er betrachtet jedoch diesen Idealfall als realitätsfremd, da auch und gerade Eigennamen (*nomina propria*) von mehreren Individuen getragen werden können, wobei zudem die ursprüngliche Bedeutung dieser Namen wie z. B. in „Hartmut“ oder seiner Umkehrung „Muothart“ (nach mhd. muot, Mut), dem Ursprung von Mozarts Namen, mehr oder weniger als Wunsch oder Lebensmotiv auf seinen Träger übergehen sollte. Dies wird eine gewisse Rolle spielen bei der Untersuchung der wichtigsten Namen in Solórzanos Stücken, wobei zudem noch die bloße Namensgebung als Gattungsbezeichnung bedeutsam sein wird.

Sieht Lausberg schon deutlich die Schwierigkeiten, die eine Forderung nach Univozität bei zwei, wie er noch sagt, „Wortkörpern“ oder „Wortinhalten“ mit sich bringt, so unterscheidet er doch in der Relation zwischen jeweils zwei (oder mehr) „Wortkörpern“ und „Wortinhalten“ mehrere mögliche Verhältnisse:

Das univoke (oder mit der aus dem Griechischen stammenden Bezeichnung synonymische), das äquivoke (homonymische), das multivoke (polyonymische) und das diversivoke (antonymische²¹⁵) Verhältnis. In heutige semiotische Sprechweise übertragen sind dies: ein Bezeichnendes pro Bezeichnetes, ein homonymes Bezeichnendes für zwei Bezeichnete, zwei oder mehr Bezeichnende stimmen überein für ein und denselben Begriffsinhalt (d. h. es handelt sich um heutige Synonyme im sprachdidaktischen Sinn), zwei oder mehr Bezeichnende für zwei oder mehr Bezeichnete (entspricht unterschiedlichen Wörtern und nicht allein Wörter mit gegenteiligem Wortinhalt).

Interessant ist aus gegenwärtiger sprachwissenschaftlich-semiotischer Sicht, dass es echte Synonyme einfach nicht gibt und dass man lediglich von mehr oder weniger bedeutungsähnlichen Begriffen oder Konzepten ausgehen kann. Dennoch benutzt man in der heutigen Sprachdidaktik, insbesondere in der Praxis der Sprachvermittlung in äquivoker Weise den Begriff Synonym. In der frühen Begriffsgeschichte variierte diese Bedeutung, so bei Aristoteles, der z. B. frz. ‚*homme*‘ und ‚*boeuf*‘ als Synonyma ansehen würde, da beide unter dem Namen (*onyma*) ‚*être animé*‘ oder ‚*matière sensible*‘ einzuordnen seien, dem seinerzeitigen Kriterium von Synonymität, und in der Folge bei denen, die sich

²¹⁵ „antonym“ erscheint bei Lausberg nicht in der Bedeutung „Gegenteil von“, sondern als „heteronym“.

nach der lateinischen Übersetzung der aristotelischen Kategorien richteten wie die Lateiner Martianus Capella, Varro, Boethius, Augustinus und andere.²¹⁶

Bei allen diesen Darlegungen geht Lausberg modellhaft von einer Verwendung paradigmatisch austauschbarer Einzelwörter aus, bevor er dann zur *perspicuitas* in *verba coniuncta* kommt und sagt, dass sie erreicht wird, „wenn die bereits in den *verba singula* gegebene *perspicuitas* durch die Realisierung der Sätze und Satzgruppen so ausgedrückt wird, dass der Inhalt (*res*) der Mitteilungs-Intention (*voluntas*) des Redenden vom Hörenden als ein funktioneller Teil der Gesamt-Intention der Rede verstanden wird.“²¹⁷ Hierbei werde die richtungslose *obscuritas*, die in der Prosa durch die *mixtura verborum* als Fehler gelte, in der Dichtung als Verfremdungsmittel benutzt. Die richtungs-unentschiedene *obscuritas* werde als künstlerisches Mittel mit dem Ziel der Verfremdung, z. B. bei Orakelsprüchen, verwendet. Diene sie aber künstlerischen Verfremdungsabsichten, so sei fehlende *perspicuitas*, also *obscuritas*, ein Luxus der Rede, d. h. *ornatus* (*cultus atque ornatus, oratio ornata, exornatio, dignitas*) oder, wie Lausberg wörtlich sagt: „Der *ornatus* entspricht (...) dem Anspruch des Menschen (sowohl des Redenden als auch des Hörenden) auf Schönheit menschlicher Lebensäußerungen und menschlicher Selbstdarstellung überhaupt.“²¹⁸

Hier muss hinzugefügt werden, dass es darüber hinaus durch die Wirkung der *dissimulatio* als *obscuritas* durchaus weitere mögliche Zielrichtungen gibt, so z. B. eine gewisse Verschleierung der Aussageabsicht für mögliche Zensur in totalitären Regimen oder schlicht der Wunsch eines Autors, der Leser oder Zuschauer möge über die unklare Bedeutung der Passage oder des gesamten sprachlichen Kunstwerks nachdenken und zu seinem eigenen Schluss gelangen. Lausbergs Verwendung von *dissimulatio* in dem obigen Zusammenhang macht die schon bei Muecke unter I, 10 (s. o.) aufgeführte Verwandtschaft zwischen Ironie und Ambiguität zumindest in einer ganzen Reihe von Fällen deutlich.

Aus dem oben Gesagten bezüglich eines „funktionellen Teils der Gesamt-Intention“ einer Rede lässt sich nun dieselbe Brücke zu Texten im Allgemeinen und literarischen im Besonderen schlagen wie schon hinsichtlich der Verwendung von Ironie. So wird zu untersuchen sein, inwieweit Texte durch die Verwendung des Mittels Ambiguität insgesamt als mehrdeutig anzusehen wären.

²¹⁶ cf. Desbordes, op. cit., S. 73ff.

²¹⁷ Lausberg, op. cit. §§ 160 – 161.

²¹⁸ op. cit. § 162.

Obwohl ich hier genauso wie für Ironie als allgemein sprachliches Phänomen dafür plädiere, Ambiguität aus ihrer früheren Funktion als *Redeornat* oder auch als „*maladie du langage*“ herauszulösen, scheint sie der Rhetorik noch stärker verbunden zu sein als Ironie selbst. Dennoch kommt es bei der in dieser Arbeit durchgeführten Untersuchung der Stücke Solórzanos genauso entscheidend darauf an, inwieweit Ambiguität sich als „funktioneller Teil der Gesamt-Intention“ seiner Stücke betrachten lässt, und zwar gemeinsam mit oder ergänzend zu Ironie. Hier lässt sich als Beispiel auf die Schlusszene von „*El hechicero*“ verweisen, wo Ambiguität durch das schon im Stück Gesagte – *ricurso al già detto* – zusätzlich ironisch gebrochen wird, genauer gesagt durch die tragische Ironie oder Ironie des Schicksals oder dramatische Ironie, die sich beim Zuschauer einstellt, weil dieser erkennt, dass sich an dem Zustand der Armut und Unterdrückung durch den *amo/duque, nuestro señor*, auch durch das Ausstreuen der Asche Merlins nichts ändern wird, obwohl die wieder ergrünenden Felder voller Hoffnung besungen werden.

Im Prinzip hat damit Lausberg die wesentlichen Möglichkeiten für das Entstehen von Ambiguität aus Antertum und Mittelalter sehr kompakt in seinem Handbuch der literarischen Rhetorik zusammengetragen und dargestellt. Es ist jedoch für die Begriffsgeschichte des Phänomens sehr interessant, dass es als solches ebenso wie das der Ironie schon bei den Griechen und bei den Römern nicht nur bekannt war, sondern eben auch in ihrer Literatur als rhetorisches Mittel (rhetorische Figur) vielfältigste Verwendung fand und das ganze Mittelalter hindurch eingesetzt wurde, ohne dass diese Verwendung auf diese groben Zeitabschnitte begrenzt bliebe, denn Ambiguität ist weiterhin ein häufig genutztes Stilmittel in der Literatur. Nebenbei sei noch auf die Problematik des Übergangs von gerichtlichen Gebrauchsreden mit rhetorischem Ornat zur Verwendung eben dieses Ornats in literarischen Texten in Antertum und Mittelalter verwiesen. Ohne dies in dieser Untersuchung ansonsten mit berücksichtigen zu können, ist es doch interessant, sich einmal über Lausberg hinausgehend über Ambiguität im späten Antertum und später zu informieren

In einer französischen Sammlung von Aufsätzen zur Ambiguität bei Griechen und Römern, aber auch für das Mittelalter, hier zu Apollonios Dyscolos aus Alexandria, einem Grammatiker aus dem 2. Jahrhundert n. Chr., schreibt Jean Lallot in Anlehnung an die *Scholies à Denys le Thrace* (Dionysios der Thraker): «*L'ambiguïté (amphibolia) est une expression signifiant deux ou plusieurs sens (douo e pleionas ennoias semainousa)*».²¹⁹ Er fügt hinzu, dass diese Definition

²¹⁹ Jean Lallot. *Apollonius Dyscole et l'ambiguïté linguistique : problèmes et solutions.*

In: *L'ambiguïté, cinq études historiques réunies par Irène Rosier.* Lille : Presses Universitaires de Lille, o. J., S. 34.

von Ambiguität dort gemeinsam mit 27 weiteren poetischen Tropen erscheint, zumindest auf die Stoiker zurückgeht und von ihr bewusst in Orakelsprüchen Gebrauch gemacht wurde (wie Herodot berichtet, s. u.) und sie natürlich auch bei Aristoteles (*Rhetorik III*), in Homers *Odyssee* und in Dramen, so bei Aischylos (*Agamemnon*) und unter anderem in sophistischen Paralogismen erscheint.²²⁰ Weiterhin sagt Lallot unter Bezug auf die Wortumgebung, in der im Griechischen *amphibolia* erscheint, dass sich bei Apollonius stets Verben befinden, die im semantischen Feld von „supprimer“ angesiedelt sind, also nach einmal festgestellter Ambiguität nur noch danach getrachtet wird, sie wieder loszuwerden, sie also aufzulösen oder zu unterdrücken:

*... l'ambiguïté, chez Apollonius, n'est envisagée, en tout et pour tout, que sous deux angles: premièrement, on la constate (X est ambigu), deuxièmement, on examine comment la supprimer. Implicitement, l'ambiguïté est traitée comme une maladie du langage.*²²¹

Wird Ambiguität bei Apollonius, wie Lallot es mit seiner Metapher ausdrückt, als Krankheit der Sprache aufgefasst, so ist logisch, dass sie „geheilt“ werden muss, was in einer Korrektur oder einer Ausmerzung des Fehlers besteht. Ich werde weiter unten zur modernen Auffassung von Ambiguität kommen, möchte aber hier zunächst noch einen Blick auf Symptome dieser „Krankheit“ werfen. Solche sind **lexikalische** Ambiguität durch referentielle Homonymie oder Homophonie, die Lallot als semiotischen Unfall bezeichnet (ich füge hinzu durch Lautverschiebungen, i. e. phonologische Veränderungen), **grammatische** durch fehlende Determiniertheit oder durch **morphologische** oder **syntaktische** „Defekte“. Insgesamt verursacht Ambiguität also bei Apollonios eine Situation des Zweifels, des Zögerns und des Kontroversen gegenüber dem bei ihm implizierten Ideal sprachlicher Eindeutigkeit (*univocité*, Univozität).²²²

Dies liegt semiotisch gesehen an der Aufspaltung des Signifikats in zwei selbständige Bedeutungsbereiche, von denen sowohl der eine wie der andere im Gegensatz zu Ironie, sieht man von Diskursironie zunächst einmal ab, dem umgebenden Kontext angemessen sein kann. Aber selbst Diskursironie ließe sich in einen interdiskursiven Kontext einordnen, so dass das nachfolgende Modell für ein in einen Kontext eingebettetes ambiges Zeichen – für ein ironisiertes würde entsprechendes gelten – lediglich ein sprachliches Symbol auf seiner unterste Ebene, d. h. als Lexem darstellen kann.

²²⁰ ibidem.

²²¹ op. cit., S. 36. Unterstreichung von mir.

²²² S. 37ff et 47.

SA
K+AMBIZ + K=K+ _____ +K
AmbiSe 1 oder AmbiSe 2²²³

Genau diese in der vorangehenden Skizze graphisch erläuterte Situation ist der Grund für das Zweifeln und Zögern auf höheren, eventuell textueller Ebene, und macht wegen fehlender Eindeutigkeit in der künftigen Entwicklung in der Literatur das Faszinierende an Ambiguität aus.

Nebenbei muss etwas eigentlich Selbstverständliches nochmals betont werden – wenn auch nur *en passant* –, dass nämlich alle soeben erwähnten potentiell verantwortlichen Auslöser für Ambiguität von Sprache zu Sprache variieren, was am Beispiel des englischen Homophons „*sound*“ (1. Ton, Klang, und 2. gesund – als Variante zu *healthy*) und des Spanischen „*sonido*“ und „*de buena salud*“ (Heteronyme), aber auch an der mitgelieferten deutschen Übersetzung zu erkennen ist.

Zentrales Problem für die antiken Rhetoriker in Partei- und Gerichtsreden ist also die Frage nach der Eindeutigkeit oder Univozität der *voluntas* des Redners. Von daher nehmen die Homonymie und die Synonymie bei ihnen einen bevorzugten Platz ein. Es gilt gleichklingende Wörter (*Signifikanten*) mit zwei unterschiedlichen Bedeutungen (*Signifikaten*) zu vermeiden und gleichbedeutende (d. h. „*synonyme*“ *Signifikate*) statt ihrer zu verwenden, was bedeutete, dass man sich zwar unterschiedlicher Ausdrücke bedient, aber im Prinzip unter Variierung der *Signifikanten* dieselbe Sache meint.

Der Untersuchung der Problematik, die im oben vorangestellten chiastischen Motto enthalten ist, widmet sich Françoise Desbordes, wenn sie über beide Begriffe bei den sogenannten lateinischen Theoretikern ausführt, dass beide im Griechischen in ihrer Bedeutung praktisch zusammenfielen, d. h. semantisch gesehen dieselbe Bedeutung hatten und erst durch ihre erneute Definition in theoretischen Zusammenhängen den Sinn annahmen, den ihnen obiges Motto zuweist. Resümierend meint sie nach einer Darstellung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten bei diesen Theoretikern (Grammatikern, Rhetorikern und Dialektikern), die sich zudem in ihrer Mehrheit nach dem richten, was ihnen in der Übersetzung der aristotelischen Kategorien überliefert wurde, dass wir es heute mit unserer Begrifflichkeit schlicht und ergreifend einfacher hätten, wenn wir uns auf *Signifikanten* und *Signifikate* oder Bedeutung und Referenz beziehen könnten, denn bei den Alten sei recht wenig terminologische Sicherheit

²²³ Zur Erläuterung: K = Kontext, AmbiZ = ambiges Zeichen, Sa = signifiant/Signifikant, AmbiSe = ambiges Signifié/Signifikat.

festzustellen gewesen. Dies ist, meine ich, aber durchaus verständlich, da die Begrifflichkeit in Antertum und Mittelalter sich über Jahrhunderte hinweg entwickelt hat. Auch unsere heutige Begrifflichkeit ist weit davon entfernt, einheitlich zu sein.

1.5.2. Jüngere Begriffsgeschichte

Kurioserweise scheint in der jüngeren Forschungsliteratur das alte Problem von Apollonius in etwas abgewandelter Form weiter zu existieren. Es geht auch heute vielfach um die Auflösung von Ambiguität auf Satzebene, wobei die Bedeutung des einzelnen Wortes natürlich in seinen Kontext eingebettet ist und durch ihn stark determiniert wird. Dabei spielt immer wieder eine Rolle, was Weinrich schon vor über vierzig Jahren bezüglich Semantik in allgemeiner Form gesagt hat, wenn er bei der Beziehung von Wort und Text auf die vier Hauptsätze der Semantik zu sprechen kommt und anmerkt, dass „jede Bedeutung weitgespannt, vage, sozial und abstrakt“ sei, wenn sie z. B. wie in „Feuer!“ als gesprochenes Einzelwort daher komme.²²⁴ Empirisch bekannt war schon immer, dass Kontexte im Bereich der Schrift und Situationen im Bereich der gesprochenen Sprache, von Oralität also, Bedeutung konkretisieren. Im Bereich der gesprochenen Sprache gilt hier selbstverständlich weiter das oben zu Ironie Gesagte hinsichtlich der *pronuntiatio* (Lausberg) und der Abduktoren (Wirth).

Zaghaft wird also der Bereich der *verba singula* in Einzelsätzen überschritten zugunsten einer Abfolge kurzer Aussagesätze, die einen Mini- oder Minimaltext konstituieren, wie z. B. bei Robert E. Hoffman, der in einem putativ-fiktiven Empfehlungsbrief die doppeldeutige Satzfolge „*This person performed adequately. He is leaving. We are satisfied.*“ konstruiert.²²⁵ Der Grund der Zufriedenheit im dritten Satz kann sich auf den ersten oder den zweiten vorangehenden Satz beziehen und kann in seiner ins Deutsche übertragenen nachfolgenden Liste ein Beispiel für Nr. 2 oder Nr. 8 sein. Je nach Bezug ergibt sich ein gewisses Lob oder Zufriedenheit darüber, dass ein Mitarbeiter endlich geht.

Im Übrigen hat Hoffman ähnlich wie Muecke für Ironie eine Liste an Möglichkeiten zusammengestellt, die für ambige Bedeutungen verantwortlich sind, wobei diese in Kurzform ins Deutsche übertragene nachfolgende Liste keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt:

²²⁴ cf. Weinrich, op. cit., S. 15ff.

²²⁵ Robert R. Hoffmann. Some Ambiguities in the Study of Ambiguity. In: David S. Gorfain (Editor). Resolving Semantic Ambiguity. Springer: New York, Berlin, Paris, 1989. S. 207. Auf die von Hoffman gegebenen Erläuterungen kann hier nicht näher eingegangen werden.

- (1) Polysemie (*polisemous meaning*)
- (2) Sinn kontra Referenz (*sense versus reference*)
- (3) Kern gegenüber Kontext (*core versus context*)
- (4) grammatische gegenüber ungrammatischer Bedeutung
(*grammatical versus ungrammatical meaning*)
- (5) konzeptuelle gegenüber assoziativer Bedeutung
(*conceptual versus associative meaning*)
- (6) primäre gegenüber sekundärer Bedeutung
(*primary versus secondary meaning*)
- (7) geschlossene gegenüber offener Bedeutung
(*closed versus open meaning*)
- (8) beabsichtigte gegenüber verstandener Bedeutung
(*intended versus understood meaning*)
- (9) ausdrückliche gegenüber unausdrücklicher Bedeutung
(*explicit versus implicit meaning*)
- (10) wörtliche gegenüber figurativer Bedeutung
(*literal versus figurative meaning*)²²⁶

Ausgangspunkt bleibt auch hier die Satzebene. Es gibt auch andere Versuche einer Erfassung von ambigen sprachlichen Zeichen, so bei Empson²²⁷ zum Beispiel, doch scheint aufgrund allzu großer Komplexität das Problem noch nicht hinreichend gelöst, wenn es denn überhaupt überzeugend zu lösen ist.

Im Zusammenhang mit seiner zwar etymologisch unrichtig entstandenen, aber für Beispiele durchaus geeigneten „*travelling-on-both-sides*“-Metapher führt der Weg Hoffman über eine Reihe von Komplikationen bei der Bestimmung von Bedeutung. Je nach Semantiker könnte Polysemie den Sinn, aber nicht die Referenten umfassen, oder primäre Bedeutung könnte assoziativ sein oder wörtliche Bedeutung referenziell, oder assoziative Bedeutung könnte konzeptuell usw. unmittelbar zum Nächstliegenden, den Lexemen selbst und zu deren unterschiedlichsten Bedeutungen und Definitionen führen.²²⁸

1.5.3. Ambiguität in jüngerer Vergangenheit und verwandte Begriffe

Die schon oben erwähnte Situation des Zweifelns und Zögerns wegen fehlender Eindeutigkeit macht in der jüngeren Entwicklung der Literatur das Faszinierende an Ambiguität aus. In der Postmoderne, wo Eindeutigkeit, ein fester Anker, an den man sich halten könnte, aus dem menschlichen Lebensgefühl und vielfach aus der Literatur verschwunden ist, bedeutet Zögern bei und Zweifeln an der Deutung des Sinns von literarischen Texten geradezu Normalität. Schon weiter oben war mit dem Begriff Polysemie klar geworden, dass semiotische Mehr- und Vieldeutigkeit in der heutigen Literatur überall präsent ist.

²²⁶ op. cit., S. 207f.

²²⁷ Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London, 3. Aufl. 1970.

²²⁸ Hoffman, op. cit., S. 208ff.

Merkwürdigerweise geht es, wie schon ausgeführt, in der heutigen Forschung immer noch und gar nicht so sehr im Gegensatz zu Apollonius (2. Jh. n. Chr.) darum, etwas als ambig Erkanntes aus seiner Ambiguität herauszulösen, es zu desambiguisieren, wenn man den englischen oder den französischen Terminus ins Deutsche überträgt (*disambiguate* und *désambiguiser*). So besteht in der Kommunikation bei ambigen Wörtern eine Desambiguisierungsverpflichtung, wie Keller sagt.²²⁹ Gewiss, es handelt sich zunächst sicherlich um vorwiegend mündliche Kommunikation, aber auch in einem Geschäftsbrief zum Beispiel kann Ambiguität nicht bestehen bleiben, sondern verlangt nach Auflösung in einer schriftlichen Rückfrage.

In „Coping with Ambiguous Information“, dem einleitenden Kapitel seiner Arbeit über eine Logik ambiger Ausdrücke, schreibt Kees van Deemter bezüglich deren logischer Eigenschaften:

*... the logical properties of ambiguous expressions have not been studied in much depth. The reason is, presumably, that ambiguity is not a real phenomenon, but rather what you see when you look at a real phenomenon (namely: an utterance) with insufficient knowledge about it (that is: disregarding its linguistic or nonlinguistic context). ... Each particular utterance of an expression is an utterance of it in a certain way that removes all ambiguity. In accordance with this idea, if ambiguity is treated in practical systems, **it is usually treated in the same manner in which an illness is treated: to get rid of it.** This is called the resolution of ambiguity. The result of resolution is a formula from which all ambiguity has been removed and which does its job (database query, or whatever) in standard ways.²³⁰*

Der Ausdruck *database query* verweist nun allerdings klar auf den Unterschied, der zwischen der Heilung einer Krankheit existiert, wie Lallot sie metaphorisch für die frühen Grammatiker wie Apollonius Dyscolos sah, und dem „*to get rid of it*“ (*the illness of ambiguity*): Die heutige Forschung beschäftigt sich in der Tat mit Sprache als Teil der zeichentheoretischen Grundlagenforschung, teilweise unter dem spezifischen Gesichtspunkt ihrer Anwendung auf automatisierte Kommunikationssysteme wie *language processing* mit Hilfe von Übersetzungsmaschinen und Informationssystemen bzw. Datenbasen. Der Weg zur Schaffung von künstlicher Intelligenz dürfte in diesem Zusammenhang nicht mehr in allzu großer Ferne liegen.

Dennoch bewegen sich viele der heutigen Forschungsarbeiten unter diesen Voraussetzungen weiterhin um solche Pole wie polysemisch-lexikalische oder

²²⁹ s. Keller, Zeichentheorie S. 80.

²³⁰ Kees van Deemter. Towards a Logic of Ambiguous Expressions. In: Semantic Ambiguity and Underspecification. (ed. by Kees van Deemter and Stanley Peters). S. 203

grammatische Ambiguität²³¹ oder lexikalische Semantik²³² oder lexikalisch ambige Sprache.²³³

Allerdings wird in der Forschung auch zu den Nachbarwissenschaften, u. a. auch zur Psychoanalyse hinüber geschaut, da auch dort, besonders seit Freud, die Begriffe der Ambivalenz und der Ambiguität von Bedeutung sind, geht es doch in der Psychoanalyse um die Deutung von Zeichensystemen oder Skripten, – hier der Sprache des Traums und des Unbewussten. Die Beziehung zwischen den beiden Wissenschaften, in denen begrifflich eine so enge Beziehung aufgrund ihrer mehr- oder vieldeutigen Untersuchungsgegenstände besteht – der Psychoanalyse und der Literaturwissenschaft, hier in der Form des New Criticism – erforschte Ilse Bindseil u. a. mit ihrer Arbeit über die zentralen Begriffe Ambiguität und Ambivalenz.²³⁴ Eine genauere Darstellung der psychologisch-psychoanalytischen Bedeutungen dieser Begriffe würde zu weit führen. Es sei lediglich erwähnt, dass der schon weiter oben genannte Empson Ambivalenz und wohl auch Ambiguität als Konfliktfeld betrachtet, (als Freudsches Gegenteil dessen, was für ein Individuum erstrebenswert wäre). Deswegen werde nach der Auflösung solcher Ambivalenzen oder Ambiguität gesucht, was Ilse Bindseil nicht eigentlich als fundiert ansieht, zumal Empsons Anwendung auf literarische Werke nicht überzeugend wirkt.

1.5.4. Ambiguität in Texten

Blickt man auf die Gegenwart, so verblasen die Unterschiede zwischen griechischen und lateinischen Rhetorikern und verlieren an Bedeutung. Es verbleibt – sieht man von den Arbeiten kognitiver Grammatiker ab – zunächst etwas Greifbares in solchen Definitionen ausgesagt wie auch der von G. und Irmgard Schweikle in dem Nachschlagewerk von Metzler, wenn es dort mit Verweis auf die lateinische Bedeutung von *ambiguitas* (lat. *ambiguitas* = Zweideutigkeit, Doppelsinn) heißt:

1. allgemeine Bezeichnung für die Mehrdeutigkeit von Wörtern, Werten, Motiven, Charakteren und Sachverhalten,
2. Bezeichnung der Rhetorik für lexikalische (...) oder syntaktische Mehrdeutigkeit.²³⁵

²³¹ Georgia M. Greene, Ambiguity Resolution and Discourse Interpretation. In: op. cit., S. 1f.

²³² Anne Mineur/Paul Buitelaar. A compositional treatment of polysemous arguments in Categorical Grammar. op. cit., S. 129.

²³³ van Deemter. Op. cit., S. 210. (s. vorige Seite)

²³⁴ Bindseil, Ilse. Ambiguität und Ambivalenz. Über einige Prinzipien literaturwissenschaftlicher Begriffsbildung. Scriptor Verlag: Kronberg/Ts., 1976. S. 34ff.

²³⁵ G. u. I. Schweikle, op. cit., s. v.

Syntaktische Mehrdeutigkeit greift allerdings noch zu kurz und müsste auf die Ebene größerer syntaktischer Einheiten, mithin Textteile oder ganze Texte ausgedehnt werden.

G. u. I. Schweikle verweisen sodann auf Quintilians Rhetoriklehre und, wie schon dargestellt, auf die Behandlung von Ambiguität als Fehler oder wegen ihres Effektes als rhetorische Figur. Ferner wird dort angeführt und damit nähert man sich Ambiguität in Texten, dass viele z. T. sublitterarische Kleinformen wie Witz, Rätsel, Orakel, Scherzgedichte und Wortspiele aufgrund des satirischen, ironischen, humorvoll-obszönen Stils mit Zweideutigkeiten von Ambiguität leben. Der in der Definition aufgetretene Begriff der Zweideutigkeit wird mit einem sexuellen Doppelsinn, eben zweideutig gebraucht.

Als generelle kurze Erläuterung von Doppeldeutigkeit in einem situativ-kontextuellen Zusammenhang diene die vor Jahren in einem englischen Schulbuch aufgefundene Zeichnung eines ärmlich aussehenden älteren Mannes mit Hut und dunkler Sonnenbrille vor einem Schaufenster, der eine Schale für Münzen und ein Schild vor sich stehen hatte mit der Aufschrift „*For the blind*“, ein Beispiel, das sich wegen der Homonymie für „*the blind*“ (1. die Blinden, 2. die Blende, die Marquise) weder ins Deutsche noch ins Spanische oder andere Sprachen übertragen lässt.

Bedeutsamer ist in obiger Definition des literarischen Handbuchs jedoch der Begriff der Mehrdeutigkeit, weil mit der Vorstellung aufgeräumt wird, ein Wörterbucheintrag sei auf lediglich eine oder zwei *Semien* beschränkt, häufen sich doch hin und wieder die akzeptierten Bedeutungen sehr. Sprachwissenschaftlich spricht man an dieser Stelle von den erwähnten *Polysemien*, eben von mehreren unterschiedlichen Akzeptanzen oder Meinungen eines Wortes. Allerdings sind *Polysemien* kein hinreichender Grund für Ambiguität, wie Ilse Bindseil²³⁶ mit Hilfe eines Zitats von Empson ausführt: «Empson untersucht ästhetische Mehrdeutigkeit da, wo sie ihm als Ambiguität entgegentritt, als Ambiguität bezeichnet er „*any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions*“. Diese Ansicht hat viel für sich, da der Kontext polyseme Lexeme in der Regel so stark determiniert, dass Aussagen trotz lexikalischer Polysemie in der Regel als eindeutig verstanden werden und eben nicht notwendigerweise ambig sein müssen.

In der Literaturwissenschaft ist auf ästhetische Werke bezogen dagegen wieder von Mehrdeutigkeit die Rede. Auf Wertvorstellungen bezogen, spricht man eher von der Ambivalenz²³⁷ bestimmter Werte, wie aus der obigen psychologischen

²³⁶ Bindseil, op. cit., S. 33.

²³⁷ cf. ebenfalls I. Bindseil.

Erklärung ersichtlich. Auf Einzelwörter angewendet, steht Ambivalenz für Mehrdeutigkeit oder Vielschichtigkeit.

Schließlich, und dies lässt sich nicht oder kaum auf Einzelbegriffe, sondern allenfalls auf Aussagen in Textzusammenhängen anwenden, redet man heutzutage häufig von Unbestimmtheit oder Indeterminiertheit, was gleichbedeutend ist mit der Tatsache, dass man nur schwer zu ihrem Verständnis gelangt oder eine Deutung überhaupt nicht in den Griff bekommt. Dies kann auf Satzebene durch das Auftreten eines nicht zu entschlüsselnden Akronyms oder eines *nonsense*-Wortes wie *Hidpoldäfish*²³⁸ („Er hielt sehr viel von *Hidpoldäfish*“.) oder mit einem literarischen Beispiel, nämlich Becketts „*En attendant Godot*“ verdeutlicht werden. Bei diesem letzten Beispiel haben wir uns allerdings schon von bloßer Ambiguität entfernt und befinden uns an der Grenze zur Diskussion über literarische Vieldeutigkeit und Indetermination in Texten bzw. sprachlichen Kunstwerken generell.

Gerhard Kurz, der sich mit der Problematik der Vieldeutigkeit beschäftigt hat, plädiert für eine solche in Grenzen, wie er es formuliert.²³⁹ In der modernen Literaturtheorie hat für ihn „Vieldeutigkeit den Status eines theorieleitenden Paradigmas“, und „Ambiguität, Mehrdeutigkeit, Unbestimmtheit, Polysemantik, Polyvalenz, ‚offene‘ oder ‚plurale‘ Bedeutung werden mehr oder minder als äquivalente Begriff gebraucht.“²⁴⁰ Besagtes Paradigma, das seinen Ursprung in der ästhetischen Diskussion des 18. Jahrhunderts habe, sei mit seinen beiden Spielarten, der strukturellen Vieldeutigkeit und der unterschiedlichen Verstehbarkeit von Kunstwerken, durch Alexander Gottlieb Baumgarten in seiner *Aesthetica* (1750) als Lehre vom Schönen begründet und in der Ästhetik und Poetik der Klassik und Romantik programmatisch ausformuliert worden. Ästhetik habe darüber hinaus eben auch mit Fülle zu tun, wie es in seinem Erasmus-Zitat zum Ausdruck kommt, der schon 1512 sagte: „Es gibt nichts Bewunderungswürdigeres und Großartigeres als eine Rede, welche in einer reichen Fülle der Sätze (Sentenzen) und Wörter, einem goldhaltigen Fluß gleich, überfließt.“²⁴¹ Auch das heutige Wort „Prägnanz“, das Kurz in diesem Zusammenhang mit erwähnt, hatte im Lateinischen noch die Bedeutung von „klare, umrissene, dichte Vorstellung, die viele Merkmale in sich enthält“.²⁴² Es kann nun hier nicht ausführlich die Begriffsgeschichte – sie ist *prägnanter* Form

²³⁸ Selbsterfundenes Akronym aus den Anfangsbuchstaben mehrerer Ländernamen.

²³⁹ Kurz, Gerhard. *Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit*. Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht, 1999. S. 85ff.

²⁴⁰ *ibidem*.

²⁴¹ *apud* Kurz, *op. cit.*, S.86: Erasmus von Rotterdam, *De duplici copia verborum ac rerum comentarii duo*, 1512.

²⁴² *ibidem*.

bei Kurz oder anderswo nachzulesen²⁴³ – wiedergegeben werden, sondern es sei vor allem auf die Tatsache hingewiesen, dass sich ein weiter Bogen spannt zwischen der Ambiguität in Einzelwörtern, Wörtern im Satzzusammenhang, ambigen Textpassagen und der Mehrdeutigkeit oder gar Vieldeutigkeit von Texten.

Im Folgenden seien hierzu einige Beispiele angeführt, die von Einzelwörtern bis zu literarischen Texten reichen. So ist aus der Antike bekannt, dass mit dem Namen „*Ajax*“ zwei Personen gemeint sein können, nämlich zwei griechische Helden im Trojanischen Krieg, der Sohn des Telamon und der Eriboia, der sich später in sein Schwert stürzt, und der Sohn des Oileus von Lokris, der wegen der Vergewaltigung Kassandras, die am Altar der Athene Schutz suchte, von den Göttern bestraft wird und auf der Heimfahrt nach Griechenland umkommt. Im Zusammenhang mit Namen sei schon einmal auf die z. T. ambigen Namen und die Funktionen ihrer Träger in einigen Stücken Solórzanos hingewiesen.

Dann sei nochmals an die Doppeldeutigkeit von Orakelsprüchen erinnert, wenn zum Beispiel Pyrrhus von der Pythia geweissagt wurde:

*Aio, te, Aeacide, Romanos vincere posse/Ibis redibis numquam per bella peribis.*²⁴⁴

Dies ist gleichzeitig ein sehr schönes Beispiel für grammatische Ambiguität, die Doppeldeutigkeit des Akkusativs mit Infinitiv (AcI) wie auch für syntaktische, die Beziehung von *numquam* zu den vorangehenden oder den folgenden Wörtern.

Sodann mögen zwei Beispiele aus der spanischen Literatur des letzten Jahrhunderts zur Sprache kommen: **Miguel de Unamunos** schon einmal bezüglich romantischer Ironie erwähnter Roman *Niebla* und **José Celas Camilo** *La familia de Pascual Duarte*. Bei **Unamuno** wird an hervorgehobener Stelle der Leser beständig an die Grenzen von Realität und Fiktion herangeführt und in philosophischem Zweifel belassen bezüglich der Realität des zunächst lediglich kreierte Protagonisten Augusto, wozu Wayne Booth über Unamuno anmerkt:

*A work like his **Mist** simply could not exist without the multiple narrative ambiguities on which it is based. The reader is deliberately kept in a state of confusion upon the borderline between fiction and reality. There is a prologue, for example, by “Victor Goti”, debating whether the climax of the book took place “in fact, and not merely in idea”, followed by a reply given as if by Unamuno himself: “I should very much like to*

²⁴³ op. cit., S. 93ff.

²⁴⁴ *Aio te, Æacide, Romanos vincere posse/Ibis redibis nunquam per bella peribis.*
www.nexusboard.net/archiv/index_b6724_f57966_t265986.htm - 19k -. (Oktober 2005)

*discuss here some of the statements of my prologist, Víctor Goti, but since I am in the secret of his existence I prefer to leave him in the entire responsibility for what he says in the prologue.*²⁴⁵

Bei **Cela** besteht die fehlende Eindeutigkeit z. B. in der Frage, ob der Protagonist im strafrechtlichen Sinne schuldig ist oder nicht und was er überhaupt für ein Mensch war, widersprechen sich doch die Aussagen des katholischen Gefängnisgeistlichen und die des Gefängniswärters bezüglich Pascual Duartes Charakters.

1.5.5. Ambiguität als ästhetisches Phänomen in literarischen Texten

Die soeben angeführten Beispiele zeigen u. a. die Bedeutung von Ambiguität für Textzusammenhänge. Desgleichen verweisen sie auf die Problematik, die allgemein in einer semiotisch orientierten Theorie des Verstehens von Texten angesprochen ist. Hierzu erweisen sich die Gedanken und Erläuterungen von Christoph Bode als überaus nützlich, geht er doch in seinem Werk sowohl auf die Bedeutung ambiger Zeichen im Rahmen der Semiotik ein als auch auf den z. T. damit verknüpften, aber weiter gesteckten Rahmen der Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Damit ist ein Teilaspekt für das angezeigt, was in den Theaterstücken von Carlos Solórzano im zweiten Teil untersucht wird.

Bode sieht Ambiguität wie schon weiter oben auch Kurz als ein Charakteristikum der modernen Literatur an und schreibt gleich zu Anfang, dass der Leser sich mit „offenen“ oder „hermetischen Texten“ allein gelassen fühle, „je mehr die Autoren darauf verzichteten, den Sinn ihrer Werke klar und deutlich zu machen“. Er führt unter anderen Umberto Eco (1977) mit seinem offenen Kunstwerk an und kommt sehr bald wie Kurz zu dem Schluss, dass Ambiguität für die Moderne keine beiläufige Eigenschaft, sondern etwas Grundlegendes sei, „so dass die Ästhetik der fortgeschrittenen Sprachkunst unserer Zeit als Ästhetik der Ambiguität zu entwerfen wäre“, wobei Ambiguität durchaus trotz ihrer Etymologie auch Mehrdeutigkeit umfasse.²⁴⁶ Bode beruft sich dabei u. a. auf Schelling (1842/1943), Steiner (1985), Adorno (1980) und H. Friedrich (1956, 1979) und bezieht auch entgegengesetzte Stimmen wie in diesem Fall Booth (1961) mit ein.

²⁴⁵ Booth. *The Rhetoric of Fiction*. Op. cit., S. 289.

²⁴⁶ Chr. Bode. *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 1988. S. 1f.

Sodann beschäftigt er sich in seinen Untersuchungen zur Ambiguität in der modernen Literatur mit der dichterischen Sprache. Er legt hier ausdrücklich Wert auf eine Einschränkung seiner Arbeit auf moderne Prosaerzählungen und Lyrik, die sich von dichterischer Sprache im Drama unterscheidet, da auf dramatische Texte ein sich abhebendes Kommunikationsmodell anzuwenden wäre“.²⁴⁷ Ohne dies letztlich bezweifeln zu wollen, sehe ich diese Konsequenzen für meine Untersuchung der Stücke Solórzanos nicht als grundlegend und gravierend für eine Dramenanalyse an. Das hinsichtlich eines anderen Kommunikationsmodells Gesagte ist mir bewusst. Es scheint mir auch nicht notwendig, dass ein Theaterstück in reimenden Versen wie bei Christopher Frye oder in Alexandrinern wie bei den französischen Klassikern oder in *blank verse*, also nicht reimenden Pentametern wie bei Shakespeare geschrieben ist. Dennoch bin ich mir der weiteren, gegenüber Prosa oder Lyrik zusätzlichen Dimension des Theatralischen durchaus bewusst, die ich später so weit wie möglich einzubeziehen versuche.

Bevor Bode auf die für ihn wie auch hier favorisierte sprachwissenschaftlich-semiotische Sicht ästhetisch-ambiger Phänomene von Barthes zu sprechen kommt, geht er auf Sklovskij (1984) und Tynjanov (1924/1977) (russischer Formalismus), die Informationsästhetik (Moles 1971, Bense 1965, 67, 69, 75, 76), die Semiotik bei Peirce (.../1983) und Morris (1939/40, 1975, 1938/39 und 1979), Lotman (1981, 75, 76) und Jakobson (1921–1971; ausgewählte Aufsätze) sowie auf Selbstbezüglichkeit des sprachlichen Zeichens und Probleme der Mimesis ein. So interessant und lohnend es wäre, etwas näher auf die einzelnen Sehweisen von Ästhetik z. B. bei Sklovskij anzusprechen und Sätze wie „*Die Form schafft sich den Inhalt*“ oder „*Eine neue Form entsteht nicht, um einen neuen Inhalt auszudrücken, sondern um eine alte Form abzulösen*“,²⁴⁸ oder Sklovskijs ästhetische Sicht zu diskutieren, dass Dichtung nicht das Unbekannte durch Bekanntes erkläre, sondern das Bekannte fremd und merkwürdig mache, weshalb es uns in einem neuen Licht erscheine, muss hier stärker auf das Phänomen Ambiguität selbst Wert gelegt werden. Eines sollte dabei aber klar sein: *Ambiguität* wird in keiner Weise mehr als „*maladie du langage*“ angesehen, sondern als integrierter Teil von Sprache, sicherlich in besonderer Weise der poetischen oder dichterischen und ohne dass man dabei wieder in alte Rhetorik zurückfallen müsste.

²⁴⁷ Bode, op. cit., S. 23.

²⁴⁸ op. cit., S. 26.

Bei aller Kritik an einem deviations-ästhetischen Ansatz für poetische Sprache sieht Bode eben darin ein heuristisch-vereinfachendes Modell, um zu Schlussfolgerungen für ästhetische Ambiguität zu gelangen. Ich kann hierin nur eine Bestätigung meines Vorhabens sehen, denn für die Untersuchung von Solórzanos Stücken kommt es mir ebenfalls sehr auf Praxisbezogenheit und vereinfachende Modellhaftigkeit an.

Auch für den bei Bode zitierten Lotman sind Ambiguität und damit Mehrdeutigkeit für seine Theorie literarischer Texte nicht ein peripheres Phänomen, sondern eines der grundlegenden Strukturmerkmale der Kunst. Enthält ein literarisches Kunstwerk viele ambige Elemente, so kann es vielfältig rezipiert werden, mithin in eine Vielzahl Rezeptionen und entsprechender Deutungen.

Ebenso ergibt sich aus dem Jakobsonschen Kommunikationsmodell mit seinen sechs Funktionen der Sprache (*der emotiven, konativen, referentiellen, poetischen, phatischen und metasprachlichen*) im Prinzip auch bezüglich Ironie eine Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten.

Von überragender Bedeutung sind nun die Gedanken von Roland Barthes zur Ästhetizität der dichterischen Sprache und möglicher in ihr enthaltener Ambiguität, insbesondere das Konnotationsschema von Barthes, das, wie Bode erklärt, „*wie die Modelle von Lotman und Jakobson, eine angemessene Berücksichtigung des Phänomens literarischer Ambiguität nicht nur erlaubt, sondern konsequent nach sich zieht*“.²⁴⁹ Ich füge hier hinzu, dass dies nicht nur für Ambiguität, sondern ebenso für Ironie und andere sprachliche Phänomene gelten sollte.

Bei Barthes tritt der schon weiter oben von Pere Ballart angeführte dänische Glossematiker Luis Hjelmslev wieder mit auf die Bühne der Diskussion, da er in einer von Bode so genannten „Konnotations-Semiotik“ sich von der Missverständnisse ermöglichenden Über- und Unterordnung bzw. der Vor- und Nachstellung der beiden Komponenten *signifiant* (Sa) und *signifié* (Se) des sprachlichen Zeichens à la Saussure löst und Ausdruck in Relation zu Inhalt setzt, was er durch die Buchstabenfolge „ARI“ ausdrückt. Bode sagt dazu:

*Ein in einem primären System denotierendes Zeichen (ARI) kann in seiner Gesamtheit zum Ausdrucksaspekt eines weiteren, überlagernden Zeichens werden (...) – es „funktioniert“ quasi auf zwei Ebenen, trägt zusätzlich zu seiner primären Denotation eine sekundäre Konnotation.*²⁵⁰

²⁴⁹ cf. Bode, op. cit. S. 65

²⁵⁰ op. cit., S. 65 Hier wird zumindest gegenüber Ballart deutlich, dass die sekundäre Konnotation (im weiteren Sinne der Inhalte des Signifikats nach Hjelmslev und Ballart) eine klar umrissene Gestalt annimmt.

Das Faszinierende ist die Einbeziehung weiterer Ebenen von Bedeutung bis hin zu einer Deutung eines gesamten Textes. Bode zitiert in diesem Zusammenhang Coseriu mit den Worten: „*In der Dichtung wird nämlich all das durch die Sprache Bedeutete (Personen, Situationen, Handlungen) usw. (sic) wieder zu einem **signifiant**, dessen **signifié** eben der Sinn des Textes ist.*“²⁵¹ Aufgrund dieses Zitats sollte man Coseriu allerdings nicht dahingehend interpretieren, dass es nur einen Sinn des entsprechenden Textes gebe.

Coseriu, Barthes, Lotman und Jakobson sehen sehr wohl in der durch Konnotationen der unterschiedlichen Bedeutungsebenen bewirkten Doppelstruktur literarischer Rede eine unvermeidliche Quelle von Ambiguität, doch diese Doppeldeutigkeit bildet ein weiteres, komplexeres Konnotationsspiel, da die Textelemente auf vielfältige Weise miteinander verbunden oder „verwoben“ sind (cf. die Etymologie von Text oder Textur etc.). Barthes selber versucht mit seinem Begriff der Lexien oder Leseinheiten von Texten, sogar fünf verschiedene *Codes* mit einzubeziehen, die den Text durchziehen und seine Elemente auf unterschiedlichste, jedoch sinnstiftende Weise miteinander verbinden. Es kommt ihm darauf an, hinter die „Machart“ des Textes zu blicken, dabei aber nicht zu einer die Deutung einschränkenden Struktur zu gelangen, die den Text eindeutig machen würde, sondern vielmehr seinen Sinn zu vervielfältigen, da ein Text nach Barthes' Verständnis ein „Ort fortgesetzter Sinnproduktion“ ist.²⁵²

Mit dem oben Gesagten ist ein langer Weg beschritten, der von der Forderung nach Eindeutigkeit von Wörtern oder sprachlichen Zeichen in Sätzen der (Gerichts-) Rede im Altertum und Mittelalter über die Kumulierung von Konnotationsebenen eben aufgrund der Komplexität der Zeichen in einem Text zu einer Vielfalt an Deutungen geführt hat. Hierbei ist stets im Auge zu behalten, dass es in Texten nicht ausschließlich um Ambiguität und Ironie geht, sondern um die Gesamtheit seiner Konstituenten, auch um solche, wie Coseriu sie in Personen, Orten und Handlungen sowie im Text auftretenden Metaphern und Metonymien sieht, früher lediglich als rhetorisch bezeichnete Figuren. Dennoch wird darauf hingewiesen, dass in der nachfolgenden Untersuchung Ironie und Ambiguität in ihren unterschiedlichen Manifestationen im Vordergrund stehen werden. Darüber hinaus wird versucht, Sinnstiftung durch diese Manifestationen zu erzeugen, wohl wissend, dass andere Versuche

²⁵¹ apud Bode, S. 65/66: Coseriu, Eugenio. *Leistung und Grenzen der Transformationellen Grammatik*. Tübingen, 1975.

²⁵² cf. Barthes, *Dénotation et connotation*. In: *Éléments de Sémiologie*. Dans: *Oeuvres complètes*, Tome I, 1942 -1965. Éditions du Seuil, Paris, S. 171ff.

unternommen worden sind, die zu anderen Sinnstiftungen geführt haben wie zum Beispiel zu der von Wilma Feliciano in ihrem Werk über Solórzanos mythisches Theater.

Chr. Bode geht auf den Unterschied zwischen Normalsprache und dichterischer Sprache weiter ein und sagt in seinem Werk dazu:

Das dichterische Verfahren wird übereinstimmend verstanden als Herauslösen der Sprachelemente aus ihrem gewohnten, normalsprachlichen Zusammenhang bei gleichzeitiger hochkomplexer Sekundärstrukturierung – der literarische Text wird als Struktur oder Modell gesehen, dem die normalsprachlichen Elemente lediglich als Ausgangselemente dienen, das jedoch, weil anders vertextet, über die primäre Referenz hinaus auf eine andere, nur der Struktur selbst zu entnehmende Bedeutung verweist.²⁵³

Dabei erscheint ihm das bloße Abweichen von der Normalsprache für Poetizität oder Literarizität zu wenig, lenke doch die „Störung der Primärordnung“ auf eine dahinter liegende sekundäre Strukturierung, und „Regelbruch und Verstoß gegen Erwartung“ erhöhten erst den Informationsgehalt eines Textes. Er bedient sich dazu eines Zitats von Ezra Pound, der es so formulierte: „*Great literature is simply language charged to the utmost degree.*“²⁵⁴

Wie die Problematik und Diskussion bezüglich hinreichender Bedingungen für Literarizität im einzelnen auch aussehen mag, so hält Bode es in Anlehnung an Lotman, Jakobson und Barthes, die darauf nicht von Anfang an abgezielt hätten, hinsichtlich Mehrdeutigkeit für entscheidend, dass diese als ein mit poetischer Sprache automatisch und notwendigerweise auftretendes Phänomen begriffen wird:

Das Auftreten von Ambiguität ist in allen Modellen ein nicht abzustellender Effekt der Sekundärstrukturierung – gleich, ob die Rede vom „sekundären modellbildenden System“ oder von „Selbstbezüglichkeit“ oder „Konnotations-Systemen“ ist. So gefasst, ist der poetische Text essentiell ambig; Mehrdeutigkeit könnte somit geradezu als Ausweis des Literarischen betrachtet werden.²⁵⁵

Damit bestätigt Bodes Zitat das Verständnis von Ambiguität als Mehrdeutigkeit, wie es schon bei Kurz festgestellt wurde, und dies für literarische Texte insbesondere in jüngerer Vergangenheit und der Gegenwart.

Am Schluss dieses Kapitels möge ein Zitat von Umberto Eco stehen, der die Auffassung von Bode illustrierend bestätigt:

Beim ästhetischen Reiz kann der Empfänger keinen Signifikanten isolieren, um ihn in eindeutiger Weise auf sein Signifikat zu beziehen: Er muss das Gesamt-Denotatum

²⁵³ Bode, op. cit., S. 70.

²⁵⁴ op. cit., S. 71.

²⁵⁵ op. cit., S. 71f.

*erfassen. Da jedes Zeichen an andere gebunden ist und von den anderen her erst seine vollständige Physiognomie erhält, ist seine Bedeutung nicht klar umschrieben. Da jedes Signifikat nur in der Verbindung mit anderen Signifikaten erfasst werden kann, muss es als mehrdeutig perzipiert werden.*²⁵⁶

Ich möchte im Folgenden neben den hier dargestellten Sachverhalten zur Ästhetik von Ambiguität ein sehr einfaches Modell erläutern, das diese um den Aspekt der Ironie, den zweiten zentralen Aspekt dieser Untersuchung ergänzt. Ich tue dies in einem semiologischen Rückblick auf Ironie und Ambiguität, wohl eingedenk der Tatsache, dass Deutungen oder Interpretationen sich ergeben aus dem Verhältnis von Informationen zu ihren ästhetischen „Hüllen“.

1.6. Semiotischer Rückblick auf Ironie und Ambiguität

Ich habe schon deutlich gemacht, dass es mir bei der Untersuchung der Theaterstücke Solórzanos auf die Frage ankommt, ob und inwieweit Ironie und Ambiguität bei der Konstitution einer möglichen Deutung seiner Stücke eine wesentliche Rolle spielen. Dabei gehe ich davon aus, dass ihr Vorkommen im Sinne einer ästhetischen Integration in das jeweilige Stück Auswirkungen auf die Deutung hat. Hierbei muss man sich wiederum folgende Frage stellen: Inwieweit können ironische oder ambige Items²⁵⁷ im Gesamtzusammenhang eines Theaterstücks solche weitreichenden Konsequenzen für die Deutung erlangen? Diese Frage lässt sich teilweise mit Verweis auf das oben Dargestellte beantworten. Doch sei mit Roland Barthes der Zusammenhang zwischen verschiedenen Items einmal konkretisiert und vergegenwärtigt.

Ironie und Ambiguität manifestieren sich in sprachlichen Zeichen, die auf einen Referenzpunkt oder Referenten in der nichtsprachlichen Wirklichkeit verweisen, wobei wir die Referenten in den nachfolgenden graphischen Darstellungen der Einfachheit halber außer Betracht lassen können. Desgleichen sollte uns zwar bewusst sein, dass die Items in einem sprachlich-situativen Kontext zu sehen sind. Dennoch kann in der graphischen Darstellung hierauf verzichtet werden. Wir können uns also auf die Entwicklung von Bedeutungen konzentrieren, die von einem minimalen sprachlichen Zeichen *Z* mit dem Signifikanten *S_a* und dem Signifikat *S_e* gegeben ist. Für Items von Ironie würden ein kennzeichnendes Kürzel *Ir*, für Ambiguität das entsprechende *Amb* hinzugefügt werden, also:

²⁵⁶ Eco apud Bode, S. 72.

²⁵⁷ Als „Item“ möchte ich Wörter, Sätze oder kürzere Textpassagen verstehen, die von Ironie gekennzeichnet sind. Dabei kann es sich z. B. auch um den Titel eines Stückes handeln, der zu einer Passage im Theaterstück selbst in ironischem Kontrast steht.

$$Z = Sa/Se, IrZ = Sa/Se-IrSe, ZAmb = Sa/AmbSe1 - \\ AmbSe2^{258}$$

Entsprechend kann ein Text aus Zeichenfolgen bestehen, die einen gewissen Anteil an ironischen und ambigen Items vermischt mit deren Gegenteil, ich müsste hier sagen, „normalen Items“ enthalten, welche den weitaus überwiegenden Teil darstellen, d. h. das, was eben hinsichtlich Ironie und Ambiguität weder ambig noch ironisch ist. Die Instanz, die dieses erkennt, sind Leser und bei Theaterstücken Zuschauer. Und hier muss mit aller Deutlichkeit klargestellt werden, dass man sich damit auf metatextueller Ebene befindet und dass das Inbeziehungsetzen jener entsprechenden Items auf metasprachlicher Ebene erfolgt. Um dies zu verdeutlichen, möchte ich auf Bachtins Zeichenlehre und Literaturtheorie zurückgreifen, in die das oben Gesagte integriert werden kann.

Michail Bachtin hat in plausibler Weise das sprachliche Zeichen in seiner linguistischen und in seiner poetisch-ästhetischen Wertigkeit beleuchtet und verdeutlicht. Er geht vom Begriff des Wortes in der Linguistik aus und sieht es als linguistisch-semantische Einheit an. In jedem Text gibt es für ihn – etwas banalisierend, aber auch abstrahierend ausgedrückt – weitere Wörter, die genauso wie das erste an und für sich eine wichtige semantische Rolle spielen. Wir beschränken uns hier auf lediglich ein weiteres. Dennoch stehen diese beiden Wörter rein linguistisch gesehen nicht in einer Beziehung zueinander, sondern werden als zwei getrennte Semanteme isoliert betrachtet, bleiben also linguistisch gesehen voneinander getrennt. Anders verhält es sich in der Literatur. Bachtin beschäftigt sich zwar lediglich mit der Prosaliteratur, doch lässt sich vieles bei ihm Gesagte und von ihm Vertretene auf andere Literaturgattungen übertragen. Um bei dem angesprochenen Beispiel mit zwei einzelnen markanten Wörtern zu bleiben oder entsprechenden sprachlichen Figuren, so stehen diese literarisch in einem Beziehungsverhältnis, oder wie Bachtin sagt, womit er auf eine der Grundvoraussetzungen der menschlichen Sprache eingeht, in einem dialogischen Verhältnis zueinander. Dieses Verhältnis ist aber ein metasprachliches, d. h. es sind nicht die Wörter selber, die sich zueinander verhalten, als ob sie in einem Dialog stünden, sondern der sie als linguistisch-literarische Phänomene Wahrnehmende sieht aufgrund ihrer Bedeutung als dekodierbare Zeichen in Verbindung mit seinem wie auch immer gearteten Welt- oder Vorwissen eine solche Beziehung zwischen ihnen. Dies

²⁵⁸ Z = Zeichen, Sa = Signifiant, Se = Signifié, Ir = ironisiert, Amb = ambiguisiert.

kann zum Beispiel durch die Aufeinanderfolge in zwei Sätzen oder durch die Wiederholung des betreffenden Wortes an anderer Stelle erfolgen oder durch die Konnotation, die es in einem bestimmten sozialen Kontext vermittelt. Was für Wörter gilt, trifft aber auch für Sätze, sprachliche Figuren als Tropen und als Teile von Texten zu, d. h. Bedeutung von Texten wird dadurch kreiert, dass sozusagen größere semiotische Einheiten, mit denen vorher dasselbe geschehen ist, deren Teile also zueinander in einem metasprachlichen Verhältnis stehen, wiederum zu anderen solchen Einheiten in besagtem dialogischen oder metasprachlichen Verhältnis stehen.

Es kann aber auch sein, dass der nicht rein linguistisch orientierte Leser das Wort bzw. die Wörter oder ganze Sätze infratextuell besonders aber auch intertextuell als schon gehört oder zitiert empfindet, in welchem Fall es sich dann um fremde Wörter oder Sätze mit einem metasprachlichen Hintergrund handelt. Bachtin fordert mithin von der Linguistik, dass sie bei der Erforschung der „dialogischen Rede“ die Ergebnisse der Metalinguistik anwende, da eben die dialogischen Beziehungen außerhalb der Linguistik liegen.

Interessant wird es besonders da, wo metasprachliche, also dialogische Beziehungen im Sinne Bachtins zwischen Sprachstilen oder Soziolekten entstehen oder gar zwischen literarischen Genres (wie im übrigen in einer Reihe von Fällen *expressis verbis* bei Solórzano) oder zwischen dem dramatischen Text und seiner Realisierung auf der Bühne durch einen Intendanten oder Regisseur oder auch zwischen den Sujet-Kriterien dieser Untersuchung, der Verwendung von Ironie und Ambiguität bei Solórzano.

Es muss noch ergänzt werden, dass Bachtin das in einem normalen Aussagetext vorkommende Wort als ein Wort in seiner ursprünglichen Bedeutung mit realem Referenzbezug sieht, oder, wie er sagt, als den „Ausdruck der Bedeutungsinstanz“ eines Sprechers. Dem direkten Ausdruck dieser Instanz stellt er das sogenannte Objektwort gegenüber, das ist in simplifizierter Form auf das einzelne Wort bezogen das Wort einer schon dargestellten Person, die etwas sagt, und sodann das von ihm sogenannte „zweistimmige Wort“, das gleich- oder verschieden-gerichtet sein kann. Als gleich-gerichtetes Wort kommt es vor in Stilisierungen, Erzählungen aus Erzählersicht, in der als solche gekennzeichneten wörtlichen Rede des Protagonisten, vielleicht als Träger der Meinung (Intention) des Autors oder in der Ich-Erzählung. Das verschieden-gerichtete Wort kommt vor in Parodien, parodistischen oder Ich-Erzählungen oder als Wort parodierter Protagonisten oder als Wiedergabe eines fremden Wortes mit verändertem Akzent. Schließlich kann das zweistimmige Wort zusätzlich noch reflektiert sein, zum Beispiel in einer versteckten Polemik, einer polemischen Autobiographie oder Beichte (z. B. Rousseaus *Les Confessions*)

oder als Wort mit Bezug auf ein fremdes Wort, als Dialog-Replik oder als sogenannter versteckter Dialog (*Soliloquio*), wenn nur einer spricht, die Äußerungen des Dialogpartners aber im Prinzip erraten werden müssen oder gegebenenfalls nicht existieren.²⁵⁹

Im dramatischen Text eines Theaterstücks haben wir es vielfach mit den Objektwörtern der Protagonisten und der ansonsten handelnden Personen zu tun, was manchmal vergessen wird, da der Bezug zur ursprünglichen Bedeutung im Sinne einer letzten Ausdrucksinstanz des Sprechenden unmittelbar gegeben scheint. Der Bezug ist jedoch ein indirekter. So kann man bezüglich der von Don Pedro de Alvarado vertretenen Position, er tue etwas für Spanien, wenn er sexualkräftig für zahlreiche Nachkommenschaft in dem neuen Land arbeite, aufgrund der ebenfalls stark verdeutlichten persönlichen Interessen keinen Glauben schenken, er macht sich also unglaubwürdig. Dennoch verbleibt das Faktum als solches bestehen, dass durch seine Tätigkeit und die der Konquistadoren, seine Landsleute, eine Vermischung der weißen und der indianischen Ethnien ein neuer Menschentyp, nämlich die Mestizen, entstanden ist.

Zudem muss daran erinnert werden, dass das Verstehen und die Deutung von Texten nicht einfach linear vonstatten geht, sondern – und hier handelt es sich um Modellvorstellungen – eher spiralförmig (um ein Modell zu nennen) oder noch besser in Sprüngen durch das Inbeziehungsetzen markanter peri- und infratextueller Aussagen mit ihren entsprechenden Konnotationen oder auch durch den Gebrauch von deduktiven (sogenannten mentalen „top-down“-), induktiven (sog. mentalen „bottom-up“-Prozessen) und abduktiven oder indexikalisch-ikonischen Prozessen. Konzentriert man sich auf obige Symbolik und subsumiert man z. B. im Zeichen **Z** den Signifikanten **Sa** und das Signifikat **Se** und alle anderen möglichen Zeichen in einem literarischen Text, so würde sich ein solcher als eine Folge von Zeichen darstellen lassen, die wie folgt angelegt sein könnte, wobei manche ironisch (Ir), andere ambig (Amb) und wiederum andere lediglich als Zeichen Z1, Z2, Z3 und so weiter gekennzeichnet würden. Graphisch dargestellt sähe dies so aus:

$$\begin{aligned}
 &Z1=Sa1/Se1 \\
 &+ Z2=Sa2/Se2 + Z3=Sa3/Se3 \\
 &+ IrZ1 = Sa/(Se - IrSe1) + Z4=Sa4/Se4 \\
 &+ AmbZ1=Sa/(AmbSe1-AmbSe2) + Z5 = Sa5/Se5 + Z6=Sa6
 \end{aligned}$$

²⁵⁹ cf. M. Bachtin, Das Wort bei Dostojewski, S. 222f. In: M. Bachtin. Die Poetik Dostojewskis. C. Hanser Verlag: München, 1971. (Dt. Übersetzung von: Problemy poetiki Dostoevskogo. Moskau, 1963.)

$$\begin{aligned}
& + \text{IrZ2} = \text{Sa}/(\text{Se}-\text{IrSe2}) + \text{Z} = \text{Sa7}/\text{Se7} + \text{AmbZ3} = \text{Sa3}/(\text{AmbSe3}-\text{AmbSe4}) \\
& + \text{Z}(8 \dots \dots \dots \text{bis} \dots \dots \dots 27) \\
& = \text{Sa}(8 - 27)/\text{Se}(8 - 27) + \text{Z28} = \text{Sa28}/\text{Se28} + \text{IrZ3} = \text{Sa}/(\text{Se3}-\text{IrSe3}) \\
& \quad + \text{Z}(29-37) = \text{Sa}(29-37)/\text{Se}(29 - 37) + \text{IrZ5} = \text{Sa5}/(\text{Se5}-\text{IrSe5}) \\
& \quad + \text{IrZ6} = \text{Sa6}/(\text{Se6} - \text{IrSe6}) + \text{AmbZ4} = \text{Sa4}/(\text{AmbSe5}-\text{AmbSe6}) \\
& \quad \text{usw.}
\end{aligned}$$

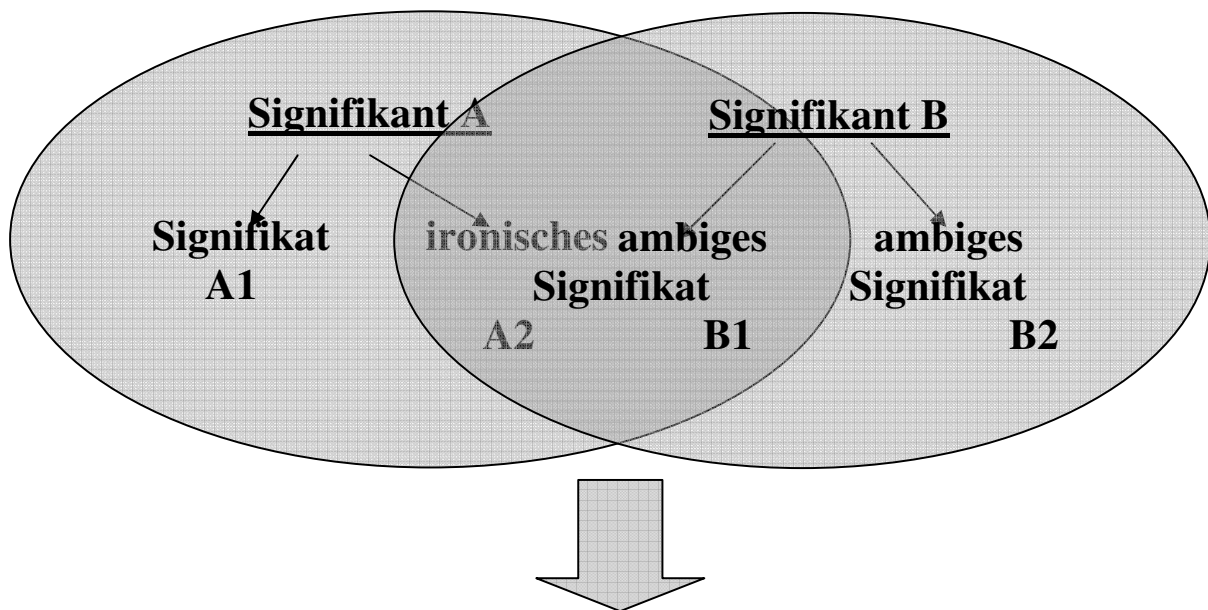
Es leuchtet ein, dass sich aus kleineren und größeren ambigen und ironischen Items sowie den nicht ironisierten oder ambiguisierten Anteilen eines Textes (Wörtern in ihrem Kontext, kürzeren oder längeren Sätzen, Textpassagen) viele metasprachliche Bezüge herleiten lassen, die schließlich durch die Art ihres Auftretens oder ihr Hervorgehobensein im Text allmählich zu einer persönlichen, für den Interpreten wahrscheinlichen Bedeutungskonstitution führen. Dabei ergeben sich unterschiedliche Zugänge zu einer solchen Zeichenfolge, deren Linearität durch Konnotationen aufgehoben wird, so dass man zu Recht den aus der Biologie stammenden Begriff des *Rizoms* verwenden kann.

Zudem müssen ironisierte und ambiguisierte Zeichen, vereinfachend ausgedrückt, wegen ihrer jeweils zwei Signifikate semiotisch als sehr eng verwandte Phänomene betrachtet werden, die sich in einem Teilbereich überschneiden und ein gemeinsames Signifikat haben können. Das potentiell ironisch gemeinte Zeichen A besitzt ein Signifikat A 1 und ein ironisiertes A 2, das ambige Zeichen B die beiden ambigen Signifikate B1 und B 2.

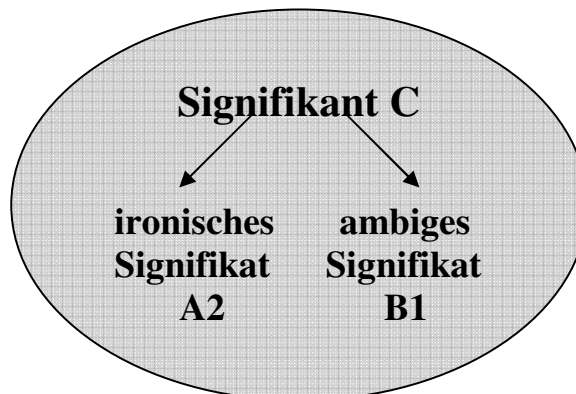
Die nachfolgende Grafik geht zwar von zwei unterschiedlichen Zeichen mit den angegebenen Signifikaten aus. Das Resultat, das ironisch-ambige Zeichen C mit einem ironischen Signifikat aus Zeichen A und einem ambigen aus B kommt, wie ich festgestellt habe, als ironisch-ambiges Zeichen selbständig vor und besagt, dass aufgrund des Kontextes nicht entschieden werden kann, ob die vermutete Bedeutung der Ironie oder der Ambiguität zuzurechnen ist. Es handelt sich somit um ein semantisches Grenzphänomen. Bezogen auf literarische Werke oder Teile von ihnen bleibt damit eine eindeutige Interpretation in der Schwebe. Es ist oftmals nicht klar zu erkennen, ob dem Signifikant C ein ironisches oder ein nicht-ironisches Signifikat zuzuschreiben ist. Dies könnte modellhaft durch die folgende Skizze veranschaulicht werden:

Ironisiertes Zeichen A

Ambiguiertes Zeichen B



Ironisch-ambiges Zeichen C



1.7. Aufklärung und Aufklärungsstrategien

Wenn man im deutschen Sprachraum den polysemen Terminus „Aufklärung“ gebraucht, kommen einem einige hauptsächliche Verwendungen dieses Wortes in den Sinn, angefangen mit der philosophischen Strömung der europäischen Aufklärung und ihrem bedeutenden deutschen Repräsentanten Immanuel Kant über das Jahrhundert der Aufklärung in Frankreich mit den Verfassern der französischen Enzyklopädie, sodann aber die sexuelle Aufklärung von Kindern und Jugendlichen in den letzten fünfzig Jahren wie auch einfach die Aufklärung

von Straftaten, diese ganz besonders bei der Arbeit von Kriminologen, zuletzt am häufigsten vertreten im literarischen Genre von Kriminalroman oder Detektivgeschichte, gefolgt von deren zahlreichen Verfilmungen oder auch Fernsehreihen mit vorher eingegebenen „kriminologischen Puzzles“ bezüglich der Täter, des Verbrechensablaufs, der psychologischen Hintergründe oder Motive.

Von den zuletzt genannten Verwendungen des Begriffs „Aufklärung“, der Lösung von Kriminalfällen in literarischen Genres oder in Filmen wie von der Aufklärung von Verbrechen durch die staatliche Exekutive, darf abgesehen werden. Dennoch zeigt die Arbeit von Kriminologen und ihren literarischen Pendanten in Kriminalromanen eines in exzellenter Weise: Die entsprechenden fiktiven Akteure bedienen sich ihres Verstandes und in Verbindung mit ihm einer Reihe zeitgemäßer kriminaltechnischer Hilfsmittel, um hinter das ihnen zunächst Verborgene zu kommen. Sie nutzen demnach zumeist perfekt die ihnen vom Autor gegebenen rationalen Möglichkeiten, die im Kopf des Autors für die Leser vorbereitet wurden.

1.7.1. Aufklärung als Epoche

Über das Jahrhundert der Aufklärung selbst schreibt Tzvetan Todorov in einem mit „*L'Esprit des Lumières*“ überschriebenen Artikel für frankophone Leser im Internet:

Les Lumières sont une époque d'aboutissement, de récapitulation, de synthèse – et non d'innovation radicale. Les grandes idées des Lumières ne trouvent pas leur origine à cette époque; quand elles ne viennent pas de l'Antiquité, elles portent les traces du haut Moyen Âge, de la Renaissance, de l'époque classique. Les Lumières absorbent et articulent des opinions qui dans le passé se combattaient.

De très nombreux individus portent la pensée des Lumières. Loin de se sentir d'accord entre eux, ils passent leur temps en âpres discussions, de pays à pays comme à l'intérieur de chaque pays. Les Lumières sont un temps de débat plutôt que de consensus. Multiplicité redoutable, et pourtant, il existe un esprit commun des Lumières.

À la fois rationalistes et empiristes, héritières de Descartes comme de Locke, les Lumières accueillent les Anciens et les Modernes, les universalistes et les particularistes. Elles sont éprises d'histoire et d'éternité, de détails et d'abstractions, de nature et d'art, de liberté et d'égalité. Si les ingrédients sont anciens, leur combinaison est neuve: non seulement ils ont été articulés entre eux, mais, et cela est essentiel, c'est au moment des Lumières que ces idées passent des livres dans le monde réel.

Trois idées se trouvent à la base de cet esprit, tissé par leurs innombrables conséquences: celle d'autonomie, celle de finalité humaine de nos actes, celle enfin d'universalité.²⁶⁰

Damit sieht Todorov die Aufklärung als eine Epoche des *Aboutissement*, des Ergebnisses eines längeren Prozesses, der Wiederholung oder Rekapitulation und Synthese an. Diese Synthese lässt Spuren aus der Antike, dem

²⁶⁰ Tzvetan Todorov, *L'esprit des Lumières*. cf. <http://expositions.bnf.fr/lumieres/inges>. Dez. 2006.

Hochmittelalter, der Renaissance und der Klassik erkennen und Gedanken und Meinungen, die sich in der Vergangenheit bekämpften, wurden aufgegriffen und geäußert. Auch bei den zahlreichen Persönlichkeiten, die die Aufklärung trugen und verbreiteten, gab es nicht immer Übereinstimmung, ging es doch um miteinander im Widerstreit liegende Haltungen wie z. B. den Descartesschen Rationalismus und den Empirismus Lockes. Doch seien die Gedanken, so meint Todorov, in einer neuen Kombination erschienen und aus buchhaftem Wissen in die reale Welt eingetreten. Zum Geist der Aufklärung gehören ihm zufolge insbesondere drei Ideen: die der Autonomie, der Zweckgerichtetheit menschlicher Handlungen und die der Universalität.

Weitaus schlichter nehmen sich dagegen die Formulierungen an, die Immanuel Kant in der im Dezember des Jahres 1784 in der Berlinischen Monatsschrift auf die Frage „Was ist Aufklärung?“ als Antwort gegeben hat, auf welche schon eine andere bekannte Persönlichkeit, nämlich Moses Mendelssohn, einige Monate vor ihm geantwortet hatte. Kant begann seine Antwort auf die Frage so:

Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!, ist also der Wahlspruch der Aufklärung.²⁶¹

Für den Philosophen und Philosophieprofessor aus dem ostpreußischen Königsberg ist Unmündigkeit dann selbstverschuldet, wenn sie nicht aus Mangel an Fähigkeiten, sondern auf eine gewisse Bequemlichkeit zurückgeht, sich des - so Kant - der Menschheit insgesamt hinreichend gegebenen Verstandes zu bedienen.

Auffällig ist im weiteren Verlauf seiner Antwort der Numerus, das ist der auf den Menschen und die Menschheit als Gattung bezogene Singular. Ganz zweifellos besitzt das „Menschengeschlecht“ als solches vielfältige Gaben des Verstandes, jedoch sind diese wie auch der dazugehörige Mut, sich seiner zu bedienen, im Einzelnen sehr unterschiedlich verteilt. Es gibt bei den einzelnen Individuen mithin eine sehr weitgespannte, wenn auch endliche Bandbreite von Fähigkeiten des Verstandes.

Schaut man sich das Datum von Kants Antwort auf die in der Berlinischen Monatsschrift gestellte Frage an, so fällt mit der Jahreszahl 1784 der relativ späte Zeitpunkt dieser Beantwortung wie auch der Stellung der Frage selbst auf.

²⁶¹ Immanuel Kant, Was ist Aufklärung? In: Aufsätze zur Geschichte der Philosophie, hrsg. von Jürgen Zehbe. 2. erw. Auflage. Göttingen, 1975.

Das später so genannte Jahrhundert der Aufklärung neigt sich fast seinem Ende zu. In Frankreich sind bedeutende Träger aufklärerischen Gedankenguts und Mitverfasser von Artikeln der *Encyclopédie* zu jenem Zeitpunkt schon tot oder befanden sich in ihrem letzten Lebensabschnitt: Helvétius 1771, Duclos 1772, Rousseau 1778, Voltaire 1778, Baron d'Holbach 1789, d'Alembert 1783, Diderot 1784, Condillac 1780, Condorcet 1794, Marmontel 1799, und Wegbereiter wie Montesquieu (1685 –1755) lebten schon lange nicht mehr.

Somit geht das Jahrhundert der Aufklärung fast seinem Ende entgegen, jedoch steht in Europa das entscheidende geschichtliche Ereignis, die französische Revolution als Konsequenz aus ihrem Gedankengut erst noch unmittelbar bevor. Die Revolution des *Tiers État* gegen die Privilegien und Unterdrückungsmechanismen des *Ancien Régime* als eine Aufeinanderfolge absolutistischer Herrscher, deren Herrschaft Jahrhunderte lang als gottgewollt und für unabänderlich gehalten wurde und die das Leben der Menschen in Frankreich und anderswo auf der Welt regulierte, war nur ein erster Schritt auf dem Weg zu weiteren Revolutionen und Veränderungen in Europa und in der Welt. Viele Menschen fingen allmählich an, sich ihres Verstandes zu bedienen und insbesondere die politisch-gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie lebten, nicht mehr für etwas Natürliches und Unabänderliches zu halten. Vielmehr wurde ihnen im Gefolge von Montesquieus, Voltaires, Diderots und Rousseaus Schriften und denen anderer vielfach klar, dass diese Bedingungen keineswegs von Natur aus Gültigkeit besaßen, sondern ohne ihre willentliche Beteiligung als Herrschaftssysteme entstanden waren. Eines dieser Werke ist z. B. Rousseaus *Du Contrat social*, demzufolge Herrschaftsansprüche aus dem Willen der Beteiligten abzuleiten sind.

Im Prinzip sind die dreizehn englischen Kolonien in Nordamerika den Männern und Frauen der Französischen Revolution mit ihrer Unabhängigkeitserklärung im Jahre 1776 zuvorgekommen, als sie die ihnen von ihrem Schöpfer unmittelbar verliehenen „unalienable rights“ beschworen, vergleichbar mit Schillers „ew'gen Rechten, die droben hangen unveräußerlich“, und die sich der „Gedrückte, der nirgends Recht kann finden“, vom Himmel herabholt. Jedenfalls befanden die amerikanischen Kolonisten als Bürger und Menschen im Gefolge von Locke und Hume, dass es Rechte gebe, sich vom englischen Königreich zu lösen, und welche dann später in die amerikanische Verfassung aus dem Jahre 1787/89 Eingang fanden.

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness. --That to secure these rights, Governments are

*instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed, -- That whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government, laying its foundation on such principles and organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to effect their Safety and Happiness.*²⁶²

Geistesströmungen wie die Aufklärung sind zumeist Bewegungen, die sich mit Verzögerungen in alle Richtungen, sprich Länder ausbreiten, zumindest galt dies sehr stark so für Europa. Bezüglich Spanien ist natürlich zu fragen, wie es denn dort mit dem Gedankengut der Aufklärung bestellt war und wann und wie dieses dort Eingang gefunden hatte. Man muss sich dabei vergegenwärtigen, dass auch Spanien im 18. Jahrhundert mehrfach absolutistisch regiert wurde, so dass im Prinzip liberalere Gedanken vielfach abgeblockt wurde, so unter Felipe V (1700 bis 1724 und 1724 bis 1746), Fernando VI (1746 bis 1759), auch unter dem sogenannten aufgeklärten Absolutismus von Carlos III (1759 bis 1788) und besonders wieder unter Fernando VII (1788 bis 1799 und wieder ab 1814).

1.7.2. Aufklärung in Spanien

Dennoch ist hier gerade für Spanien ein bedeutender Frühaufklärer aus dem Bereich des Klerus zu nennen, der Jesuit **Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro** (auch **Feijó**) (1676 –1764), über den in der *Historia de España* von Ramón Menéndez Pidal gesagt wird:

*Feijó representa una especie de ciclón que trastorna cuanto encuentra a su paso. Hoy podemos aceptar que no es él, hablando propiamente, el que inicia el movimiento que conducirá a la Ilustración, pero frente al carácter eminentemente intelectual y erudito de la labor del grupo valenciano, Feijó se dirige a un público amplio, al que quiere desengañar de «errores comunes».*²⁶³

*En síntesis, la actitud feijoniana es la de someter a la crítica la cultura recibida, negar la validez del principio de la autoridad, propugnar el método experimental, analizar el valor de los datos y de las argumentaciones en los otros casos, y concluir lo que resulte, aunque se oponga a lo comúnmente aceptado y recibido.*²⁶⁴

José Miguel Caso González widmet **Feijoo** im dritten Band der *Historia de la literatura española (Siglo XVIII)* sieben Seiten und zitiert ihn vielfach. Insbesondere ist das soeben erwähnte aufklärerische Gedankengut in Feijoos Werk *Teatro crítico universal* mit dem Untertitel „*Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*“ (118 discursos) und

²⁶² zitiert nach der Internetpräsenz: <http://www.law.indiana.edu/uslawdocs/declaration.html>.

²⁶³ Ramón Menéndez Pidal, *Historia de la literatura española. Vol. XXXI, 1: La Época de la Ilustración. Las Indias y la política exterior*. S.281.

²⁶⁴ ibidem. S. auch: José Miguel Caso González. In: *Historia de la literatura española* (Coordinada por Jesús Menéndez Pidal). Volumen III: Siglo XVIII. Madrid etc., 1995. S. 66.

Cartas eruditas y curiosas (164 weitere Aufsätze) enthalten. **Feijoo** lehnte jedoch extreme Positionen ab und blieb insbesondere bezüglich des christlichen Glaubens innerhalb der kirchlichen Lehre.²⁶⁵

Ein zweiter Mann, der anfänglich eine kirchliche, dann aber eine weltliche Laufbahn im Justizwesen und der Justizverwaltung einschlug, ist ebenfalls als Träger und Verbreiter aufklärerischen Gedankenguts zu nennen. Es handelt sich um **Gaspar Melchor de Jovellanos** (1744 – 1811), der als einer der bekanntesten Autoren der Aufklärung in Spanien gilt und während der Regierungszeit von Carlos III hohes Ansehen genoss. Sein *Elogio de Carlos III* von 1788 erinnert in frappierender Weise an Kants Worte über die Aufklärung und das relatives Lob des Königsberger Philosophen über Friedrich II. In Wirklichkeit, so schreibt J. M. Caso González über Jovellanos *Elogio* handele es sich nicht um ein Lob des Königs, sondern um seine Begeisterung über die gesamte aufklärerische Politik der jüngst vergangenen Jahre („... *no se trata de un elogio del rey, sino de la exaltación de toda la política de los últimos años.*“²⁶⁶). Caso González führt dann weiter aus, dass Jovellanos den traurigen Zustand Spaniens am Anfang der Regierungszeit von Carlos III beschrieben habe und dann seiner Hoffnung auf Reformen Ausdruck gebe: „*La ignorancia defiende todavía sus trincheras, pero Carlos acabará de derribarlas. La verdad lidia a su lado, y a su vista desaparecerán del todo las tinieblas.*“²⁶⁷

1.7.3. Aufklärerisches in Mexiko

Damit sind zwei bedeutende Träger gemäßigten aufklärerischen Gedankenguts für Spanien genannt, es bleibt jedoch zu fragen, wie denn die Aufklärung nach Mexiko gelangte. Hier muss man zu allererst an eine Verbreitung im kleineren Kreis der neugegründeten wie auch der bestehenden Universitäten Neuspaniens denken sowie an den sich ständig weiter zuspitzenden Gegensatz zwischen den in Neuspanien geborenen *Criollos* und den aus Spanien für Regierungsgeschäfte und Ämter Gesandten aus dem Mutterland. Noch im Zusammenhang mit Feijoo heißt es in der *Historia de España* von Menéndez Pidal:

*Puede afirmarse que el criollo hispanoamericano obtuvo en Feijoo, por medio de las reducidas, pero muy eficaces, minorías universitarias e intelectuales, las posibilidades para conseguir un alto nivel de eficiencia y equilibrio entre la praxis que le ofrece su propia naturaleza y el saber que su misma tradición intelectual y la crítica ofrecida por Feijoo y rápidamente absorbida por los entes universitarios regionales les ofrecen.*²⁶⁸

²⁶⁵ op. cit., S. 62f.

²⁶⁶ Caso González, op. cit., S. 145.

²⁶⁷ Jovellanos apud Caso González, op. cit., S. 145.

²⁶⁸ s. FN 245: op. cit., S. 331.

Man darf nicht unerwähnt lassen, dass sich im Gefolge der politischen Gedanken der Französischen von 1789 und der Amerikanischen Revolution von 1776 bis 1783 auch unabhängig von den häufig in jesuitischer Hand befindlichen *Colegios* und Universitäten aufklärerisches Gedankengut in den spanischen Kolonien bzw. Vizekönigreichen verbreitete und es zu Differenzen zwischen den *Criollos* und der das Land beherrschenden aus Spanien kommenden Oberschicht oder dem Adel bezüglich der Besetzung vieler Regierungsämter kam, was dann ab 1810 mit dem in Dolores in Mexiko ausgestoßenen „*Grito de Dolores*“, später als Stadt Dolores Hidalgo genannt, alle lateinamerikanischen Vizekönigreiche erfasste, die sich in ihren Kampf um Unabhängigkeit von den „*gachupines*“ begaben.

Damit ist der weitere Rahmen abgesteckt, um in Mexiko den Menschen in einem allgemeineren Sinne Zugang zu solchem Gedankengut zu ermöglichen, es wird dennoch konkreter nach der Lebenssituation der Menschen in *Nueva España* zu fragen sein. Schon durch das eben Gesagte wird klar, dass sich seinerzeit die Aneignung aufklärerischen Gedankenguts eher auf eine Minderheit bezog als auf die breite Masse der Bevölkerung Mexikos und Guatemalas, wo besonders auf dem Lande die alten Herrschaftsstrukturen nicht wirklich abgeschafft wurden und der Zugang zu weiterführender Bildung weiterhin schwer zugänglich blieb.

1.7.4. Aufklärung in jüngerer Vergangenheit

Unabhängig vom konkreten Raum Mexikos und Guatemalas haben sich zwei bekannte Persönlichkeiten unter vielen anderen mit den Kantschen Aussagen zu „Was ist Aufklärung?“ befasst, der Philosoph und Literaturwissenschaftler Michel Foucault und die Journalistin Susan Neiman, und dies erst in jüngerer Vergangenheit, Michel Foucault 1984 und Susan Neiman im Jahr 2000. Foucault sieht in Kants Aussagen einen ersten Ansatz zu „Modernität“, und seine Analyse des Kantschen Textes ist im Prinzip lediglich der Ausgangspunkt, um Aufklärung mit Modernität in Zusammenhang zu bringen und vertiefend auf Charles Baudelaire als „*une des consciences les plus aiguës de la modernité au XIXème siècle*“ einzugehen. Dennoch verdienen seine Bemerkungen über Kants kurzen Text Interesse. Nach Foucault beantwortet Kant jene Frage, was Aufklärung sei, aus rein aktuellem Anlass und definiert sie gänzlich negativ als Ausgang des Menschen aus jener selbstverschuldeten Unmündigkeit:

Kant définit l'Aufklärung d'une façon presque entièrement négative, comme une Ausgang, *une «sortie», une «issue». Dans ses autres textes sur l'histoire, il arrive que*

*Kant pose des questions d'origine ou qu'il définisse la finalité intérieure d'un processus historique.*²⁶⁹

Dabei versuche er nicht, die Gegenwart «à partir d'une totalité ou d'un achèvement futur» zu verstehen. Vielmehr sehe er den Unterschied zu vorher eben in jenem Herausgehen aus dem Zustand der Unmündigkeit. „Kant indique tout de suite que cette «sortie» qui caractérise l'Aufklärung est un processus qui nous dégage de l'état de «minorité».“ Und unter Unmündigkeit (*minorité*) versteht er einen Zustand des menschlichen Willens, der uns die Autorität von jemand anderem annehmen lasse, damit wir in die Bereiche gelangen, wo es nötig wäre, sich seines Verstandes zu bedienen (*Et par «minorité», il entend un certain état de notre volonté qui nous fait accepter l'autorité de quelqu'un d'autre pour nous conduire dans les domaines où il convient de faire usage de la raison.*), z. B. sich von einem Buch, einem Geistlichen oder einem Arzt leiten zu lassen.

Was er genau unter «Ausgang» versteht, bleibt nach Foucault bei Kant ziemlich zweifelhaft. Es sei einerseits eine Tatsache, ein Prozess, der geschehe, andererseits stelle er „Ausgang“ als Aufgabe oder Verpflichtung dar. (*Il la caractérise comme un fait, un processus en train de se dérouler; mais il la présente aussi comme une tâche et une obligation.*) Man müsse sich demzufolge vorstellen, dass er aus der Unmündigkeit nicht herausgelangen könne als durch einen Wechsel, den er selbst an und für sich bewirke. (*Il faut donc concevoir qu'il ne pourra en sortir que par un changement qu'il opérera lui-même sur lui-même.*) Und dies hänge mit einer Maxime zusammen, dass er sich getrauen möge, Wissen aufzunehmen (*Aude sapere.*). Dann sei Kant wiederum nicht eindeutig zu verstehen, und das liege am Begriff „Menschheit“ (*humanité*). Denn solle sich die gesamte Menschheit ändern oder gehe es um einen Wechsel, der die Menschlichkeit des menschlichen Wesens verändere?

Die Foucaultsche Analyse des Kantschen Textes lässt deutlich eine gewisse Unzufriedenheit mit Kants etwas anderer philosophischen Argumentation in diesem berühmten Text erkennen, die er von seinen anderen Werken, z. B. den drei Kritiken her, nicht kannte, insbesondere gefällt ihm jedoch nicht, dass Kant zwischen einem privaten Gebrauch, den jemand von seinem Verstand macht, und einem öffentlichen Gebrauch desselben unterscheidet. Da und wenn jemand ein Amt habe und sich auf diese Weise in die Dienste von jemand begeben habe, so steht in Kants Text, könne er nur privat aber nicht öffentlich über alles mit

²⁶⁹ Foucault, Michel, *Qu'est-ce que les lumières?* Gallimard: Paris, 1994.

<http://foucault.info/documents/whatIsEnlightenment/foucault.questcequeLesLumieres.fr.html>. Einges. am 24. 8. 2005.

seinem Amt zusammenhängende „räsonnieren“, dürfe dies aber nie aus seinem Amt heraus öffentlich als Kritik tun. Dies hat im Übrigen seinen Niederschlag im seinerzeitigen preußischen und später im deutschen Beamtenrecht gefunden. Hierin liegen eine gewisse Logik und ein Widerspruch zugleich. Hat man sein Amt einmal gewählt, so ist man ihm bzw. seinem Dienstherrn zu Loyalität verpflichtet. Dies müsste aber da seine Grenzen finden, wo es um entscheidende Dinge der allgemeinen menschlichen Existenz geht, zum Beispiel bei willkürlichen Entscheidungen von Despoten.

Genau dies sieht auch Susan Neiman in Kants Haltung, formuliert jedoch einen fiktiven Brief Kants an Friederich II. von Preußen, der Kant in seinem Tenor offenbar besser angestanden hätte, und scheint damit genauso wenig wie Foucault die Kantschen Akte der lobenden Reverenz gegenüber seinem despotischen König gelten zu lassen, der ein wenig von der Aufklärung vernommen hat, aber im Prinzip so weiter agiert wie zuvor, und sagt:

... quand on ne raisonne que pour faire usage de sa raison, quand on raisonne en tant qu'être raisonnable (et non pas en tant que pièce d'une machine), quand on raisonne comme membre de l'humanité raisonnable, alors l'usage de la raison doit être libre et public. L'Aufklärung n'est donc pas seulement le processus par lequel les individus se verraient garantir leur liberté personnelle de pensée. Il y a Aufklärung lorsqu'il y a superposition de l'usage universel, de l'usage libre et de l'usage public de la raison.²⁷⁰

Es wird deutlich, dass Foucault von jenen Verbeugungen Kants vor dem aufgeklärten preußischen Despoten Friedrich II. nichts hält. Er betrachtet eine solche Haltung sogar für einen Kontrakt des freien Willens mit dem aufgeklärten Despotismus:

Et Kant, pour terminer, propose à Frédéric II, en termes à peine voilés, une sorte de contrat. Ce qu'on pourrait appeler le contrat du despotisme rationnel avec la libre raison: l'usage public et libre de la raison autonome sera la meilleure garantie de l'obéissance, à la condition toutefois que le principe politique auquel il faut obéir soit lui-même conforme à la raison universelle.²⁷¹

Foucault möchte es dabei bewenden lassen und hebt deutlich hervor, dass er Kants Antwort, obgleich er ihn als Philosophen und ebenso seine drei Kritiken sehr schätzt, ich füge hinzu, so schön sie für Preußen und sein Bildungswesen und seine Beamten gewesen sein mag, nicht als adäquate oder hinreichende Beschreibung von Aufklärung betrachten kann und er sieht sich damit in Übereinstimmung mit den Historikern, die darin ebenfalls keine zufriedenstellende Analyse des sozialen, politischen und kulturellen Wandels sehen könnten, der sich im 18. Jahrhundert vollzogen habe:

²⁷⁰ Foucault, *ibidem* (Internetversion).

²⁷¹ *ibidem*.

*Laissons là ce texte. Je n'entends pas du tout le considérer comme pouvant constituer une description adéquate de l'Aufklärung; et aucun historien, je pense, ne pourrait s'en satisfaire pour analyser les transformations sociales, politiques et culturelles qui se sont produites à la fin du XVIII^{ème} siècle.*²⁷²

Eine Beschäftigung mit Baudelaire und der Modernität im zweiten Teil des Essays von Foucault würde hier zu weit führen. Diese umfassende Erläuterung dessen, was Aufklärung ist, hat allerdings der einleitend zitierte Todorov gegeben.

Susan Neimans Beitrag zur Frage, was Aufklärung sei, ist gegenüber der großen logischen Sachlichkeit Foucaults von gefühlsbetontem Engagement gekennzeichnet und stellt im Prinzip eine andere Lesart des Kantschen Textes dar. Dies kommt in ihrem fiktiven auf Englisch verfassten Brief Kants an Friedrich II. zum Ausdruck, den sie unmittelbar an den Anfang ihres ebenfalls mit „Was ist Aufklärung?“²⁷³ betitelten Aufsatzes setzt und den ich im Anhang II zitiere.

Dieser fiktive Brief von Susan Neiman kann in doppeltem Sinne als ironisch verstanden werden. Er stellt eine von vielen, auch von Foucault, gewünschte Alternative zu der harmlosen Art und Weise und teilweise Lobeshymne dar, mit der Kant den aufgeklärten Despoten Friedrich II. in seiner Antwort bedenkt. Der Schreibstil, abgesehen von einigen notwendigen Floskeln eine Mischung aus *neutral* und gelegentlich *colloquial English* im Rahmen des ohnehin auf Englisch verfassten, mit einigen deutschen Ausdrücken ausgestatteten Textes, ist für die damalige Zeit als Brief an den Herrscher völlig unangemessen und klingt ironisch. Was aber im eigentlichen Sinne ironisiert wird, ist die Forderung eines solchen oder ähnlichen Briefes oder einer entsprechenden Bekundung in der damaligen Zeit selbst. Denn ihre mögliche Lesart für den Kantschen Text ist aufgrund zahlreicher weiterer fast hysterischer Veröffentlichungen Kants, wie sie herausgefunden hat, in der Berlinischen Monatsschrift in der zu Ende gehenden Zeit Friedrichs II. eine andere. Sie entnimmt ihren Untersuchungen, dass Kant äußerst besorgt war über die Bewahrung dessen, was Aufklärung bisher schon gebracht habe, da sie in ihnen seine starken Befürchtungen hinsichtlich einer radikalen Abwendung von den Errungenschaften der Aufklärung unter dem seinerzeit sich ankündigenden Nachfolger Friedrich Wilhelm III. zu erkennen glaubt. Sie sieht somit in der globalen Weise, wie Kant seine These erläutert, nicht so sehr Kant als einen Philosophen, sondern als jemanden, der sich für die Bewahrung des schon von der Aufklärung Erreichten einsetzt und an Friedrich appelliert. Obgleich sich der Kantsche Text für

²⁷² ibidem.

²⁷³ Susan Neiman, Was heißt Aufklärung? www.susan-neiman.de/docs/t_kant2004.html . Zuletzt eingesehen am 10. 2. 2007.

Missbrauch eigne und auch missbraucht worden sei, beschreibe er, wie der Staat den Wunsch, der Menschen nach Bequemlichkeit missbraucht habe. Dennoch sei seine Botschaft auch heute noch von imminenter und immenser Bedeutung. (*“It’s a message hardly less true than it was then. What better way than to defuse its content than presenting it as a state-sponsored contribution to education.”*) Sie sagt dazu im Hinblick auf die heutige Zeit fundamentalistischer und politischer Gewaltakte:

*„Was ist Aufklärung?“ was written for a publication more similar to **Die Zeit** than a scholarly journal, and as such anything but timeless. Or rather: the text became timeless because it uses general philosophical claims to deal with urgent, timebound questions. This way of reading makes it more and not less contemporary.*²⁷³

Und damit ergänzt sie sehr deutlich Solórzanos Meinung aus der Zeit der Abfassung seiner Stücke vor etwa fünfzig Jahren. Auch heute, so sagt sie, verlieren wir wieder täglich an Boden und fährt fort: *„Other people control more of the world than we do. Yes, we. If you are reading Die Zeit you belong to what used to be called the party of Enlightenment ...“*²⁷⁴

Wie weiter unten im zweiten Teil bezüglich der Werte, z. B. Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit gesagt, fällt es bei diesen Begriffen leichter sich vorzustellen, was sie nicht sind, als sie positiv zu definieren. Dasselbe gilt für Aufklärung oder *Enlightenment*. Solórzano nutzt ebenfalls gern das Gegenteil in seinen Stücken, um durch Ironie und Ambiguität aufklärend zu wirken.

1.8. Solórzanos Publikum oder die Adressaten seines aufklärenden Wirkens

Nach diesen beiden Autoren, die sich in jüngerer und jüngster Zeit mit dem Wortlaut von Kants Definition auseinandergesetzt haben, sei nun auf die Lebensbedingungen der Landbevölkerung in Mittelamerika, insbesondere der indigenen eingegangen, wie Carlos Solórzano sie in seiner Kindheit und Jugendzeit in Guatemala erlebt hat. Es ist dabei vorauszusetzen, dass gerade bei ihm die Errungenschaften dessen, was die Aufklärung in Europa, aber auch für Lateinamerika gebracht hatte, in eminenter Weise präsent sind. Umso deutlicher wurde ihm durch das in seiner Kindheit und Zeit als Heranwachsender Erlebte und Beobachtete bewusst, wie sehr die Lebensbedingungen in seinem ursprünglichen Heimatland und später in Mexiko von aufklärerischen Idealen, aber auch im Alltag der Menschen entfernt waren. Es wurde ihm seinerzeit bewusst, dass insbesondere die indigene Landbevölkerung oder die Indianer,

²⁷⁴ Neiman, *ibidem*.

²⁷⁵ *ibidem*.

aber auch sehr viele Mestizen, immer noch Objekt der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen sind und dass somit das im Prinzip als abgeschlossen geltende Mittelalter, das als eine Metapher für die Zeit vor der Aufklärung als Epoche anzusehen ist, immer noch nicht vorüber ist, wie er es zu Beginn von *El hechicero* zum Ausdruck bringt. Und dies bezog er auf die weiterhin existierenden Verhältnisse der Quasi-Leibeigenschaft der kleinen indigenen Bauern auf dem Lande.

In sehr ähnlicher Weise gab es und gibt es in vielen Dörfern Guatemalas und Mexikos eine spirituelle Herrschaft der Repräsentanten der Kirche durch das christliche Dogma, welches die Landbevölkerung auf ihre eigene Weise unterjocht und angesichts der spirituell auszustehenden Ängste verstummen lässt und eigener Stellungnahmen zu den anfallenden Problemen beraubt. Somit wendet sich Carlos Solórzano gegen die in jeder Weise stattfindende Unterdrückung der Menschen durch Ängste, einzelner wie von Gruppen, durch fremde Autoritäten, sei es durch Vertreter des Dogmas, sei es durch die Ausübung direkter physischer wie auch indirekter Gewalt durch Landbesitzer. Aber auch der Staat, der prinzipiell den einzelnen schützen soll, erweist sich als zu schwach und korrumpiert, um Übergriffe seiner Funktionäre erfolgreich zu verhindern, teilweise deswegen, weil er, wie in *Las manos de Dios*, auf Großgrundbesitzer und Geistlichkeit angewiesen zu sein scheint oder ihre Herrschaft aus Bequemlichkeit oder Unfähigkeit, eine Lösung zu finden, toleriert. So bleibt es für ihn bei der Ungleichheit unter den Menschen aufgrund ihrer sozioökonomischen Lebensbedingungen.

Bei der Frage, wer zu Solózanos Publikum zu rechnen sei, bei dem und für das er sich als Schriftsteller und Dramaturg letztendlich aufklärend engagiert, liegt es nahe, an die zu denken, die Subjekte seines Wirkens sein sollten, die guatemalteckische und mexikanische Landbevölkerung und die entsprechende untere Mittelschicht in den Städten, gegen deren Unterdrückung, Unfreiheit und fehlende Bildung durch alte erstarrte Strukturen er seine Stücke schrieb. Man könnte sich den Dramaturgen nun vorstellen als jemanden, der mit seinem Thespiskarren durch die Lande zöge und ganz besonders in den kleineren *Pueblos* und *Aldeas* seine Zuschauerschaft anzuziehen versuchte. Wenn es letztlich auch sein Ziel ist, genau für diese Schicht der Bevölkerung eine Verbesserung ihrer Lebensbedingungen zu erreichen und sie nicht in ihrer großen Abhängigkeit von Großgrundbesitzern einerseits und religiösen Zwängen andererseits zu belassen, wäre dies ein Weg von äußerst zweifelhaftem Erfolg, nicht zuletzt deswegen, weil zumindest der Landbevölkerung sein Werk

nicht unmittelbar verständlich wäre. Dies dürfte schon deutlich geworden sein bei der Erwähnung, dass Solórzano ein Theater für Minderheiten schrieb.

In meinem Interview mit ihm habe ich diese Frage angesprochen, und er antwortete mir, er schreibe für alle diejenigen, die sich von seinem Theater angesprochen fühlten, mithin für alle. Dies trifft zwar zu, doch damit ist die Frage nach seinem Publikum nicht gelöst. Es besagt nur, dass es ihm jeder als Besucher und Zuschauer für seine Theaterstücke willkommen ist.

In den fünfziger und sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts gab es ebenso wie heute Menschen, die sich fast jedes neue Theaterstück anschauten. Solórzano hat sicherlich diese Menschen in Mexiko erreicht. Doch sie gehörten zu einer Minderheit, jedoch zu einer anderen Minderheit als die, die sich Werke von hohem künstlerischem Rang anzuschauen pflegten. Die Mehrheit der Theaterbesucher wollte sicherlich häufig in lustiger, manchmal ernsteren und trotzdem intelligenter Weise unterhalten werden. Doch eine Minderheit von literarisch, künstlerisch und philosophisch Interessierten legte stets Wert auf Theater von Rang, und insgesamt rekrutierte sich sein Publikum aus solchen Minderheiten, die nicht unbedingt dem gängigen Geschmack in Bezug auf Theaterthemen und der Darstellungsweise folgten.

Dies schloss nicht aus, dass auch andere seine Stücke besuchten, doch heute sind es in lateinamerikanischen Ländern vielfach Universitätstheater, die seine Stücke aufführen, so z. B. im Jahre 2003 das *Teatro* der Universität von El Salvador, das *El sueño del Ángel* auf dem Programm hatte. Doch gab es gelegentlich auch Höhepunkte hinsichtlich der Besucherzahlen seiner Stücke, so als unter der Präsidentschaft von López Portillo das *Teatro del Seguro Social* mit vierzig Filialen in Mexiko zwar nicht nur seine, doch auch Stücke von ihm z. T. mit anderen internationalen Stücken über einen Zeitraum von ca. sechs Jahren hinweg (1976 – 1982) aufführte.²⁷⁶

Insgesamt kann man die Besucher von Solórzanos Theaterstücken leider nur als Multiplikatoren seiner Ideen für andere verstehen. Seine Stücke sind auch punktuell in Europa in Paris (Festival du Théâtre, 1963), Berlin und Madrid sowie an mehreren Orten in den Vereinigten Staaten aufgeführt worden (New York und Austin, Texas), und *Los fantoches* hat Aufnahme in amerikanische Spanischlehrbücher gefunden.

²⁷⁶ cf. Interview mit Helena Page vom 31. Sept. 2006. *La irresistible pasión por el teatro*. Entrevista con Carlos Solórzano (Segunda Parte). In: Revista de la Universidad de México. S. 3 des Interviews als PDF-Datei.

Teil II

2.0. Ironie und Ambiguität in Solórzanos Theaterstücken

In diesem zweiten Teil der Untersuchung über Ironie und Ambiguität im Theaterwerk von Carlos Solórzano wird es sich darum handeln, die zugrunde gelegten Stücke genauer auf beide Phänomene hin zu untersuchen und sich über die Funktion der Verwendung von Ironie und Ambiguität klar zu werden. Hierbei geht es speziell um die Funktion beider als poetische Mittel der Aufklärung im Hinblick auf die thematischen Gegenstände für das Leser- und Zuschauerpublikum von Solórzanos Werken, also um jene aufklärenden Strategien, welche sich entdecken lassen. Dabei werden in diesem zweiten Teil die Theaterstücke selbst im Mittelpunkt der Untersuchung stehen, wozu auch eine Reihe von Autoren herangezogen wird, die sich in irgendeiner Form mit Solórzanos Theaterwerk intensiver auseinandergesetzt haben. Zu diesen gehören unter anderen besonders Frank Dauster, Esteban Rivas und Wilma Feliciano, aber auch Howard I. Quackenbusch, John R. Rosenberg, Katherine C. Richards, Douglas Radcliff-Umstead, P. J. Schoenbach, María R. Uría-Santos und Francisco Javier Higuero. Zum anderen werden in diesem zweiten Teil die Strategien im Hinblick auf eine bestimmte Thematik ins Blickfeld gerückt.

Ausführlich hat sich Wilma Feliciano mit sieben Stücken des von ihr so genannten mythischen Theaters von Solórzano beschäftigt, wobei sie sich auf die religiös-mythische Komponente seines Theaters stützt, nicht ohne jedoch in vielen Aspekten zu einer Gesamtinterpretation zu kommen. Sie ordnet sie drei übergreifenden Mythenkreisen zu, nämlich zwei Stücke, *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* von 1951 und *Los fantoches* von 1958/59 dem **Schöpfungsmythos (Creación)**, *El hechicero* (1954), *Las manos de Dios* (1956) und *El crucificado* (1959) dem **Erlösungsmythos (Redención)** sowie *Mea culpa* (1958) und *El sueño del Ángel* (1960) dem **Mythos vom letzten Gericht** oder **Jüngsten Tag (El juicio final)**.

Cruce de vías und *El zapato* gehören wegen ihrer Thematik nicht dazu. Es sind, wie der Autor mir selber sagte, „*piezas Freudianas*“²⁷⁷. Sie haben mit der Thematik menschlicher Begegnung und Beziehung zu tun und der Möglichkeit und den Ursachen ihres Scheiterns („*Cruce de vías*“) sowie mit den Beziehungen innerhalb der Familie, besonders der Frage des Machismus und der Macht („*El zapato*“). Außerdem muss ein weiteres Werk Solórzanos hinzugefügt

²⁷⁷ Interview mit dem Autor vom 24. 8. 2006.

werden, *La muerte hizo la luz*, ein möglicherweise wegen des Namens der Zentralfigur, eines Politikers, einer seinerzeit noch lebenden Person nicht aufgeführten aber in einer Zeitschrift veröffentlichten Stückes, in dem es darum geht, wie Politiker nach oben gelangen.

Zu dem historischen „Beatriz“-Thema gibt es zwei Versionen, die sich deutlich voneinander unterscheiden, und zwar eine frühere Fassung mit dramatisiertem Prolog und entsprechendem Epilog und eine ohne Pro- und Epilog. Von *El zapato* existieren ebenfalls zwei Fassungen, worauf an betreffender Stelle noch eingegangen wird. Ein weiteres Werk wird von Esteban Rivas zu den Theaterstücken Solórzanos gerechnet, wird aber von ihm lediglich ein einziges Mal erwähnt und kommt bei niemandem sonst vor, der sich mit Solórzanos Werk beschäftigt hat. Es trägt den Titel „*Alfonso Reyes en su casa*“ und erscheint noch nicht einmal bei Rivas’ Literaturangaben im bibliographischen Teil seines Buches, geschweige denn dass Rivas ein weiteres Wort in seinem Buch über Solórzano darüber verlöre. Es ist stark zu vermuten, dass es zu Solórzanos umfangreichem essayistischen Werk gerechnet werden muss und es sich hier um eine Verwechslung handelt. In der vorliegenden Arbeit geht es somit um zehn Theaterwerke von Carlos Solórzano sowie um eine frühere Fassung, ich würde sie als Vorläuferversion von *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* bezeichnen wollen, sowie um eine erste und zweite Fassung von *El zapato*.

Man kann sicherlich gegen die Zuordnung der von Wilma Feliciano ausgewählten Stücke in der einen oder anderen Weise Einwände erheben, so z. B. gegen die von *Doña Beatriz* zum Schöpfungsmythos, da die symbolische Sintflut, in der die Protagonistin untergeht, nicht nur als Entstehung und Taufe des Mestizentums (*mestizaje*) sondern auch ambig als mögliche Bestrafung aufgefasst werden kann, doch darf man W. Felicianos Zuordnung im Wesentlichen dennoch zustimmen, weil sie dadurch bedeutende Aspekte des Lebens in der Neuen Welt und Einstellungen dazu plausibel klärt und erläutert und zudem die Entstehung des Mestizentums als neuer Mythos größeres Gewicht hat als der Untergang einer einzelnen Person. Ein anderer Einwand scheint schwerer zu wiegen. Die Zuordnungen erscheinen so, wie sie vorgenommen wurden, einem „Plan“ Solórzanos zu entsprechen, den er möglicherweise in einem Gesamtkonzept seines Theaterwerks verfolgt hätte. Dies ist nur mit Einschränkung zu akzeptieren, da die Stücke aus unterschiedlichen Schaffensperioden stammen und schließlich und endlich die Einakter *Cruce de vías* und *El zapato* diesen Mythenkreisen nicht zuzuordnen sind. Dennoch darf man W. Felicianos Werk zum mythischen Theater Solórzanos als hervorragend gelungene Darstellung von wesentlichen Aspekten

des Theaters des guatemaltekisch-mexikanischen Autors hervorheben und als außergewöhnliche wissenschaftliche Leistung ansehen.

Es bleibt die Frage nach der Anordnung der für die nachfolgende Untersuchung zugrunde gelegten zehn Stücke, bei denen zu zweien jeweils die zweite Version respektive Fassung hinzukommt. Da hier keine aufeinander aufbauende Entwicklung vom Ursprung bis zum Tag einer zu benennenden Abrechnung göttlicher Gewalten und Kräfte mit ihren Geschöpfen zu untersuchen ist, muss man W. Felicianos für ihre Zwecke geeigneten Gliederung der Stücke nicht folgen, obwohl ganz sicherlich eine Reihe von ihr herausgearbeitete Deutungen in eine Untersuchung von Ironie und Ambiguität eingebracht werden können. Denn die Verwendung dieser beiden Phänomene macht vor Mythen nicht Halt. Für das hier zu behandelnde Thema ist jedoch vielmehr die Entwicklung der Handhabung ästhetisch-theatralischer Mittel von Interesse. Da also in der nachfolgenden Untersuchung auf den literarisch-ästhetischen Aspekt von Ironie und Ambiguität im Zusammenhang mit Theatralität Nachdruck gelegt werden soll, wird dieser Aspekt auch im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen, der der Theatralität kann allerdings aus Gründen der fehlenden Betrachtungsmöglichkeit der Aufführungen nur insoweit mit einbezogen werden, wie der dramatische Text dies zulässt. Von daher spricht alles für eine Abfolge in der Chronologie der Entstehung und Aufführung von Solórzanos Theaterstücken. Es ist darüber hinaus durchaus möglich, dass Aspekte des Mythischen sowohl aus dem indianischen *Popul Vuh* wie aus der christlich-jüdischen Tradition mit Ironie und Ambiguität in Verbindung zu bringen sind. Dennoch gibt es auch eine weitere mögliche Einteilung für die Behandlung der zehn unterschiedlichen Stücke Solórzanos, indem man zusätzlich der Einteilung von Esteban Rivas folgt, die einerseits ebenfalls chronologisch und auf dieselbe Schaffensperiode bezogen ist und andererseits einige Stücke als einheitliche oder ähnliche Thematik sieht. So gehören *Beatriz (la Sin ventura)* und *La muerte hizo la luz* laut Esteban Rivas eher zusammen, wovon ich persönlich bis auf die Zeit ihrer Entstehung Abstand nehmen möchte, da das erste ein *Auto histórico* ist, das zweite jedoch ein Traum, der Freudsche Perspektiven mit involviert. Die Abfolge von *El hechicero* und *Las manos de Dios* bei Esteban Rivas ist akzeptabel, die religiösen Stücke *Mea culpa*, *La crucifixión* und *El sueño del ángel* desgleichen und ebenso wiederum die Freudschen Einakter *Cruce de vías* und *El zapato*, wozu sich die Erzählung „*El visitante*“ als letzter Teil eines „Tryptichons“ gesellen würde. Da diese Erzählung kein Theaterstück ist und einem anderen Analyseverfahren folgt, kann sie hier nur in rudimentären Zügen eine Rolle spielen. Das Gleiche gilt für die Prosawerke Solórzanos, die in seiner obigen Biographie angeführt wurden.

2.1. Zugrundegelegte Formen von Ironie und Ambiguität

Zunächst werden die angeführten Stücke auf das Vorkommen beider Phänomene hin untersucht werden. Die vorkommenden Ironisierungen und Ambiguierungen stehen mit einer möglichen Deutung des jeweiligen Stückes in Zusammenhang und werden im Rahmen und häufig in der Chronologie ihres Vorkommens kommentiert. Dabei wird häufig der entsprechende Typ angesprochen, was sich allerdings je nach Bedeutung der gefundenen Phänomene erübrigen kann, da manches sich von selbst versteht.

Die vorkommenden Erscheinungsformen von Ironie und Ambiguität werden zunächst im Hinblick auf eine von beiden ausgehende mögliche Deutung verwendet und hinsichtlich der wichtigsten von ihm verwendeten Strategien erläutert und diskutiert.

Aufgrund der Eigenschaften der beiden untersuchten Phänomene versteht es sich von selbst, dass von Seiten des Verfassers bei der Darstellung von Ironie und Ambiguität Inferenzen zur Feststellung von beiden gemacht werden, die rein subjektiv sind, d. h. die entsprechenden Phänomene müssen auf Seiten des Rezipienten, i. e. der Verfasser, der vom Autor ironisierten oder ambiguisierten Mitteilung im Sinne Linda Hutcheons zunächst erkannt werden. Es ist auch möglich, dass intendierte Ironie oder Ambiguität nicht als solche wahrgenommen wird, mithin in ihrer Wirkungsabsicht nicht inferiert werden kann. In solchen Fällen würden sich rein subjektiv Ironie und Ambiguität bezüglich des Verfassers als Rezipienten nicht realisieren.

Dabei werden die Bereiche deutlich gemacht, in denen beide Phänomene aufklärungsstrategisch wirken sollen, d. h. es werden die ironisierten und ambiguisierten Themen mit herangezogen. Es hat sich im Verlauf der Untersuchung herausgestellt, dass es ratsam ist, die Strategien nach paralinguistischen, verbalironischen, situations-ironischen und dramatisch-ironischen Erscheinungsformen darzustellen und mit Ambiguität ähnlich zu verfahren, womit ich der bei Uwe Wirth vorgefundenen Einteilung im Wesentlichen folge.²⁷⁸ Dies geschieht aus Gründen der Konzentration auf dramatische Ironie als für seine Strategien charakteristische Erscheinungsform wie auch aus praktischen Erwägungen, die mit einer gewissen Systematisierung der ironischen Erscheinungsformen zu tun haben. Für Ambiguität ergab sich zunächst aus Gründen der Parallelen zwischen beiden Erscheinungen, dann aber aufgrund der entsprechenden Beispiele, dass sich diese Systematisierung ebenfalls anbieten würde. Dies ging sogar so weit, dass ich mich fragte, ob es

²⁷⁸ s. Seite 74.

nicht neben „dramatischer Ambiguität“ auch „romantische Ambiguität“ geben müsste, die für mich zusammenfallen würde mit „romantischer Ironie“, wobei ich hierfür in Solórzanos Theaterstücken keine Hinweise fand.

Man muss hinzufügen, dass sich im Prinzip diese drei recht groben Formen der Einteilung hinsichtlich ihrer Wirkungsstrategie weder stets scharf trennen lassen noch in der Regel alleine auftreten, dass jedoch dadurch die von mir vorgefundenen Wirkungsstrategien betont werden.

Natürlich sind im Sinne Mueckes verbalironische Formen der Ironie sehr unterschiedlich. Außerdem gibt es von der angesprochenen Wirkungsstrategie her gesehen weitere nichtverbalironische, die ich im Folgenden benenne:

So werden auf Ambiguität und Ironie hin ebenfalls untersucht die Dramentitel und die oft hybriden Genera, die Personen oder Charaktere und die Bedeutung der Namen für ihre Träger wie auch die Zuschauererwartung, die Schlusszenen und die Theatralität hinsichtlich ihrer hauptsächlichsten Augenfälligkeiten, soweit sie sich aus dem Dramentext und einigen visuellen Ergänzungen ableiten lassen, ebenfalls Auffälligkeiten im Gebrauch des Sprachstils, die Regieanweisungen sowie infratextuelle Ironie und Ambiguität, Intertextualität und Interdiskursivität sowie Diskursironie und ambiger Diskurs. Dabei kann auf manches nur knapp eingegangen werden.

Es muss hier ausdrücklich hervorgehoben werden, dass sich in der Realität die Erscheinungsformen von Ironie nicht einfach der von mir vorgenommenen Klassifikation unterordnen lassen, vielmehr wird es zu Überlappungen kommen, da schon allein die Begrifflichkeit nicht einheitlich ist. Andererseits lässt diese Klassifikation Solórzanos Strategien klarer erkennen, schließlich verfolgt Ironie auf eine Konstellation von Personen und Zuschauern bezogen zumeist ein deutlicher erkennbares Ziel als tropenhafte Ironie.

Es kommt in dieser Untersuchung natürlich ebenfalls darauf an zu zeigen, wie die einzelnen Typen von Ironie und Ambiguität Solórzano dazu veranlassen, sie als Strategie zu verwenden, um der guatemaltekischen und mexikanischen Bevölkerung bestimmte Einsichten in Sachverhalte zu verschaffen, sie also im Sinne dessen aufzuklären, was der *Diablo* in *Las manos de Dios* für Beatriz versucht, um zum Beispiel gemeinsam mit ihr die Vermittlung von nachhaltigen Einsichten oder sogar Verhaltensveränderung bei seinen Lesern und Zuschauern zu bewirken.

2.2. Solórzanos frühe Theaterstücke

Solórzanos frühe Theaterstücke sind die ursprüngliche Fassung von *Doña Beatriz* mit Pro- und Epilog, *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* und *La muerte hizo la luz* aus den Jahren 1950 bis 1952.

2.2.1. *Pró- und Epílogo von Doña Beatriz – Drama íntimo de conquistadores*

Die beiden Versionen zum Doña-Beatriz-Drama, welche hier als Version A und als Version B bezeichnet werden, unterscheiden sich in einigen Punkten nicht unerheblich. Die ursprüngliche Fassung A enthält sowohl einen Prolog und einen Epilog, die Solórzano als eigentlich nicht notwendig deklariert, welche aber dennoch dem Stück eine besondere Funktion und Interpretationsrichtung verleihen. Bedeutsam wie das Drama in drei Akten der Version A mit Prolog und Epilog ist, erhält es durch beide und seinen Untertitel eine andere Bedeutung; denn dieser lautet *Drama íntimo de conquistadores*, wohingegen die von Carlos Solórzano später geänderte Fassung ohne den als unnötig deklarierten Prolog und den entsprechenden Epilog den Untertitel *Auto histórico* trägt. Zudem gibt es Veränderungen bei der Zusammensetzung der *dramatis personae* und deren Bezeichnungen und Namen. Solórzano ist sich dieser Konsequenzen für sein Stück bewusst gewesen, denn ansonsten hätte er es nicht zu der Version B abgeändert.

Pro- und Epilog sind außerdem keine in Prosa gehaltenen Erläuterungen zum eigentlichen Drama, sondern gewinnen durch die dramatisierte Form einer Begebenheit, besser einer Unterhaltung zwischen einem Touristenführer und einem Touristenehepaar und deren Bemerkungen über das Gesehene und Erlebte eine besondere Note sowie ein anderes thematisches Gewicht, nämlich das des Umgangs von Touristen mit historischen Stätten und den Menschen, die sie dort antreffen, hier eben mit dem einheimischen Touristenführer, und dem Verhältnis von Touristen und Einheimischen zueinander. Der so dramatisierte Prolog nimmt etwa drei und der entsprechende Epilog zwei Seiten ein. Beide umfassen einen Zeitraum von wenigen Stunden und spielen etwa in der Zeit der Abfassung des Stückes, hier etwa im Jahr 1950, der seinerzeitigen Gegenwart. Die für die Version A in der betreffenden Ausgabe beigefügte Photographie zeigt denn auch eine von den touristischen Sehenswürdigkeiten der Region um *Santiago de los Caballeros*, dem heutigen *Antigua Guatemala*:



Antigua Guatemala mit umgebenden Vulkanen und Teilansicht der Stadt

Die dramatisierte Handlung von Pro- und Epilog beschränkt sich auf die Erwartungshaltung und das Verhalten des touristisch interessierten Ehepaares, seine Bemerkungen und die Reaktionen ihres Führers bei und nach der Führung durch die historischen Stätten, an denen sich etwa 400 Jahre zuvor Ereignisse voller zwischenmenschlicher Dramatik und Tragik wie auch bedingt durch Naturgewalten im Gefolge des nun friedlich in nicht allzu weiter Entfernung liegenden Vulkans *Agua* abgespielt haben, welche schließlich und endlich, so die Version B des Dramas, zum Entstehen des Mestizentums geführt haben. Dies wird in der Version A des Stückes nur mit Einschränkung deutlich und zum Beispiel ironisiert durch die Frage des Touristen, ob Doña Beatriz und Don Pedro Nachkommen gehabt hätten.

Der durch den Prolog und den Epilog dieser ersten Version von Doña Beatriz, noch ohne den Zusatz „*la Sin Ventura*“, gegebene, in der damaligen Gegenwart im Vergleich zu den dazwischen dargestellten historischen Ereignissen liegende Rahmen entbehrt allerdings nicht der Ironie und Ambiguität, weswegen ich die „Rahmenhandlung“ dieser Version A, wie ich sie nennen möchte, in kurzer Form in die vorliegende Untersuchung mit einschließe.

Für diesen Rahmen sind natürlich die Regieanweisungen zum Bühnenbild anders, als sie für die spätere Version B nötig sind, so spielt die Handlung bei vollem Tageslicht und an den Ruinenstätten des Palastes von Don Pedro de Alvarado und von Doña Beatriz de la Cueva inmitten einer farbenprächtigen Vegetation, die sich bis zu den Hängen des Vulkans erstreckt.²⁷⁹ Der Reiseführer wird als iberoamerikanischer Mestize benannt. Er ist dunkel gekleidet, während die beiden Touristen helle karierte Anzüge und zweifarbige Schuhe tragen. Man kann schon hierin einen ironischen Kontrast, den Ausdruck von Respekt vor dem tragischen Geschehen und Trauer darüber und vor der Vergangenheit

²⁷⁹ Doña Beatriz, *Prólogo y epílogo*, S. 111.

insgesamt erkennen, während die Abwesenheit solchen Respekts auf Seiten der Touristen ebenfalls deutlich wird, zumal bei ihm wie bei ihr ein Fotoapparat von der Schulter baumelt und beide jene Miene vorgetäuschter Aufmerksamkeit an den Tag legen, die Touristen vor historischen Monumenten bzw. Stätten aufsetzen (*"Tienen ese aire de fingida atención, que adoptan los turistas ante los monumentos históricos."*)²⁸⁰. Auch hier wird schon eine ironische Diskrepanz zwischen wahren Interesse an historischen Dingen und Ereignissen und touristischem deutlich, dessen Ursache in einem „Gesehenhabenmüssen“ liegt, damit man später Freunden von seinen „Reiseerlebnissen“ berichten kann. Dieses mangelnde „wahre“ Interesse findet unmittelbar nach Vorstellung der historischen Stätte, des nur mehr in Ruinen daliegenden Palastes von Doña Beatriz und Don Pedro, eine gestische wie auch verbale Unterstützung, als der Ehemann auf seine Armbanduhr blickend feststellt, dass man nur eine Stunde Zeit habe und fragt, ob ihr Führer ihnen die Geschichte der beiden historischen Persönlichkeiten in dieser Stunde erzählen könne, und dieser ohne sichtliche Indignation darauf eingeht und sagt: *„Creo que sí, nuestra historia sigue siendo la misma: se puede resumir en una palabra, en un minuto.“*²⁸¹

Diese ironische Übertreibung als Ausdruck der Entrüstung des anfangs recht nervösen Reiseführers geht vollständig an den Touristen vorbei, nicht jedoch am Zuschauer, der sie als dramatische Ironie wahrnimmt und damit eine Fokussierung der Absicht des Autors auf die Verhaltensweise der beiden Touristen erlebt, welche für ihn als Zuschauer oder Leser alsbald Gegenstand oder besser Objekte der ironischen Bemerkungen, mithin als Opfer der verwendeten Ironie erscheinen. Die Ehefrau hat nicht einmal den Wortlaut seines Satzes verstanden und bittet den Reiseführer, doch langsamer zu sprechen, sie verstehe nicht gut Spanisch. Sie äußert ihrem Mann gegenüber sogar ihre Verwunderung darüber, dass der Reiseführer nur eine einzige Sprache spreche, nämlich Spanisch. Er erwidert, dass er nur diesen habe bekommen können, die anderen seien schon „weg“ gewesen.

Es wirkt fast lächerlich, dass ihr Ehemann alles, was der Führer sagt, notiert, und ironisch entlarvend wird deutlich, dass der Tourist bei seinem Besuch in Italien sein Notizbüchlein mit allen seinen Aufzeichnungen verloren hat, was, so seine Frau, ihm jetzt nicht passieren sollte. Hier steht das schon als fingiert bezeichnete Interesse an Sehenswürdigkeiten mit der Bedeutung in Kontrast, welches den während der Führung gemachten Aufzeichnungen später noch beigemessen wird.

²⁸⁰ Solórzano, Carlos. Doña Beatriz. Drama íntimo de conquistadores. México, 1951. S. 4.

²⁸¹ ibidem.

Wird an dieser Stelle schon die Oberflächlichkeit im Umgang mit Reiseeindrücken, welche sich nicht als tiefere Erlebnisse herausstellen, angesprochen, so wird diese Oberflächlichkeit noch vertieft und unterstrichen durch die Bemerkung des *Guía*, dass er fürchte, seine Erläuterungen würden wohl nicht auf so großes Interesse bei ihnen stoßen, dass sie sie notieren müssten. („*Mucho me temo que esta historia les parezca sin interés, para tomar nota de ella.*“) ²⁸². Der Ehemann bemerkt indes, es sei doch die Geschichte von Doña Beatriz de la Cueva und sie sei doch sehr romantisch. Seine Frau schließt sich echoartig mit „*Oh sí, muy romántica.*“ ²⁸³

„Romantisch“ wirkt hier oberflächlich wie ein Schlagwort ohne den Hintergrund wahren Verstehens, wie es sich in der Bemerkung des *Guías* abzeichnet: „*Quizás les parece eso a ustedes. Para mí es algo más vital: es una tragedia que se libra dentro de mí todavía, después de cuatro siglos.*“ Der Ausdruck „romantisch“ ironisiert damit die Touristen, für die in diesem Begriff vieles an Bedeutungen zusammenfällt, ohne dass diese im eigentlichen Sinne romantisch wären. Diese Worte des in den Regieanweisungen als iberamerikanischer Mestize bezeichneten Reiseführers, die er für den einheimischen Zuschauer verständlich auf sein Mestizentum bezieht, von den Touristen jedoch in ihrem tieferen Sinn nicht einmal verstanden und daher nicht aufgeschrieben werden, erinnern an Leonors ironische Replik in der Version B gegenüber Beatriz, dass sich das Blut der Spanier und der Indianer in ihren Kindern und Kindeskindern, den Mestizen, als unsichtbarer Faden der Verbindung beider Rassen stets bemerkbar machen werde, ohne dass Doña Beatriz je etwas dagegen tun könne.

Demgegenüber steht die große Aufmerksamkeit, die beide der nebenbei gemachten Bemerkung ihres Führers widmen, dass er immer hierher zurückkomme, sobald ihm seine historischen Studien dies erlaubten. Dabei erfahren sie, dass er an verschiedenen Universitäten studiert hat, in Mexiko, Guatemala, Peru, und finden dies ungewöhnlich für einen *Guía*.

Im Anschluss an die Führung möchten die beiden diesen zum Essen im Hotel einladen. Ohne dass er dies mitbekäme, meint die Frau zu ihrem Mann, der Arme müsse wirklich mit ihnen zum Essen kommen. Der Zuschauer erkennt darin jedoch eher Überheblichkeit, eine konventionelle, sich dazu herablassende Verpflichtung und vermeintliche Großzügigkeit gegenüber einem „Armen“ und nicht den Wunsch nach einer echten zwischenmenschlichen, möglicherweise transkulturellen Begegnung. Es deutet sich schon hier eine ironische Umkehrung von Werten an, wie sie eine häufig wiederzufindende Strategie in Solórzanos

²⁸² ibidem.

²⁸³ ibidem.

späteren Stücken darstellt, wenn man die Frage stellt, wer denn mehr Bildung genossen habe oder zu den Gebildeten seines Volkes gehöre oder mehr menschliche Qualitäten aufzuweisen habe, der Fremdenführer oder die Touristen, die auf den iberamerikanischen *Guía* herabblicken.

Weitere Punkte, nach denen sich die beiden Touristen erkundigen, betreffen *Don Pedro de Alvarado* und *Doña Beatriz de la Cueva*. Die Ehefrau kennt ihn vom Bild her als stark, schön und athletisch. Der Fremdenführer charakterisiert ihn als jemand, der seine Epoche gänzlich in sich einschließe und repräsentiere, der zu Unglaublichem fähig und grausam, aber in gewisser Weise infantil gewesen sei. Die Touristin versteht nicht genau, was ihr Führer meint. So bleibt manches für sie unklar und ambig oder auch ganz unverständlich. Der Führer wiederholt monoton, dass *Pedro de Alvarado* ein grausamer Konquistador gewesen sei. Ein „Ah, sí.“ der Ehefrau und ihr unmittelbarer Wunsch, ein Foto zu machen, markieren die ironische Diskrepanz zwischen dem vom Führer Gesagten und ihrem fehlenden Verstehen oder Interesse für die Bedeutung seiner Worte.

Ihr Ehemann möchte wissen, ob *Pedro de Alvarado* „noble“ (dt. „adlig“ und zugleich „edel, edelmütig“) gewesen sei. Die durch die Doppeldeutigkeit des spanischen Wortes entstehende Unklarheit bezüglich des vom Touristen Gemeinten veranlasst den Führer zu der Stellungnahme: „*No sé qué contestarle. Para un hombre civilizado no lo sería, para uno de esos que se llaman “hombres de empresa”, quizás lo fuese.*“²⁸⁴ Mit „*hombres de empresa*“ tut sich eine ironische Ambiguität auf. Je nach Priorität der Wertvorstellungen war Pedro de Alvarado ein „Edelmann“ oder doch keiner. Der Tourist präzisiert nun, dass er meine, ob *de Alvarado* dem Adel angehört habe, und erhält vom *Guía* die Antwort: „*No... Sus hazañas le dieron una posición muy alta en España.*“ Dies veranlasst den Touristen zu dem bewundernden Ausruf: „*Bravo! Un hombre que se hizo a sí mismo.*“ Dies entspricht genau der Bewunderung, die in der anglophonen Welt Nordamerikas, die ansonsten namentlich nicht erwähnt wird, für den sogenannten „*self-made man*“ empfunden wird und welche als eine oberflächliche Bewunderung für das Resultat materiellen Reichtums gilt, unabhängig von der Art, wie dieser Reichtum erworben wurde. So entgegnet der Fremdenführer ihm denn auch entsprechend mit „*Si quiere decirlo así... Yo diría que fué un hombre que supo aprovecharse de los demás.*“²⁸⁵ Damit setzt er der oberflächlichen Sehweise des allem Anschein nach nordamerikanischen Touristenehepaars unter implizitem intertextuellen Bezug auf den Passus der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung von 1776, in der von „*the pursuit of*

²⁸⁴ op. cit., S. 6.

²⁸⁵ ibidem.

happiness“ als einem der „*unalienable rights*“ des Menschen die Rede ist, seine eher von moralischem Verhalten in Bezug auf seine Mitmenschen geprägte Haltung entgegen, die einen solchen «*self-made man*» auch auf seine inneren Motive hin beurteilt. Es sei an dieser Stelle aber ausdrücklich hinzugefügt, dass es sich hier nicht um eine grundsätzliche Ablehnung jener Wahrnehmung von persönlichen Interessen handelt, die zum Glück führen können und in der Tat jedermanns verbrieftes natürliches Recht darstellen, sondern lediglich um deren übertriebene, exzesshafte Variante, wie sie sich gelegentlich gerade bei einem „Selfmademan“ feststellen lässt.

Dass nun *Doña Beatriz* eine wirkliche Adlige von Geblüt und dazu noch die Nichte des Herzogs von Albuquerque war, ruft eine eindeutig von Solórzano ironisiert eingebrachte Bewunderung bei beiden Touristen, sowohl bei der Ehefrau als auch dem Ehemann hervor, die in dem entsprechend markierten einsilbigen „*Aaaahhh!*“ ihren Ausdruck und Niederschlag findet. Die damit ironisierte Oberflächlichkeit in der Beurteilung von Menschen, die den Schein, den Klang, das Zeichen für die Realität des Bedeuteten hält, welche die beiden an den Tag legen, wird hier ebenso wie schon vorher parodiert, da hier die Bewunderung von Adel und kurz darauf auch von Ruinen und damit von Historie durch mehrfache Wiederholung des Zeitraumes von 400 Jahren thematisiert wird, welche die Geschichte von *Doña Beatriz* und *Don Pedro* zurückliegt. Zu dieser Parodie einer oberflächlichen touristischen Begegnung mit der Vergangenheit trägt weiterhin der stets gegenwärtige Wunsch beider Touristen bei, entweder Aufzeichnungen oder eben Fotografien zu machen, beides bloße Momentaufnahmen, welche lediglich Abbilder von Erlebtem darstellen und dazu tendieren, der Vergänglichkeit, sprich dem Vergessen, anheim zu fallen. Dem Zitat aus dem Prolog „*La turista: ¡Qué vista maravillosa! Con el volcán al fondo... El turista: ¡Ah, sí!, el volcán... Algo ha dicho usted de él. ¿Qué era?*“ stehen die Worte des Fremdenführers aus dem Epilog als Entgegnung auf ein „*Bah, frases... frases.*“ des Touristen gegenüber: „*Así vivimos nosotros, de frases, ellas les dan realidad a los hechos: sin frases, los hechos están vacíos.*“ Der Prolog schließt mit den einleitenden Worten des Führers zur Geschichte der Ruinen und mit einem Verdunklungseffekt, an dessen Ende bei wiederkehrendem Licht die historischen Gestalten selbst auftreten.

Das als „*drama íntimo*“ bezeichnete historische Drama der Konquistadoren selbst soll hinsichtlich der Verwendung von Ironie und Ambiguität nicht analysiert werden, aber auf einige wesentliche Unterschiede zum nachfolgenden „*auto histórico*“ wird im Folgenden hingewiesen.

Es gibt schon die erwähnten Unterschiede im Titel. So heißt diese erste Fassung lediglich „*Doña Beatriz*“ ohne den Zusatz „*la Sin Ventura*“. Sie weist zudem eine geringere Anzahl an Personen auf. Leonor, die Tochter von *Don Pedro de Alvarado* und der Indianerprinzessin *Luisa Xinocóatl*, wird als *Doña Leonor de Alvarado* eingeführt, die Figur des *Don Rodríguez de Alvarado*, des zweiten Ehemanns von Leonor, kommt als selbst handelnde Figur nicht vor, stattdessen wird als Bräutigam und späterer Ehemann von Leonor der Bruder von *Doña Beatriz*, *Don Francisco de la Cueva* erwähnt, der ebenfalls keine eigene Rolle übernimmt. Den *Fraile Hermano Gabriel* gibt es genau so wenig, er erscheint in der Version A lediglich unter der Bezeichnung „*Monje*“, wobei es ambig bleibt, ob er mit dem Beichtvater (*Confesor*) von *Pedro de Alvarado* im Lager identisch ist. In der späteren Lagerszene erscheinen keine Soldaten, sondern lediglich die Schatten 1 und 2 und der des Beichtigers.

Die Handlung spielt in der Gegenwart, die Beschreibung des Bühnendekors geht von den Ruinen jener Stätten aus, an denen die historischen Gestalten gelebt haben, *Blanca* hat den Namenszusatz „*de Padilla*“ einer adligen Kammerfrau erhalten. Der Figurenkonstellation zufolge kann sich Rodrigo nicht mit seiner Schwester bezüglich seiner bevorstehenden Heirat mit *Doña Leonor* auseinandersetzen, denn er kommt bei den *dramatis personae* nicht vor, wohl aber wird *Doña Beatriz'* Bruder *Don Francisco de la Cueva* als künftiger Ehemann von *Leonor* genannt, und diese kann nicht mit *Doña Beatriz* über ihren Wunsch, *Don Rodrigo* zu heiraten, streiten. Demzufolge hat das gesamte Stück noch nicht die Funktion, die es in der später veränderten Fassung gewinnt, sondern dient weitgehend als dramatische Illustration der eigentlichen Rahmenhandlung, wenn auch nicht ausschließlich. Es wirkt dadurch schwächer als seine später überarbeitete Fassung. Hinsichtlich Ironie und Ambiguität werden diese bei weitem nicht so häufig verwendet. Der Dialog zwischen *Don Pedro* und seiner Frau ist auch keineswegs so dramatisch und zugespitzt wie in der wenig später neugefassten Version B. Und schließlich fehlen mehrere theatralisch-dramatische Elemente wie z. B. die weiter unten angeführte Romanze als Einleitung und die Anrufung der Jungfrau Maria im Stoßgebet am Schluss. Darüber hinaus findet bezüglich des Handlungsgeschehens noch keine Konzentration auf den stets im Halbdunkel liegenden Raum von *Doña Beatriz* als einzigem Handlungsort statt. Es entspräche einer „*verité de La Palice*“, wenn sich daraus nicht Konsequenzen für eine Untersuchung dieses ersten Versuches für ein Theaterstück ergeben würden. Dennoch wird auf dieses erste Theaterstück Solórzanos abgesehen von Prolog und Epilog nicht näher eingegangen, da sich das sehr ähnliche Stück *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* als

Auto histórico hierzu besser eignet und es nicht zu Wiederholungen kommen soll.

Der Epilog dieser ersten Fassung des historischen Stoffes evoziert die Reaktionen des Touristenehepaares auf das von ihnen in der dramatischen Erzählung des Touristenführers Erlebte. Ehemann und Ehefrau empfinden dieses als „traurig“ und „schrecklich“, die Ehefrau findet zudem nichts Gutes in der Geschichte, die sie vor Augen geführt bekommen hat. Der Touristenführer entgegnet ihr allerdings: „*Lo bueno, no lo ven nuestros ojos. Lo bueno es nuestra esperanza.*“ Die Frage des nicht näher identifizierten Touristen, ob man von *Doña Leonor*, die das Desaster des Vulkanausbruchs und der Überschwemmung überlebt habe, je wieder etwas gehört und ob sie Kinder gehabt habe, qualifiziert ihn wiederum als jemanden, der an der Oberfläche bleibt und nicht mitgedacht hat oder ganz einfach nicht über den entsprechenden Weitblick verfügt. Denn er hat das Entstehen einer neuen Rasse, des Mestizentums, das Gleichnishafte dieses Geschehens jedenfalls nicht mitbekommen. Ansätze einer Reflexion über das Geschehene werden nach der Antwort des *Guía*, er stelle sich vor, dass sie viele gehabt habe, die einen der Nachkommen seien wie Beatriz, die anderen wie Pedro gewesen, relativiert.²⁸⁶

Denn er verweist im selben Atemzug auf den in der Ferne jetzt untätigen Vulkan. (“*Guía: Ved el vulcán como está tranquilo ahora.*”).²⁸⁷ Die beiden Touristen, er etwas weniger, befinden sich noch unter dem Eindruck des soeben Gehörten bzw. vom Führer evozierten Geschehens und des schrecklichen Todes von Don Pedro. Der *Guía* indes macht die beiden darauf aufmerksam, dass sie sich unter dem befinden, was einstmals der Turm von *Doña Beatriz*’ Gemach war und dass man durch die zerstörte Decke die Sterne sehen könne, ideal, wie die Touristin bemerkt, für ein Foto mit Sternenhimmel durch die zerstörte Decke hindurch, leider sei ihr Belichtungsmesser kaputt. (“*La turista: ¡Ah, sí! qué fotografía podría obtener, pero se me ha roto el medidor de luz.*”²⁸⁸)

Der Touristenführer greift diese konkrete, heute anachronistisch erscheinende Aussage auf, es ergehe ihm in gewisser Weise genau so wie ihr und er befinde sich in einer schrecklichen Dunkelheit, er fühle ganz vage eine gewisse Verantwortlichkeit für das Erlebte. Dies wird jedoch vom Tourist als eine Art Hungergefühl deklariert und mit einem Lob auf des Fremdenführers führerische

²⁸⁶ Das wörtliche Zitat des Fremdenführers lautete: “Tuvo hijos, sí, imagino que fueron muchos; unos fueron como doña Beatriz, otros como don Pedro.” (op. cit. S. 52.) Die Stelle bleibt etwas nebulös und ambig. Im Prinzip geht der *Guía* gar nicht auf Mestizen als Nachkommen ein. Zudem hat *Doña Beatriz* keine Kinder gehabt. Wahrscheinlich wollte Solórzano hier lediglich Lebensverneinung und –bejahung gegenüberstellen.

²⁸⁷ op. cit., S. 52.

²⁸⁸ ibidem, S. 53.

Qualitäten verbunden, was zu der am Anfang zu seiner Frau geäußerten Meinung in ironischem Kontrast steht, „er habe keinen besseren *Guía* mehr bekommen können, die guten seien schon alle „weg“ gewesen“, was den Ehemann als oberflächlich und scheinheilig charakterisiert. Gewisse geäußerte Empfindungen des *Guía* werden mit einem Hinweis auf das „*Carpe diem*“-Thema relativiert. Dennoch glaubt der Touristenführer, dass aus der Geschichte etwas haften geblieben sei. Eine weitere Exkursion mit ihnen und eine wiederholte Einladung zum Essen lehnt er jedoch endgültig ab.

Prolog und Epilog lassen sich unschwer als Parodie auf die Oberflächlichkeit und auch die Überheblichkeit vieler Touristen gegenüber den Bewohnern der Länder, die sie besuchen, interpretieren, wenn sie „Land und Leute“, wie es so schön heißt, und dabei insbesondere „die Kultur und Geschichte“ des Landes kennenlernen möchten. Ironisch-parodistisch wirkt der dramatische Diskurs besonders dadurch, dass neben der ironisch-lakonischen Beschreibung bestimmter Verhaltensweisen ohne jegliche offene Kritik Touristen sehr häufig durch ihr Verhalten mehr über sich selbst preisgeben, mithin dem Reiseführer mehr über sich selbst mitteilen, als er ihnen in kurzer Zeit über die Kultur seines Landes zu vermitteln in der Lage ist. Sie sind dabei ironischer Weise „Opfer“ ihres eigenen Verhaltens, ihrer Fremdenführer wie auch dramatisch ironisch gesehen der Zuschauer, für die sie sich als andere entlarven, als sie es gerne möchten und ihnen selbst bewusst ist.

Solórzano muss bei seiner Arbeit bemerkt haben, dass Pro- und Epilog als dramatisierte Texte diese erste Version des historischen Stoffes in eine möglicherweise nicht beabsichtigte Richtung lenkten, d. h. die Bedeutung des historischen Dramas gegenüber diesen relativierten, was ihn wahrscheinlich zu peritextuellen Ergänzungen veranlasst hat. Man darf diese Version A somit als eine Art Experiment hervorheben, durch das die Version B sozusagen auf den Weg gebracht und veranlasst wurde. Sie enthält in Pro- und Epilog besonders bezüglich Ironie eine Reihe von guten Beispielen und Ansätzen, die auch später in Solórzanos Werk wieder aufgegriffen werden. Sie macht zu alledem deutlich, wie schwer es ist, hinsichtlich der Erfahrung von Andersartigkeit trotz gewisser Sprachkenntnisse - die beiden Touristen haben sich schon sehr um die spanische Sprache bemüht - zu transkulturellen Verhaltensweisen zu gelangen, bei denen man sich auf der Ebene der Gleichberechtigung bewegen würde.

2.2.2. *Doña Beatriz (la Sin Ventura)*

Doña Beatriz (la Sin Ventura) ist die zweite Version von Carlos Solórzanos erstem Theaterstück. Es erschien 1952, wurde aber schon 1951 in Paris geschrieben. Es trägt in der Ausgabe von 2002 (Conaculta) in Klammern den

Untertitel *la Sin Ventura*. Der Autor hat es zudem als *Auto histórico en tres actos* konzipiert und so bezeichnet. Daher befindet es sich von seinem Genre her in der langen erfolgreichen Tradition der *autos* (lat. *actus* = Handlung), welche zunächst in Spanien im späten Mittelalter als einaktige geistliche Spiele in Versen, zum Teil auch gesungen und mit Tanzeinlagen, zur Veranschaulichung religiöser Inhalte an den Festtagen des Kirchenjahres aufgeführt wurden (Weihnachten, Marienfeiertagen, Namensfesten der Heiligen).

Im 16. Jahrhundert vollzog sich allmählich ein Wandel entsprechend dem der weltlichen *Comedia* bei Lope de Vega hinsichtlich seines Umfangs und eines zunehmenden Reichtums an Versmaßen, gesungenen Themen und Personen. Dennoch erfuhr die Gattung in der Schaffenszeit Calderón de la Barca erst ihren eigentlichen Höhepunkt, allerdings auch mit einer neuen Zuspitzung ihrer Zielsetzung: Sie diente zunehmend zur Illustration der christlichen Wahrheiten, insbesondere des Allerheiligsten Altarssakraments, d. h. der Eucharistie, und endete stets mit einer Verdeutlichung des von Christus eingesetzten Sakraments, weshalb die Gattung auch den Namen *Auto sacramental* erhalten hat, sowie dem Sieg der christlichen Glaubenswahrheiten gegenüber allen Widerwärtigkeiten und Versuchungen des Protagonisten durch den Teufel. Ein Beispiel hierfür ist das in Teil I angeführte Stück *El Divino Narciso* von **Sor Juana Inés de la Cruz** aus dem Jahr 1690 mit der vorausgehenden Loa desselben Namens. Später wurden Theaterstücke auch als *Autos* ohne den Zusatz *sacramental* geschrieben, oder man fügte je nach Intention andere hinzu. Im Kern bleiben sie jedoch *Autos* und enthalten von ihrem Genre her immer noch den Auftrag, eine Wahrheit oder den Sieg dieser Wahrheit aufzuzeigen. Erst Zusätze zum Titel verweisen auf eine spezielle Ausrichtung dieser Wahrheit. Wenn z. B. der als Erneuerer bekannte mexikanische Dramaturg Rodolfo Usigli den Stücken seiner Corona-Trilogie Untertitel hinzufügt und sie „Pieza **antihistórica**“²⁸⁹, Tragedia **antihistórica**²⁹⁰ und Comedia **antihistórica**²⁹¹ nennt, bringt er damit zum Ausdruck, dass er mit dem historischen Aspekt in seinen Stücken spielt und Historie nicht schlechtweg abbilden, sondern eine erhöhte Form von Wahrheit vermitteln möchte, als sie die Geschichtsschreibung z. B. zum Thema Cuauthemoc hergibt, eben seine eigene Sehweise. So gibt auch Solórzano seinen Lesern und Zuschauern von vorneherein gewisse Hinweise zur Intention seiner Stücke. Es ist somit signifikant, dass er obiges Stück als **Auto histórico** bezeichnet und dies tut in Anlehnung an die Zielsetzung solcher *Autos sacramentales*, welche im 17. und 18. Jahrhundert die Vermittlung des Sieges

²⁸⁹ Rodolfo Usigli, *Corona de fuego*. México, 1960.

²⁹⁰ ders., *Corona de sombra*. México, 1943.

²⁹¹ ders., *Corona de luz*. México, 1963.

einer christlichen Wahrheit gewesen war. Solórzano verändert zudem die Personenkonstellation geringfügig, wenn er *Blanca* als Vertraute von *Beatriz* hinzufügt und den Bruder von *Beatriz de la Cueva, Francisco*, den späteren Comendador von Santiago de los Caballeros, *Rodrigo* nennt. Möglicherweise wollte Solórzano jede Anspielung auf den Hl. Franciscus vermeiden. So gab er *Francisco* den Namen *Rodrigo* in Anlehnung an einen Edlen und König im Kampf der christlichen iberischen Königreiche gegen die Mauren, mit der Namensbedeutung „Der Ruhmreiche“ und schuf damit ein passendes Pendant zu *Leonor*, deren Namen als der der Prinzessin von adligem Geblüt, von *Eleonor* von Aquitanien, her bekannt ist.

Bei dem Versuch einer Deutung des Stückes vom Gesichtspunkt der Themenstellung her ist zweifellos das Faktum des *Untertitels* mit zu berücksichtigen, spiegelt sich doch in dieser anscheinend unauffälligen Formulierung eine programmatische *voluntas* des Autors als Weichenstellung für das Stück wider. Es muss somit aufgrund dieser peritextuellen Gegebenheit die Frage nach der Bedeutung dieses Zusatzes gestellt werden. Hier mag ein Analogieschluss Hilfe bieten. Verkündet ein *Auto sacramental*, so auch bei Calderón, am Ende immer den Sieg der christlichen Wahrheit respektive der Eucharistie, so müsste ein *Auto histórico* auf eine nichtmythologische, sondern eine historische Wahrheit verweisen und diese verkünden, wenn *histórico* nicht ironisch zu verstehen sein sollte. Aber dazu besteht kein Anlass.

Thematisch geht es in dem Stück *Beatriz (la Sin Ventura)* um die Entstehung des Mestizentums, das heißt um ein Phänomen, das vor der Konquista bzw. vor der Ankunft der Spanier in dem betreffenden Raum noch nicht existierte. Neben weißen Spaniern und indianischen Ethnien, hier vorwiegend Maya-Völker und Mexicas, also Azteken, kristallisiert sich zwischen den beteiligten Ureinwohnern und den Spaniern eine Vermischung des Blutes, heute würde man sagen der Gene heraus. Betrachtet man, z. B. Wilma Feliciano folgend, diesen Untertitel von den Ereignissen in Solórzanos Stück her, so kann man ihn als Hinweis auf das geschichtliche Faktum der sich entwickelnden *mestizaje* verstehen, deren Entstehung und Anerkennung in diesem *Auto* ein höchst wichtiges Thema ist. Nicht umsonst hat Wilma Feliciano, ausgehend von mythischen Inhalten, dieses Theaterstücks unter dem mythologischen Begriff der Genesis (*la Creación*) analysiert und interpretiert.²⁹² Somit wird den uralten religiös orientierten indianischen Mythen ein in geschichtlicher Zeit zurückverfolgbarer möglicher

²⁹² cf. Wilma Feliciano, *El teatro mítico de Carlos Solórzano*. S.57ff.

neuer Mythos, der der Entstehung der neuen, wie Vasconcelos²⁹³ sagt, „kosmischen Rasse“ der Mestizen gegenübergestellt.

In einem ersten auf Englisch verfassten Aufsatz über das Werk von Carlos Solórzano von 1964, welchen er dem *Teatro completo* von 2001 auf Spanisch voranstellt, würdigt Frank Dauster, einer der besten Kenner des guatemaltekischen Dramaturgen, Solórzanos eklektischen Kosmopolitismus, den dieser für ihn als künstlerischer Direktor des *Teatro Universitario de la UNAM* durch die Aufführungen von Stücken von Christopher Fry, Kafka, Pirandello, Irwin Shaw, O’Neill, seines mexikanischen Zeitgenossen Emilio Carballido, seiner eigenen Stücke wie auch durch die von ihm ins Spanische übersetzte Aufführung von Camus’ *Le malentendu*, eine Weltpremiere, sowie solche von Sophokles, Shakespeare, Ruiz de Alarcón, Ben Jonson und Musset bewiesen hatte. Doch sei zunächst mit dem Ort der Handlung, den handelnden Personen und ihrer Konstellation und der Handlung selbst vertraut gemacht.



Blick auf Antigua Guatemala mit Vulkan *El Agua* vom Cerro de la Cruz aus (1875)²⁹⁴

Diese spielt im Jahr 1541 in Guatemala, in Santiago de los Caballeros²⁹⁵, dem heutigen Antigua (Guatemala) ca. 50 km westlich von Guatemala-Stadt, in einem Turm des Palastes des Adelantado²⁹⁶ Don Pedro de Alvarado, somit 20

²⁹³ José Vasconcelos (1882 –1959) nannte die Mestizen so in seinem Werk *La raza cósmica* von 1958.

²⁹⁴ cf. <http://revistarecreate.com/modules.php?name=News&file=article&sid=123>. (Zul. einges. am 14. 2. 06).

²⁹⁵ Tres accidentados asentamientos marcan la historia de Santiago de los Caballeros de Guatemala.

El primero lo instituye Pedro de Alvarado, el 25 de julio de 1524, en Utatlán. Más adelante, durante el levantamiento indígena, éste desaparece por un incendio intencional. El 22 de noviembre de 1527, Jorge de Alvarado se emplaza en el Valle de Almolonga (Ciudad Vieja). Pocos años después, un temporal colapsa el cráter del Volcán de Agua sepultando a muchos de sus vecinos (11 de septiembre de 1541).

En el percance fallece la primera gobernadora americana, Beatriz de la Cueva. Esta vez se trasladan a Panchoy para fundar oficialmente la Capital del Reino (10 de marzo de 1543).

Das Almolongatal heißt auch *Valle de Panchoy* und liegt in der Nähe der beiden Vulkane *Agua* und *Fuego*.

²⁹⁶ Adelantados sind Spanier in militärischen Führungspositionen eroberten Gebiete, die ihren Lebensunterhalt aus dem Ertrag dieser Gebiete selbst bestreiten mussten.

Jahre nach der Eroberung von Tenochtitlán und des Aztekenreiches, an der dieser unter der Führung von Hernando Cortés beteiligt war. Don Pedro hat Guatemala erobert und strebt nach dieser Eroberung weiter zu den Molukken (Gewürzinseln), zu deren Eroberung schon ca. zwei Jahrzehnte zuvor *Fernao de Magalhaes* im Namen der spanischen Krone unter Karl V. aufgebrochen war, sie aber nicht erreicht hatte, da er auf einer Insel der Philippinen ermordet wurde. Mit dem vom spanischen Königshaus verliehenen Titel Adelantado waren diese so Ausgezeichneten für ihre Lebenshaltung selbst verantwortlich, wobei ihnen jedoch Einnahmen aus neu eroberten Gebieten zufließen, vielleicht ein Grund, warum Pedro de Alvarado die Molukken erobern wollte; denn Gewürze erfreuten sich eines ausgezeichneten Rufes und waren kostbar.

Don Pedro hatte noch in Spanien nach dem Tod seiner ersten Frau ihre Schwester Doña Beatriz de la Cueva geheiratet, eine Adlige, die ihm in das eroberte Guatemala gefolgt ist. Deren Vertraute, Doña Blanca, ist eine zusätzlich zu den historisch verbürgten Personen von Solórzano erfundene Gestalt, deren Name, wie leicht zu erkennen ist, „Weiße, Hellhäutige“ bedeutet. Sie steht als enge Freundin und Vertraute von Beatriz und mit dem Namen Blanca in Kontrast zu Leonor, der Mestizin, der Tochter der Indianerprinzessin Luisa Xinocóatl und Don Pedros, und natürlich auch zu den Indios und Indias *de pura sangre*, versucht aber an vielen Stellen zwischen der extremen Abneigung von Beatriz gegenüber den Indianerinnen, die fortwährend von den Konquistadoren geschwängert werden, zu vermitteln. Man kann hinzufügen, dass sie durch ihren Namen und ihre Haltung zu einer Reihe von Einzelproblemen im Stück als vernünftiges, rationales Pendant zu Doña Beatriz gesehen werden kann und als solche eine durchaus in der neuen Welt vorhandene Stimme aller derjenigen repräsentiert, die die Einstellung der adligen Dame und zudem auch die Meinung einer Reihe der Zuschauer dieses Theaterstückes nicht teilen.

Eine wichtige Rolle spielt der Mönch Bruder Gabriel, der Beichtvater von Doña Beatriz, der hier als rechte Hand des Bischofs die Kirche vertritt. Ironisch ist, dass ausgerechnet ein Träger des Namens Gabriel – man denkt hier natürlich an den Erzengel – mit der kinderlosen Beatriz zu tun hat, ihr aus kirchenpolitischen Gründen, hier zwar nur in leichter Form, aber dennoch macchiavellisch, einen neuerlichen ehelichen Kontakt mit ihrem Mann empfiehlt und dass sie dennoch kinderlos bleibt. Funktionell könnte man hier eine mögliche ironisierende Diskrepanz zwischen einem biblischen Ereignis aus jener Zeit und einem sehr ähnlichen aus der Zeit der Konquista sehen. Dabei wäre der Ratschlag des Fraile gegenüber der Ankündigung des Erzengels ironischer Weise per

intertextueller Kontrastreferenz als völlige Verweltlichung anzusehen, obwohl und gerade weil er aus geistlichem Munde kommt.

Sodann treten auf Don Rodrigo de la Cueva, der jüngere Bruder von Doña Beatriz, der sich in Leonor, im Alter von 22 Jahren schon Witwe, verliebt hat, und Jorge de Alvarado, Don Pedros Bruder. Historisch gilt Jorge de Alvarado als der eigentliche Gründer der Stadt im Almolonga-Tal unterhalb des Vulkans Agua. Als Figuren ohne Namen spielen zwei Soldaten Don Pedros und zwei Damen (*damas*) aus der Umgebung von Beatriz eine kurze, aber bezeichnende Rolle.

Der Name der geschichtlichen Doña Beatriz de la Cueva, *la Sin Ventura*, war nicht zu verändern, ohne dass das Stück seinen historischen Bezug stark eingebüßt hätte oder unnötigerweise zu stark verfremdet worden wäre. Der Namenszusatz rückt den Charakter der Hauptdarstellerin, die sich in keiner Weise glücklich fühlt, wie ihr Name etymologisch nahe legt²⁹⁷, wieder in ihre eigentliche Rolle im Stück zurück als jemand, der auf persönlicher Ebene zwischen zwei Zielen hin- und hergeworfen wird, nämlich dem Wunsch nach sexueller Befriedigung durch Don Pedro einerseits und der in der adeligen Gesellschaft Spaniens gründenden, religiös bedingten Restriktion gegenüber der Sexualität andererseits, insbesondere sexueller Freizügigkeit wie bei den Indios und den Mestizen, was sich bei Doña Beatriz in einer verstärkten Hinwendung zur Religiosität äußert.

Die Thematik des Stücks kreist, wie erwähnt, um die Frage des Mestizentums, mithin um die Rassenproblematik, und die unterschiedlicher Kulturen vor dem Hintergrund indigener Ethnien und der weißen Spanier²⁹⁸. Es ist dies eine sehr ähnliche Problematik, wie sie sich später durch den Import von Negersklaven im nördlichen Nachbarland von Mexiko, den Vereinigten Staaten von Amerika, darstellen wird, als weiße Grundbesitzer ihre schwarzen Sklavinnen verführten oder gewaltsam schwängerten, als deren Resultat es in späteren Jahren sodann zu der Problematik der „*tragic mulattoes*“ kam, wie sie z. B. William Faulkner in seinem Roman „*Absalom! Absalom!*“ aufgreift.

Hinter diesen an der Oberfläche zunächst lediglich ethnischen Gegebenheiten tun sich die Hintergründe kulturell bedingter Einstellungen auf, wobei die

²⁹⁷ Zur positiven Bedeutung des Namens „Beatriz“ s. die Erläuterungen in *Las manos de Dios*.

²⁹⁸ Die Ironie der Geschichte will es, dass die Spanier wie die allermeisten Völker ein Mischvolk sind, bestehend aus Kelt-Iberern, römischen Legionären, Westgoten, arabischen und jüdischen Anteilen und anderen.

weißen Spanier die Indianer Mexikos aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachten, beurteilen und einstufen. So legt Doña Beatriz eine äußerst extreme Haltung gegenüber den *indias* an den Tag, die sie als ‚*peores que animales*‘ bezeichnet, womit sie das ganze Land, in dem sie leben und sie selbst derzeit leben muss, als Barbare abqualifiziert, was ihre Wertschätzung für die Kultur Spaniens mit seiner christlichen Tradition, seinen Normen, christlichen Dogmen sowie seinem König und Adel umso stärker hervorhebt.²⁹⁹

Die Handlung (I. Akt) des *Auto histórico*, das aus drei Akten und insgesamt neunzehn Szenen besteht, beginnt im Turmzimmer von Doña Beatriz im Palast Don Pedros mit einer von Blanca gesungenen achtsilbigen *romance* (Assonanz auf -ie-). Die karge Ausstattung des Raums, ein Kruzifix an der Wand mit einem Betstuhl darunter, evoziert eine strenge klösterliche Atmosphäre, der Betstuhl unter dem Kreuz symbolisiert die Unterwerfung unter die Autorität der Kirche. Bemerkenswert ist, dass sich bis auf die als Retrospektive präsentierten beiden Lagerszenen III, 1 und 3 jegliches Geschehen in diesem Raum abspielt. Die zwölf Zeilen der von Blanca gesungenen Romanze unterstreichen durch ihr Moll mittelalterliche Weltabgeschiedenheit und Hinwendung zu Transzendentelem. In ihrer Unterhaltung mit Blanca beklagt Beatriz ihr Leben *en estas tierras* fernab vom höfischen Leben in Spanien mit seinem hochadligen Lebensstil und insbesondere die Tatsache, dass sie Don Pedro in dieses ‚verteufelte‘ Land gefolgt sei, dieser sie aber als seine Frau überhaupt nicht beachte, sondern sich mit Indianerinnen vergnüge, was Beatriz’ Hass auf die Indianer noch vergrößert. Kontrastironisch steht für Beatriz Spanien als eine Art verlorenes Paradies da, aus dem sie sich durch ihre Ehe selbst vertrieben hat, was man auf sie bezogen als Zuschauer gleichzeitig als eine Ironie des Schicksals betrachten kann.

²⁹⁹ Nach der Konquista standen an der Spitze die Konquistadoren. Diese gehörten entweder dem höheren oder dem niederem Adel an oder waren Abenteurer aus dem Volk wie Cortés und Pizarro. Alle erhielten Anteile aus den eroberten Gebieten oder nahmen sie sich und wurden zur herrschenden Klasse. Die schon in der spanischen Armee als Soldaten od. Hauptleute tätigen Spanier wurden in der Regel mit Ämtern wie Adelantados oder später *capitanes generales* betraut. Kaum differenzierbar von diesen in ihrer sozialen Stellung waren Priester oder die Angehörigen der Mönchsorden, die die geistliche Unterstützung für die Konquista darstellten. Sodann kamen die sonstigen Spanier, die zumeist Landbesitz erhalten und alsbald im Sinne des „encomienda“-Systems Indianer zu einer Art Arbeitsdienst heranziehen konnten und dies auch taten.

Hiernach folgten die Abkömmlinge von weißen Spaniern, die in Amerika geboren worden waren, sogenannte Criollos, die, wenn sie Söhne von Grundbesitzern waren, an die Stelle ihrer Väter rückten, sodann die Mestizen, gefolgt von den Indios und später die schwarzen Sklaven. Auf der untersten Ebene befanden sich die Zambos, Mischlinge zwischen Schwarzen und Indianern. Innerhalb des Adels gab es einige Unterschiede, die dem spanischen Mutterland entsprachen, der hohe und der niedere Adel. Die späteren Vizekönigsposten wurden aus dem höheren Adel besetzt, Beamtenposten aus dem niedrigeren oder von verdienstvollen Konquistadorenfamilien. Abkömmlinge der 20 spanischen Familien der Granden wurden stets bevorzugt.

Sie werden durch den Fraile *Hermano Gabriel* unterbrochen, der Beatriz allein zu sprechen wünscht und jetzt von ihr mehr oder weniger im Namen von „*Dios Nuestro Señor o sus representantes en esas tierras*“³⁰⁰ unverhohlen verlangt, sie möge nunmehr wieder ihre vormalige eheliche Beziehung zu ihrem Mann aufnehmen, von der Bruder Gabriel ihr zuvor dringend abgeraten hatte, um ihren Gatten zu disziplinieren und ihn dadurch im Namen des Bischofs davon abzuhalten, zu seinem Eroberungsfeldzug zu den Molukken aufzubrechen („*Fraile: Las he aprobado mientras eran útiles a nuestra Iglesia (con hipocresía*³⁰¹) *y a Dios Nuestro Señor.*“).³⁰²

Szene 3 mit Blanca und Beatriz dient dem Übergang zu 4 mit Beatriz, Blanca, Don Rodrigo und 5 mit Beatriz, Blanca, die die Bühne verlässt, Don Pedro und Jorge, dessen Anwesenheit nicht gewünscht wird, da Beatriz allein mit Pedro reden möchte, was schließlich in Szene 6 geschieht. Don Pedro ist in der Absicht gekommen, Beatriz dafür zu gewinnen, auf die Frailes einzuwirken, dass sie ihn auf seinem geplanten Eroberungsfeldzug zu den Molukken begleiten: „*Pedro: Quería pedirte que induzcas a tus amigos dominicanos a que nos acompañen.*“³⁰³

Die Szenen 5 und 6 sind sehr von Ironie und sogar zynischen Bemerkungen geprägt. Inhaltlich wird vermittelt, dass sich zwischen Beatriz und Pedro in Bezug auf Sexualität unüberwindbare Gräben auftun und sie trotz ihres Schwankens zwischen ihrem Wunsch nach sexueller Erfüllung durch Pedro und ihrer religiösen Vorstellung von der Sündhaftigkeit des Fleisches Pedro nicht mehr als Mann für sich gewinnen kann, nicht einmal mehr für eine einzige Nacht. Pedro wird sowohl aus verletztem Stolz – sie hatte ihn einmal zurückgewiesen – wie auch aus Abscheu ihr gegenüber niemals mehr zu ihr zurückkehren, während er die Indianerinnen mit ihrer ganz anderen, wie er sagt, ‚submissiven‘ Sexualität sehr schätzt und fortfahren wird, prokreativ für sich und Spanien tätig zu sein, was Beatriz‘ Hass und Abscheu gegenüber den Indianerinnen weiter schürt. Pedro fragt sie rhetorisch: »(*Grita, afirmando toda*

³⁰⁰ Doña Beatriz (la Sin Ventura), S. 38f.

³⁰¹ Scheinheiligkeit (*hipocresía*) muss dem Katalog der Erscheinungsformen von Ironie zumindest aufgrund einiger Charakteristika wie *dissimulatio* etc. noch hinzugefügt werden. Sie ist bisher kaum jemals als Ironie verstanden worden. Auch bei Muecke wird sie nicht vermerkt. Ein Scheinheiliger oder Hypokrit ist sich des Gegenteils dessen, was er sagt oder tut, bewusst, die übrigen Schauspieler jedoch nicht oder noch nicht, gegebenenfalls erst später. Von daher gehört Hypokrisie zum Plot-Device und ist Teil **dramatischer Ironie**.

³⁰² Akt I, Szene 2.

³⁰³ Solórzano, op. cit., S. 44.

la vitalidad de su cuerpo.) ¿No sientes que el cuerpo, en vez de ser un tormento, es el fin y el comienzo de la vida, bueno o malo, claro y sucio, mortal y perdurable?»³⁰⁴

In der abschließenden 7. Szene des I. Aktes mit Blanca und Beatriz, welche mit herzergreifendem Schluchzen von Beatriz ob der ihr von Pedro zugefügten psychischen Verletzungen endet, erwähnt Blanca, dass Pedro wegen seines rotblonden Haares von den Indianern als Sonnengott Tonatiuh bezeichnet wird, der jede Nacht verschwindet und jeden Morgen wieder erscheint, was, wie man munkelt, daran liege, dass er jede Nacht seine Frau verlasse und bei einer Indianerin sei.



Szenenausschnitt aus *Doña Beatriz (la Sin Ventura)*

In Akt II geht es um Einstellungen zu Liebe und Ehe und der damit verbundenen Akzeptanz oder deren Gegenteil der zukünftigen Ehepartner Doña Leonor und Don Rodrigo. Doña Beatriz ist nach dem Aufbruch von Don Pedro zu den Molukken mit Blanca in Santiago de los Caballeros weiterhin stets in demselben Raum. Don Pedro ist schon seit drei Monaten unterwegs und hat es auch ohne Beatriz geschafft, Dominikanermönche mitzunehmen, denen er alles Gold, das auf den Gewürzinseln entdeckt werden würde, versprochen hat.

In Szene 1 kommt Leonor zu Blanca. Es geht um Leonors Liebe zu Don Rodrigo und ihre Befürchtungen bezüglich der Haltung von Doña Beatriz, da Rodrigo und sie im Palast leben sollen. In Szene 2 wird unmissverständlich klar, dass für Beatriz die Mestizin Leonor nicht standesgemäß ist und dass sie die Heirat mit ihrem Bruder Rodrigo als völlige Mesalliance einstuft und ablehnt. Leonor erweist sich als stark und schlagfertig, sie rebelliert gegen solche Einstellungen, wie Beatriz sie kundtut, doch wird nichtsdestoweniger deutlich, dass sie sich trotz ihrer freimütigen klaren Worte gegenüber Menschen weißer

³⁰⁴ op. cit., S. 50.

Abkunft von geringerem Wert fühlt und gerade gegenüber Beatriz, die sie als Mestizin verachtet:

Beatriz (a Leonor): Debes vivir aquí, es tu lugar.

Leonor: ¿Mi lugar? El que me habéis hecho creer que tenía. Ahora me voy; me soltáis al engaño de la libertad, pero sabéis que un hilo invisible, el de nuestras sangres mezcladas, me hará volver a vuestro lado, para sentir que me seguís protegiendo, aunque nunca ha sido verdad. ¿Hasta cuándo?... ¿Hasta cuándo viviremos así, todos juntos, »odiándonos«? (Sale.)³⁰⁵

Leonor ironisiert die Aufrichtigkeit von Beatriz' Worten bezüglich ihres Platzes im Palast, der ihr von Beatriz lediglich aus standespolitischen Erwägungen eingeräumt wird, genauso wie die ihr offenbar gewährte Freiheit, die ebenso wenig ehrlich konzidiert wird, und gibt dadurch zu erkennen, dass sie die Tatsachen erkennt. Als Ironie des Schicksal muss ihre Äußerung verstanden werden, dass bei allem, was die weißen Spanier tun und inszenieren mögen, sie das Faktum ihrer vielfach aus Mestizen bestehenden zukünftigen Nachkommenschaft nicht werden leugnen können. In dem als ironisch markierten Text ist der Gebrauch der zweiten Person Plural zum Ausdruck von Respekt gegenüber Höherstehenden darüber hinaus ambig, beinhaltet er doch einerseits die persönliche Anrede von Beatriz, andererseits schließt er die Spanier als solche insgesamt mit ein, wobei in doppelt ironischer Weise deren Frauen wiederum ausgeklammert bleiben müssen, da sie sich in den frühen Zeiten der Konquista nicht mit den Indianern vermischten. Des Weiteren ist der Vergleich zwischen Hass und dem zerstörerischen Wasser des Vulkans *Agua* ambig:

Blanca: No sé cómo puedes tratarla así.

Beatriz: Está loca, como todos los mestizos. Nos odiarán siempre.

Blanca: Leonor se siente perdida, y sólo tú podrías haberla ayudado a contemplarse a sí misma sin sentir vergüenza. ¡Estás inundando de odio esta casa! Un odio que está subiendo de nivel como un agua turbia que amenaza destruirnos.³⁰⁶

Diese Ambiguität verbindet sich orakelartig mit dem Ende des Dramas und seiner sintflutartigen Vernichtung der dominierenden weißen Herrschaft über Guatemala. In ihrer ästhetischen Intention geht sie einher mit der Entstehung des Mestizentums aus der weißen und der indigenen Präsenz in der Region von Santiago de los Caballeros. Wenngleich topographische Namen für Berge und Flüsse linguistisch häufig als Substrate anzusehen sind und so schön die Entsprechung zu *Aconcagua* (Aymará /kon kawa/ = „schneebedeckter Berg“ oder zu Quechua *Ackon Cabuak* („Wächter, Beobachter aus Stein“) wäre, so ist die Übereinstimmung von „(El) Agua“ mit dem spanischen Homonym für „Wasser“ wegen seines Kratersees (cf. FN 295) wohl eher eine spanische und

³⁰⁵ op. cit., S. 61.

³⁰⁶ ibid.

keine präkolumbinische Benennung des Vulkans. Eine ähnlich klingende ursprünglich indianische Namengebung als Anknüpfung für die spanische bleibt davon jedoch unberührt. Jedenfalls wird der Name des Vulkans von Solórzano verwendet für eine orakelhaft ambige Aussage, und so darf man ihm bescheinigen, dass er diese Vorausdeutung geschickt ästhetisch integriert in das Gesamtkonzept des Theaterstücks, indem er den Vergleich *como un agua turbia* an seine Metapher der Überschwemmung durch Hass knüpft und allen, die zuschauen, als abschreckendes Beispiel vor Augen führt.

In Szene 3 protestiert Rodrigo bei seiner Schwester gegen die Behandlung Leonors und zeigt dabei, dass er nicht mehr der gehorsame kleine Bruder ist, als der er nach Guatemala kam. Dabei legt er ein tiefgreifendes Bekenntnis zu seiner neuen Heimat und für seine Liebe zu Leonor ab, das auf das völlige Unverständnis von Beatriz stößt, die ihn mit Leonor nicht standesgemäß verheiratet sieht (s. o.).

In der 4. Szene des II. Aktes tauschen Beatriz und Blanca wieder ihre Ansichten aus, wobei Blanca Beatriz zugunsten der *novios* zu beschwichtigen versucht und als Vermittlerin auftreten möchte. In der 5. Szene möchte Jorge de Alvarado sein Wissen um die schlechte Beziehung zwischen Beatriz und seinem Bruder Pedro während dessen Abwesenheit für seine langgehegte Liebe zu seiner Schwägerin für sich nutzen und wird zudringlich, wird aber von Beatriz, die zusätzlich Hilfe von der zurückkommenden Blanca erhält, schroff zurückgewiesen. Beatriz nutzt zudem ihre Arroganz, um Jorge zu erklären, er komme an die Qualitäten ihres Mannes nicht heran, was ihn in Rage versetzt.

Die 1. Szene des III. Aktes, in der zu Beginn Bruder Gabriel mit der fatalen Nachricht vom Tod Don Pedros in den Palast zurückkommt und zuerst auf Blanca trifft, evoziert während der Erinnerung des Frailes durch Beleuchtungseffekte ein abendliches Gespräch vor einer noch auf dem amerikanischen Festland stattfindenden Schlacht zwischen Alvarado und zweien seiner Soldaten. Die Szene 2 setzt das Gespräch zwischen Fraile und Blanca fort: Don Pedros Jugendlichkeit ist seit einem Unfall, einem Sturz vom Pferd, verursacht durch feiges Verhalten eines seiner Soldaten, ganz plötzlich dahingeschwunden. Der *Adelantado* möchte beichten und stirbt noch in der wiederum mit Hilfe der Beleuchtungsfokussierung präsentierten Szene 3 in Anwesenheit von Bruder Gabriel und einiger Soldaten.

In Szene 4 (Blanca, Leonor, Bruder Gabriel) erfährt auch Leonor, die wenige Tage zuvor Rodrigo geheiratet hatte, mit großer Bestürzung vom Tode ihres Vaters, als sie gerade in den Palast gekommen ist, um alle vor einem großen Unglück zu warnen. Denn der Krater des Vulkans *Agua* ist auseinander

gebrochen und die dort angesammelten Wassermassen strömen ins Almolonga-Tal. Nach Abgang Bruder Gabriels fragen sich Blanca und Leonor, was zu tun ist (Sz. 5). Beatriz, über den Tod ihres Mannes informiert und völlig verzweifelt, will den Palast schwarz anstreichen lassen und scheint den Verstand verloren zu haben (Sz. 6). Absurder Weise möchte sie sich weder von Don Jorge, mithin von weißer Hand, noch von den von ihr verachteten Indios retten lassen, sondern lieber sterben:

Beatriz: Volved entre los hombres. Haced que esos indios os salven; que pongan sobre vuestros cuerpos sus sucias manos.

Blanca: Vamos todas, Beatriz. Debes salvarte, tu vida es amparo de muchos.

*Beatriz: ¿Mi vida? ¿Así quieres llamarla todavía? Lo único que podré aprisionar cuando quiera será la muerte. Eso sí.*³⁰⁷

Auch ihre beiden Gesellschaftsdamen, die das Anwachsen der Flut und höchste Lebensgefahr für alle, die noch im Palast sind, verkünden, haben ironischer Weise größte Skrupel vor den angeblich so schmutzigen Hände der Indios – in Wirklichkeit lediglich dunkler gefärbt als die der Weißen, welche Rettung bringen können, so dass die Frage, ob man sich überhaupt von Indios retten lassen könne oder ob sie sich nicht als heimtückisch erweisen und einen meucheln würden, unter diesen Umständen als situationsironisch weil absurd angesehen werden muss („*Dama segunda: ¡Tener que ser salvada por un indio!*“)³⁰⁸. Es geht schließlich urplötzlich um die Wahl zwischen dem eigenen Untergang und der Negierung ihrer rassistischen Gefühle den Indios gegenüber. Nur Leonor vertraut ihnen und möchte ihnen bei ihrer Rettungsaktion in die Augen als Spiegel ihrer Seele und ihrer Menschlichkeit schauen, die eben darin zu erkennen ist, während die Hofdamen diese Menschlichkeit in Zweifel ziehen und für unmöglich halten, ein Indiz dafür, dass sie die Indios eben nicht als Menschen, sondern als verabscheuungswürdige Andere oder Tiere sehen. Leonor dagegen lässt sich retten und überlebt.

Wichtig erscheinen im obigen Zitat die letzten Worte von Beatriz, in denen sie ähnlich wie Leonor „*¿Mi lugar?*“ ironisierend von „*¿Mi vida?*“ spricht. Rückblickend auf das, was sie inzwischen an Macht, also der Möglichkeit, die Freiheit anderer einzuschränken, verloren hat, besitzt sie lediglich noch die, den Zeitpunkt ihres Todes zu bestimmen, nämlich in den Fluten unterzugehen. Dies geht ironischer Weise einher mit dem, was sie im Prinzip stets gewollt hat, nämlich die sozialen Konventionen und Gegebenheiten Spaniens voll und ganz auf die neue Welt zu übertragen, und wird sogar zu einer selbstironisch-sarkastischen Äußerung.

³⁰⁷ op. cit., S. 79.

³⁰⁸ op. cit., S. 80.

In der 7. und letzten Szene des III. Aktes verbleiben Blanca und Beatriz *la Sin Ventura* weiterhin in demselben Raum, den sie beide nur sehr selten verlassen haben, obwohl Monate verstrichen sind. Don Jorge macht einen letzten Versuch, seine offenbar verehrte Dame und große Liebe Doña Beatriz und auch Blanca zu retten, die allerdings das Schicksal von Beatriz teilen möchte. Als ihm dies nicht gelingt, verabschiedet er sich von Blanca mit der auf Beatriz gemünzten infratextuellen sarkastisch-ironischen Äußerung „*Ahora veo que no le cuesta trabajo morir porque estaba muerta desde hace tiempo. Venid vos.*“³⁰⁹, mit der er Beatriz’ Einstellung zur neuen Welt aufs Korn nimmt und disqualifiziert und durch die Solórzano auch den Zuschauern einer Aufführung deutlich zu verstehen gibt, dass er Beatriz’ gesamte Einstellung nicht teilt, da sie es in keiner Weise verstanden hat, sich auf das Neue und Faszinierende dieser Welt einzustellen. Frank Dauster drückt dies in seinem ins Spanische übertragenen Aufsatz von 1964 im Vorwort zu Solórzanos 2002 neu erschienen *Teatro completo* so aus: „*Muere Beatriz por su angustia frente a la decadencia de los valores tradicionales, por su incapacidad de acomodarse a un mundo nuevo tanto en lo espiritual como en lo geográfico.*“³¹⁰

Der Vorhang schließt sich, während Blanca und Beatriz in einem vierzeiligen Stoßgebet María um spirituelle Hilfe bitten.

Diese Schlusszene des Stückes gewinnt durch die Großartigkeit ihrer Gesten, mit denen Beatriz und schließlich auch Blanca untergehen wollen, mithin durch starke Übertreibung von Haltungen insgesamt eine ironische Dimension, denn im Prinzip handelt es sich hier um eine Art Selbstmord, der in starkem Kontrast zu der Bitte um spirituellen Beistand steht. Denn sowohl Beatriz wie auch Blanca hätten für ihre Rettung keines spirituellen Beistandes bedurft. Immerhin überlebt von den Protagonisten sozusagen nur die Mestizin, eine Tatsache, die symbolisch zu sehen ist und die Solórzano durch den Zusatz zum Titel des Stückes als historisches Faktum akzeptiert haben möchte.

Nach der Darstellung von bedeutsamen ironischen und ambigen Befunden im Zusammenhang mit inhaltlichen Aspekten müssen einige weitere ironische und ambige Passagen hervorgehoben und betrachtet werden. Markant sind in erster Linie die Szenen I, 5 und I, 6 als Textauszüge, in denen eine Vielzahl von ironischen Äußerungen identifizierbar ist, wie auch die Szene III, 4, die durch besondere Effekte der Beleuchtung als sehr authentisch unmittelbar den Fraile

³⁰⁹ S. 81.

³¹⁰ Frank Dauster, Carlos Solórzano: *La libertad sin límites*. In: C. Solórzano, *Teatro Completo*. México, 2002. S. 17.

als auch den sterbenden Don Pedro zu Wort kommen lässt. In dieser Sterbeszene von Don Pedro de Alvarado, in der der Fraile der einzige ist, der sie erlebt hat und darüber berichtet, stimmt Don Pedros Charakter nicht mit dem überein, wie Leser und Zuschauer ihn früher im Stück kennen gelernt haben. Von daher ist zu untersuchen, ob sie nicht als ambig zu sehen ist. Weiterhin gibt es diverse ironische und ambige Sätze, die im Verlauf der Deutung durch die Sinnstiftung von Ironie und Ambiguität mit herangezogen werden sollten. Schließlich muss man sich nach der Bedeutung des Faktums fragen, warum Leonor, die Mestizin im Gegensatz zu Blanca und Beatriz überlebt und die beiden Hofdamen ohne Namen sich nur widerstrebend von Indios retten lassen, ohne ihnen in die Augen schauen zu wollen.

Die Szene 5 des I. Aktes beginnt mit einem ironisch markierten Übergang, d. h. das Ende von Szene 4 ist mit hinzuzuziehen: *Don Rodrigo de la Cueva*, an seine zukünftige Frau Leonor, Don Pedros Tochter denkend, hat nach einer Auseinandersetzung mit seiner Schwester wegen ihrer Einstellung zu Mischlingen zwischen Indianerinnen und Weißen den Raum verlassen. Beatriz will ihn zurückholen und eilt ihm nach. Da greift Blanca ein und ironisiert in leichter Form die Männer: „*Déjalo. Es inútil. Los hombres sólo conocen un medio de llegar al paraíso: pasando antes por lo que llamamos el pecado.*“ Dagegen könne man nichts tun. „*Lo bueno y lo malo de la conquista es que cada hombre ha creído descubrir un dios en él.*“

Beatriz fragt ironische «*¿Un dios?*»... und beantwortet die Frage selbst mit einem bekräftigenden «*¿Un demonio!*». Blancas Aussage, wiederholt durch Beatriz' rhetorische Ironie, sowie der ironische Ausruf stellen beides Übertreibungen dar, die eine ist himmelwärts gerichtet, die zweite höllwärts. Beide, „*dios*“ wie „*demonio*“, stehen somit beide in Kontrast zum Bereich des Menschlichen und des Menschen in der Mitte. Man kann „*demonio*“ natürlich auch als Understatement sehen, so dass erst durch „den Menschen“ der normale Zustand für die an der Konquista beteiligten Spanier wiederhergestellt wird. Kennzeichnender Weise ist Beatriz' Wortwahl für die spanischen Männer eine negative Übertreibung. Solche ironischen Wortspiele mit ihren Unter- oder Übertreibungen tragen im Theaterstück durch ihre ästhetische Funktion dazu bei, in z. T. amüsanter Weise Einstellungen sichtbar zu machen, die sich in eine Strategie „höherer Ordnung“ integrieren lassen und später in so entscheidenden Fragen münden wie der nach der Menschlichkeit von Indianern oder der Stellung von Mestizen.

Pedro de Alvarado greift die zuletzt getane Äußerung von Beatriz zu Beginn der Szene 5 mit den ausdrücklich von Solórzano als ironisch markierten Worten «*¿Soy yo el demonio?*» auf, sicher, dass er durch sein Erscheinen die These von

sich als „Teufel“ hinreichend widerlegt, als er gefolgt von seinem Bruder mit der Absicht zu Beatriz kommt, sie möge sich bei „ihren Dominikanerfreunden dafür verwenden, dass sie ihn auf der Expedition zu den Molukken begleiten. Die Szene wird also mit einer ironischen Frage eröffnet. Das Possessivpronomen „ihre“ („*tus*“) ist zudem ein ironischer Hinweis auf die Diskrepanz zwischen seinem normalen Gebrauch und der übertrieben engen Verbindung zu den Dominikanern, welche Don Pedro kritisiert, da sie die Einstellung von Beatriz zum Leben in der neuen Welt äußerst stark beeinflusst. Die in Ausrufezeichen als ironische Markierung gesetzten Worte spiegeln die verletzten Gefühle einer Frau wider, die sich von ihrem Mann schlecht behandelt fühlt, da er auf andere Rücksicht nimmt, nur nicht auf sie selbst und ansonsten für alles Mögliche Zeit hat, obwohl er ständig davon redet, er habe keine, weil er Entscheidungen treffen müsse. Die Szene enthält im Übrigen weitere ironische Bemerkungen, die größtenteils um Vorwürfe von Beatriz kreisen, dass Pedro sie drei Monate lang nicht einmal aufgesucht habe, mithin um ihre Beziehung, und um ihren Wunsch, mit ihm alleine zu sein ohne Jorge, denn Blanca ist schon gegangen. Diese Erscheinungsformen von Ironie lassen sich zum Teil mit denen der Liste von Muecke erläutern, so Beatriz' Verschleierungstaktik (*dissimulatio*), wenn sie ihren Mann ausweichend nicht unmittelbar als Sünder bezeichnet sondern umschreibend sagt: „(*Evadiendo la mirada tenaz de don Pedro.*) *De todos los que pasan por el mundo sin honrar a Dios.*“³¹¹ Oder wenn Don Pedro gegenüber Jorge verlauten lässt, während sein Blick sich auf Beatriz richtet: „*Yo, en cambio, soy responsable hasta de lo que no hago.*“³¹², womit er seine sogenannten ehelichen Pflichten und anderes, seine Beziehung zu Beatriz Betreffendes meint. Diese Verantwortlichkeit für etwas, das man nicht tut, wird im *Confiteor* der katholischen Liturgie im Übrigen mit aufgeführt und kann sinngemäß umschrieben werden mit der Tatsache, dass man „Gutes unterlassen“ habe.

Im weiteren Verlauf des Gesprächs beklagt Beatriz ihre Langweile: „... *Y he aquí que, ahora, el tiempo no pasa para mí; hay días en que me parece que el sol no ha de declinar.*“³¹³ Hier mag eine intertextuelle Anspielung auf das Reich Karls V. mitschwingen, in dem die Sonne nicht untergehe. Für Beatriz ergibt sich allerdings auch eine ironische Konsequenz aus der Tatsache, dass Adlige in Spanien bekanntlich nicht arbeiteten, in der Neuen Welt ein Tag ohne Arbeit aber ein Tag voller Langweile ist, da es ihr in diesem Falle an männlicher Gesellschaft fehlt. Man kann diese Äußerung auch auf das Leben in Spanien

³¹¹ C. Solórzano, op. cit., S. 43

³¹² ibidem.

³¹³ ibid.

beziehen, wo die Sonne sehr wohl unterging und der Abend mit einer Reihe von gesellschaftlichen Amusements gefüllt war. Pedro setzt dem mit Blick auf die relative Untätigkeit spanischer Adliger in ihrem Heimatland seine Arbeit und sein ausschweifendes Sexualleben spöttelnd als ironischen Kontrast entgegen: „*Me sentiría dichoso de tener esa impresión. El tiempo corre tan rápido, y con él las fuerzas, el ansia de hacer cosas nuevas.*“³¹⁴ Dies kommentiert Jorge schmeichelnd-ironisch mit: „*No te aflijas; tu fuerza no se extinguirá jamás. Eres como Santiago, un luchador increíble.*“³¹⁵ Die Ironie besteht hier wiederum in einer Übertreibung: im Vergleich mit dem Apostel der iberischen Halbinsel. *Santiago* kann interessanter Weise auch als ambig verstanden werden, und es ist spannend zu verfolgen, in welchem Sinne Jorge hier von *Santiago* spricht, der zudem Schutzheiliger der neugegründeten Stadt ist. Meint er was er sagt? Eher nicht. Ist es ein übertriebenes Lob, um durch die Übertreibung kundzutun: „Du bist zwar ein unermüdlicher Kämpfer, aber nur ein Mensch. Bedenke das!“ Zudem ironisiert Solórzano hier ganz stark den Glauben der Spanier, die wie zu Zeiten der *Reconquista* in der Neuen Welt an ähnliche Möglichkeiten der Stärke und göttlich-apostolische Hilfe glaubten, wie sie für Solórzano nicht gegeben ist, aber auch nicht gerechtfertigt wäre.

Gelegentlich feiert Beatriz kleine Triumphe, wenn sie Pedros Unwissenheit mit ihrer Informiertheit kommentiert: „*Te lo explicarías de haber hablado antes conmigo.*“³¹⁶ Andererseits beklagt sie wieder ihre Traurigkeit und Ängste: „*(Como si se lo dijese a sí misma.) A solas con mi tristeza y mi preocupación.*“, ein Anlass für Pedros ironisierende Replik: „*(Otra vez burlón.) Con tu fe. ¿No hablas de ella acaso todo el tiempo?*“ Oder Pedros ironisch-ambige Äußerung: „*(Como accediendo a ser complaciente al ver la sinceridad de Beatriz) Creí que también experimentabas alguna satisfacción con estas conquistas.*“³¹⁷ Das hatte Pedro wohl nur geglaubt, oder es war ihm doch nicht so ernst mit diesem Satz. Schließlich regt sie sich noch einmal ob der Anwesenheit ihres Schwagers zu einem Zeitpunkt auf, an dem sie wirklich mit Pedro einmal allein sein möchte, was Jorge eben kein Recht gebe, mit ihnen das Ehebett zu teilen:

*Beatriz: (No puede contener la impaciencia y se vuelve, iracunda.) Sí, pero debes comprender que esto no es un combate, que esto es una casa y que en un lecho no hay lugar más que para un hombre y una mujer, o que es mejor renunciar a ello que compartirlo.*³¹⁸

So sehr Beatriz mit manchem, so auch diesem Satz, Recht hat, so sehr verkennt sie doch, dass es sich zwischen Pedro und ihr sehr wohl um einen Kampf

³¹⁴ ibid.

³¹⁵ op. cit., S. 44.

³¹⁶ ibidem.

³¹⁷ op. cit., S. 45

³¹⁸ ibidem.

handelt, auch wenn es nur eine Art Zweikampf ist; denn das Wort *combate* hat einen wörtlichen und einen übertragenen Sinn, ist also polysemisch oder ambig, hier als Gefecht mit Worten. Sie weist Pedro allerdings darauf hin, dass es im Ehebett nicht Raum für mehrere Beteiligte wie bei einem Kampf mit Rüstung und Schwert gibt, verkennt dabei jedoch, dass Pedro weit davon entfernt ist, mit ihr das Ehebett teilen zu wollen und sie somit das Opfer in dem Gefecht mit Worten und Einstellungen wird, was dem Zuschauer jedoch offenbar wird. Somit wird auch für die folgende Szene strategisch geschickt durch eine Doppeldeutigkeit *in verbis singulis* vorbereitet, welche zudem die ganze Tragik der Ironie als dramatische Ironie offenbart, in der sie sich befindet. Sie mag vielleicht noch glauben, dass sie Pedro wieder für sich gewinnen könne, der Zuschauer weiß es aber schon besser oder ahnt es zumindest, wird ihm doch eindeutig klar, dass Pedro de Alvarado als Tonatiuh (Sonnengott) nachts verschwindet zu den Indianerinnen und am nächsten Morgen zwar wieder bei seiner Arbeit ist, aber nicht bei Beatriz, und dass er überhaupt nicht ihr getreuer Ehemann sein will. Szene 5 schließt, wie sie begonnen hat: ironisch. Sie wird beendet mit einer auf Pedro gemünzten, aber an Jorge de Alvarado gerichteten Aufforderung von Beatriz:

*Beatriz: (Se vuelve por primera vez burlona, pero su voz se empaña hasta volverse grave y triste.) ¡Qué consideración con los miembros de la Audiencia! Ellos no deben impacientarse. Yo, en cambio, me he pasado esperándote los días enteros, contemplando este volcán, imaginando que crecía algunas veces hasta ocultarme el cielo; otras, que se hacía pequeño como una colina. ... Id y decidles que don Pedro de Alvarado, tras de dudarlo, le ha concedido a su mujer unos minutos de audiencia.*³¹⁹

Die Ironie ist hier „beißend“. Sie hat hier, wie schon oben, mit „Zeit“ zu tun, der von Pedro für Beatriz, und wird bewirkt durch den gehobenen Sprachstil für einen einfachen Sachverhalt. «*tras de dudarlo*» intensiviert die Vorstellung von knapper Zeit, das unangemessene Verb *conceder* für jemand Ebenbürtigen, der ein Recht auf ein Gespräch hat, suggeriert ein für sie nicht existierendes Über- und Unterordnungsverhältnis zwischen ihr und ihm und «*unos minutos*» verkehrt als Understatement die scheinbare Großzügigkeit in ihr Gegenteil. Man versteht die Ironie als Reaktion auf das Verletzen der Gefühle einer Frau, die sich gegenüber anderen Personen oder Aufgaben ihres Mannes ständig benachteiligt fühlt, selbst wenn es um ein relativ kurzes Gespräch mit ihm geht.

Die soeben ausführlicher behandelte Szene kann somit als Fundgrube an Musterbeispielen für Ironie gelten, jedoch muss man auch nach ihrer ästhetischen Funktion in ihrem Kontext und später im gesamten Stück fragen. Zunächst verdeutlicht sie *sui generis* die große Kluft zwischen den teils adligen

³¹⁹ ibidem.

Eheleuten und ihren Vorstellungen vom Leben in der Neuen Welt. Sie unterstreicht das äußerst gespannte Verhältnis zwischen ihnen beiden. Außerdem verdeutlicht hier die dramatische Form von Ironie Alvarados positive Einstellung der Neuen Welt gegenüber, u. a. aufgrund ihrer prokreativen Möglichkeiten für die spanischen Männer, die sich zudem von den sexuellen Restriktionen im spanischen Mutterland befreit sehen. Er ist, wie Wilma Feliciano über ihn sagt, der Renaissancemensch und verkörpert als „*conquistador bello y terrible*“ den „*impulso amoral de la naturaleza por recrearse desenfrenadamente*“.³²⁰ Genau diese religiös bedingten Restriktionen und die damit verbundene Abhängigkeit von Beichtvätern, Bischöfen etc. hat Beatriz als Wohlanständigkeit so verinnerlicht, dass sie zu Konflikten mit Pedro führen muss. Wie durch die Symbole in ihrem Raum, Kreuz und Betstuhl nahegelegt, befindet sich Doña Beatriz in mittelalterlich-religiöser Abhängigkeit von kirchlichen Dogmen, denen folgend, sie sich ganz der Jenseitigkeit hingibt und ihre Leiblichkeit als schlecht und verwerflich ansieht und fast immer verdrängt. Sodann mag es bei Beatriz außerdem noch ein Relikt kontinentalspanischer Einstellungen sein, wenn sie die Indios und insbesondere ihre Konkurrentinnen, die Indianerinnen, als schmutzig, minderwertig und als Tiere ansieht, weswegen sie sie im höchsten Grade ablehnt. Der Gebrauch von Ironie lässt sich in dieser Szene somit vorwiegend als Kontrastironie der äußerst stark divergierenden Haltungen der Eheleute der Neuen Welt gegenüber mit all ihren Implikationen auf persönlicher Ebene verstehen. Weiter unten wird das bezüglich des menschlichen Charakters der verschiedenen lebenden Wesen Gesagte wieder aufgegriffen, da es über die Szene als solche hinaus weist.

Szene 5 baut eine dramatische Spannung hinsichtlich dessen auf; was die Eheleute sich in der folgenden unter vier Augen zu sagen haben werden. In der Szene selber geht es auf persönlicher Ebene thematisch weiterhin um die Beziehung zwischen Beatriz und Pedro, für den es ganz deutlich ist, dass ihm niemand seinen Willen aufzwingen wird: „*Yo sé lo que hago; nadie va a imponerme su voluntad.*“³²¹ Dies muss, denkt man an die Sterbeszene III, 4 dem Zuschauer oder Leser als eine Art *Ironie des Schicksals* oder *dramatische Ironie* erscheinen, da gerade dort der Repräsentant der Geistlichkeit, der Fraile, ihm seinen Willen aufzwingt. Hier jedenfalls will er sich weder von seiner Frau noch von den Frailes bezwingen lassen, obwohl Beatriz versucht, ihn von der Rettung seiner Seele durch sie wie auch von sich als Frau zu überzeugen, was beides misslingt. In einem solchen Zusammenhang kontrastieren seine Worte „*(Irónico) No tengo tiempo para rezar. Te he dejado esa responsabilidad: la de*

³²⁰ Wilma Feliciano, *El teatro mítico*. op. cit., S. 57.

³²¹ C. Solórzano, op. cit., S. 46.

velar por mi alma.”³²² dramatisch–ironisch mit seiner Sterbeszene, in der er gezwungen ist, sich selbst um Erlösung und sein eigenes Seelenheil zu bemühen.

Die Anwesenheit der Mönche übte auf Pedros Soldaten anfänglich einen günstigen Einfluss auf ihre Kampfeskraft in der Schlacht aus (*Pedro*: „... *Los soldados tienen más confianza en el combate cuando les ven cerca. Se hacen la ilusión de ser protegidos por algo superior a ellos.*“³²³), doch werden die Soldaten auch ironisch als Opfer ihrer Gutgläubigkeit bezeichnet, da Pedro diese Tatsache belächelt und es sozusagen als Placebo ansieht, wie der in der vorangegangenen Szene noch gelegentlich ironisch-gutmütige Ton (*“burlón“*) zeigt. Die Konfrontation zwischen den Eheleuten setzt sich allerdings über offene Ironie bis hin zu Sarkasmus und Zynismus fort. Ein kurzes zusammenhängendes Stück Text möge dies demonstrieren:

Pedro: ¿En qué has pensado?

Beatriz: (Pronunciando las palabras como si se tratase de algo lejano.) En mí... y en ti...

Pedro: (Reacciona otra vez, áspero.) Creí que no te importaba gran cosa.

Beatriz: (Con tono sincero.) No puedes creerlo. Soy tu esposa. (Se acerca.)

Pedro: (Irónico.) ¿Estás segura?

Beatriz: ¡No me hieras más! (Se acerca más a él.) Todo es culpa de estas tierras. En España eras otro. La conquista te ha hecho pecar, y yo no he podido ayudarte a salvar tu alma.

*Pedro: (Irónico.) No te preocupes. He llegado a convencerme de lo que es bueno para el cuerpo, lo es también para el alma. ¿Recuerdas mi salto al huir de Tenochtitlán? Entonces mi cuerpo estaba transfigurado. Era sólo **espíritu**.*³²⁴

Ironisch wirken die Diskrepanz zwischen etwas kirchlich Verbrieftem und dem beiden bekannten bisherigen Nichtvollzug ihrer Ehe mit Pedros offensichtlicher Weigerung, sie nunmehr zu vollziehen. Sodann macht sich Don Pedro über ihre Hinwendung zum Transzendent-Spirituellen lustig, indem er die Geschichte seiner geheimnisvollen Flucht aus Tenochtitlan, den Azteken zufolge als „*espíritu*“, für die Bedeutung des Körpers und des Körperlichen gegenüber dem Spirituellen zu unterstreichen. Denn seine Transformation in „*espíritu*“ war lediglich ein mythisch überhöhtes Ereignis und für die Indios etwas wie eine Legende für die Christen.

Nur wenig später geht es ganz konkret um das, was Beatriz am meisten beschäftigt: um die „Reinheit“ der „spanischen Rasse“, was sie natürlich auch auf sich selbst und ihre eigene bisherige Kinderlosigkeit bezieht. Dabei spielt die fortwährende Untreue ihres Mannes für sie eine entscheidende Rolle, wird sie

³²² S. 47.

³²³ S. 46.

³²⁴ op. cit., S. 47f.

doch ständig in ihren Gefühlen als Frau verletzt. Auch hier soll eine zusammenhängende Textpassage größerer Veranschaulichung dienen:

BEATRIZ: Aíslalos, haz que los españoles tengan hijos españoles.

PEDRO: (Con un acento de vitalidad absoluta que ofende a Beatriz.) ¿No sabes que las mujeres indias son fértiles como estas tierras? Cada vez que un español abraza a una de ellas, un nuevo ser se anuncia a la vida. No puedo evitarlo. Ni quiero hacerlo. Tú no lo comprenderías. No podrías entender el sentimiento de inmortalidad que me invade cuando veo prolongada a España en miles de seres nuevos. (1)

BEATRIZ: (Con severo orgullo.) La única inmortalidad es la del alma, y España nada tiene que ver con mestizos. (Se acerca y se vuelve, suplicante.) No te pierdas más. (Pausa.) He callado..., he callado años. Te he visto unido a docenas de indias y aun a esa que se ha atrevido a demostrarme orgullo. ¡A mí!

PEDRO: Es una princesa.

BEATRIZ: (Con ira desbordada.) Princesa entre animales. (2) Entre estas gentes el rango denigra más, si fuera posible..., y esa hija... que proteges como si fuese legítima. ¡Qué vergüenza!

PEDRO: A través de mi hija Leonor viviré siglos.

BEATRIZ: (Turbada por la ira y el orgullo herido.) Hace pocos días has robado a una niña de diecisiete años. Una india que es como un animal turbio y oscuro.

PEDRO: (Otra vez la hiere con el tema sexual.) Deberías consolarte pensando que tener muchas mujeres es como no tener ninguna. (3)

BEATRIZ: (Turbada.) Pero a ésa piensas llevarla a la expedición... Eso es lo que quería decirte...; hasta ahora, al verte detrás de todas las mujeres, de cualquiera, me sentía respetada de un modo muy peculiar, pero era en cierto sentido respeto. (Con voz ahogada.) ¿Quieres a esa niña? ¡Dime!

PEDRO: (Muy apasionado.) ¡Es una virgen! Nada hay como una virgen. Eso también es una conquista. (4) (Beatriz recibe la ofensa, se derrumbe, luego reacciona.)³²⁵

Die Passage (1) zeigt, dass Pedro sich hinter einer angeblichen Pflicht für Spanien versteckt. Er kann es aber nicht vermeiden, unmittelbar darauf sein ganz persönliches Interesse mit einfließen zu lassen. Die Ironie liegt hier in einer schlecht verheimlichten *dissimulatio*. Genauso schlecht gelingt Beatriz ihr antithetisches Reden von der *inmortalidad del alma*, dem sie hinzufügt, dass unter dem Spanienbegriff – wie sie ihn versteht – das Mestizentum nicht eingeschlossen ist.

Die Konfrontation (2) wird mit einem menschen degradierenden antithetisch sarkastischen ‚*princesa entre animales*‘ fortgesetzt.

Diesen Sarkasmus weitet Pedro weiter aus bis zu seiner Beatriz bewusst verletzenden zynischen Bemerkung (3), dass, wenn man alle Frauen liebe, man im Grunde keine liebe und keine habe.

Weiterhin kommt es zu einem ironisch-polysemischen Wortspiel (4) um die *conquista* einer *virgen*, welches Beatriz nochmals zutiefst verletzt, so dass sie zusammenbricht. Pedro nutzt hier die Plurivozität des Wortes *conquista* als lange bekannte, sozusagen gesunkene Metapher.

Die ironisch-sarkastischen Beleidigungen seiner Frau reißen in dieser Szene nicht ab. So antwortet Pedro auf ihre Frage, ob er sie wegen der Expedition zu

³²⁵ op. cit., S. 48f.

den Molukken verlassen werde, dass man doch etwas, das man nicht habe, auch nicht verlassen könne:

„¿A dejarte? ¿Cómo dejar lo que no se tiene?“
(kontrastironisch-rhetorische Frage)

oder

Pedro (Al verla angustiada la hunde en la desesperación con sus palabras.)
“Son sumisas. Sobre ellas se vierte el deseo tibio, haciéndonos sentir el cuerpo fuerte, poderoso joven...”

oder

Pedro: (Toda su pasión carnal aparece en la voz.)
“¿Tienes miedo de acercarte a eso que tú llamas pecado?”
(ironische Frage mit Kontrastperiphrase)

oder

Beatriz: (Lo rehuye.) “Pecas al sólo acercarte a esas mujeres.”
(ironische Übertreibung, je nach Stimmlage stärker oder schwächer in der Wirkung.)

oder

Pedro: “(Grita, afirmando toda la vitalidad de su cuerpo.)
¿No sientes que el cuerpo, en vez de ser un tormento, es el fin y el comienzo de la vida, bueno y malo, claro y sucio, mortal y perdurable? »

...

...

...

Pedro : “(Con ironía,) ¿Te pidió el señor obispo que...?”³²⁶
(Kritik ihrer Abhängigkeit von der Geistlichkeit)

Beatriz lässt sich zunehmend dazu herab, sich Pedro immer und immer wieder anzubieten, wenn er nur bliebe. Sie sagt ihm schließlich, dass der Preis dafür, dass er bleibe, Doña Beatriz de la Cueva sei (*“El precio es doña Beatriz de la Cueva”*).³²⁷, und erlebt Pedros vernichtende Antwort *„A cambio de un mortal aburrimiento.”*³²⁸, mit der er prophezeiend-ironisch seine Geringschätzung eines solchen „Preises“ kundtut, und etwas später wird er nochmals ironisch, wenn er sagt: *“Y, a propósito de tus frailes, no pienses más en ellos. Yo sé cómo hacerles venir conmigo. Les prometeré todo el oro de la expedición.”*³²⁹ Hier sieht man zunächst wieder den ironischen Gebrauch des Possessivpronomens, möglicherweise antithetisch zu seiner Verwendung bei Beatriz, wenn sie sagt *„Soy tu esposa“*. Sodann folgt dieses als zwiefach ironisch zu sehende Beispiel, da hier einerseits sowohl die Habgier der *frailes* als auch die mögliche Nichterfüllung oder ein „leeres Versprechen“ mitschwingen, da die Molukken

³²⁶ alle Zitate stammen aus Sz. I, 6.

³²⁷ op. cit., S. 51.

³²⁸ ibidem.

³²⁹ op. cit., S. 52.

als Gewürzinseln nachgerade nicht für Goldschätze sondern wegen ihrer Gewürze bekannt sind.

Die gesamte Szene ist wie die vorangegangene durch und durch ironisch, zum Teil sarkastisch und gelegentlich als zynisch zu bezeichnen. Ironie wird hier zunächst einmal mehr zum Erreichen eines inhaltlichen Zwecks, mithin eher tropisch gebraucht. Mit ihrer Hilfe wird jedoch auf einer ersten sinnstiftenden Ebene die Beziehung zwischen dem Ehepaar Alvarado - de la Cueva den Zuschauern bzw. dem Leser plastisch vor Augen geführt. Dies darf als eine weitere Strategie Solórzanos betrachtet werden, der hier die persönlichen Differenzen beider Protagonisten nutzt, um dem Zuschauer die nachfolgende zweite sinnstiftende Ebene leichter zugänglich zu machen, indem er sie über beider Haltungen nachzudenken veranlasst. Denn außer auf der untersten Ebene, die sich unmittelbar aus dem Text ableiten lässt, stehen die Äußerungen beider darüber hinaus auf der konnotativen Ebene im Sinne Bachtins in einem dialogischen Verhältnis, beide zugleich als Protagonisten, wengleich das Drama als *Auto histórico* den Namen von *Beatriz (la Sin Ventura)* hervorhebt. Die zweite Ebene ist die der neuen historischen Situation, für die eben beide repräsentative Haltungen oder Einstellungen verkörpern. Damit ist die umfassendere Dimension der Einstellung weißer Spanier bezüglich der Indios und des Mestizentums zur Zeit der Konquistadoren und später in den Vizekönigreichen angesprochen.

Unterstrichen werden diese beiden genannten Sinnebenen im Rahmen des theatralischen Diskurses durch die unterschiedliche Proximität der beiden Charaktere. Der in den oben analysierten Szenen 5 und 6 auf der Bühne dargestellte ironisch-sarkastische und manchmal auch zynische Diskurs Pedro de Alvarados macht seine Haltung als völlige Distanzierung von Doña Beatriz de la Cueva deutlich, womit hier Ironie als Distanzierung von „*il già detto*“ im Sinne von Marina Mizzau und anderen betrachtet werden kann. Diese Distanzierung wird einerseits – wie oben verdeutlicht – auf der verbalen Ebene ironisch vollzogen, aber auch dramatisch für eine Darstellung auf der Bühne indiziert durch zahlreiche theatralisch-proxemische Hinweise. Zur Illustration dieses zunächst persönlichen Distanzverhältnisses seien aus derselben Szene 6 des I. Aktes einige Regieanweisungen angeführt:

Beatriz: (Hace un movimiento hacia él.)

Pedro: (Para detenerla dice bruscamente.) (dissimulatio)

Beatriz: (Siente de pronto la diferencia entre ellos y se aleja.)

Beatriz: (Al ver que la disputa comienza de nuevo, se acerca otra vez.)

Beatriz: (Haciendo un esfuerzo por olvidar lo pasado. Se acerca, pero no puede olvidar que aparezca su rencor.)

Beatriz: (Lo rehuye.) (als von Sündigen die Rede ist, Distanzierung vom Bösen)

Pedro: (Ignorando su cercanía.) (dissimulatio)

Pedro: (Al verla, después de pasado el rapto de asombro, se retira. Retirándose.)

Pedro: (Se aleja.) (Distanzierung)

Beatriz: (Vacila un instante; luego, en un rapto de desesperación, corre y se arrodilla ante él, le toma la mano con una pasión increíble.)

Pedro: (Sale.)³³⁰ (völlige Distanznahme)

Der ironische Diskurs der Szenen 5 und 6 wird demzufolge vom theatralischen unterstrichen, was in einer Bühnenaufführung des Stückes zum Tragen kommen sollte und berücksichtigt werden muss. Dieser theatralisch-proxemische Diskurs innerhalb der gesamten Theatralität enthält nun keineswegs – was auch nicht zu erwarten war – durchgehend ironische Elemente, jedoch eine hinreichende Anzahl zur Illustration. Darüber hinaus wird hier einem Regisseur Freiheit für weitere Ausführungsmöglichkeiten gelassen.

Wovon distanziert sich nun Pedro de Alvarado? Sicherlich auf der schon angesprochenen untersten persönlichen Ebene von seiner Frau aufgrund verletzten Stolzes und ihrer kirchlich-dogmatischen Sicht von Sexualität und Sünde. Sodann erfolgt eine ironische Distanzierung von der Einstellung Beatriz de la Cuevas bezüglich ihrer Sicht der neueroberten Welt und ihrer Bewohner, in der immer wieder deutlich wird, dass sie weder „*estas tierras*“ noch deren Bewohner noch die Vermischung indianischer Ethnien mit den „weißen Spaniern“ akzeptiert noch, aber damit befinden wir uns wieder auf der unteren persönlichen Ebene zwischen den Protagonisten, den überaus freizügigen Umgang ihres Mannes mit den submissiven Indianerinnen, die sie jedoch in jedem Falle als kaum besser als „*animales*“ ansieht und entsprechend animalisiert, zu denen die stolzen, vielfach durch Konventionen Distanz wahren Spanierinnen gänzlich im Gegensatz stehen. Sie hält die Indianerinnen zudem für *sucias* und *turbias*, also für schmutzig und undurchschaubar und billigt ihnen – aus der damaligen Sicht Spaniens – keinen menschlichen Status zu. Dies wird ebenfalls in der Schlusszene deutlich, als sie es ablehnt, ihnen in die Augen zu schauen. Diese ablehnende Haltung und Sicht der Protagonistin gegenüber der neuen Welt und ihren Bewohnern wie auch gegenüber der Mestizin Leonor, der Tochter von Pedro und der Indianerprinzessin, die ihm von Cortés, der selbst fünf oder sechs adlige Indianermädchen vom Kaziken von Tlaxcala erhalten und eine davon an Alvarado weiterverschenkt hatte, nämlich Xinocóatl, durchzieht den Verlauf des gesamten Dramas.

Man kann sich nun fragen, mit wessen Stimme Pedro de Alvarado als bedeutsamer zeitweiliger Ko-Protagonist in das Drama eingebracht wurde. Die Antwort scheint naheliegend, muss aber dennoch differenziert werden. In

³³⁰ op. cit., S. 46ff. (Szene 6)

mehrfacher Hinsicht scheint Don Pedro de Alvarado einige Ansichten des Autors widerzuspiegeln, jedoch nicht uneingeschränkt. Carlos Solórzano bekennt sich selbst zu seiner mestizischen Abstammung, obwohl in seiner Familie *de abolengo* der Teil seiner spanischen Ahnen zweifellos überwiegen dürfte. So steht er ganz sicher hinter der von Pedro an den Tag gelegten Akzeptanz der Neuen Welt, konkreter Guatemalas als mittelamerikanischem Land wie auch der anderen Länder Lateinamerikas als historischem Faktum. Von daher verwundert es nicht, dass Pedros Ironie sich gegen die von Beatriz so sehr verehrte Welt des damaligen Spaniens richtet, eine Welt, welche Beatriz ihre verinnerlichten gesellschaftlichen und religiösen Normen für Amerika mitgegeben hat. Doch hinsichtlich der uneingeschränkten Prokreation der neuen mestizischen Rasse sind Einschränkungen durch die Szene mit Bruder Gabriel (*fraile*) und Don Pedro in der als Rückschau angelegten Sterbeszene Alvarados im III. Akt zu machen, und Pedro äußert dort durchaus auch Zweifel gegenüber seinem eigenen Verhalten.

Am Ende des I. Aktes, Szene 7 geht es zuvor um Trost für die völlig am Boden zerstörte Beatriz, gespendet von Blanca. Die Szene hat somit eine Übergangsfunktion. Blancas für Beatriz gedachte Worte “(*Con un temblor en la voz.*) *Volverá. Por algo le llaman los indios Tonatiuh. El Sol. Puede desaparecer, y desaparece cada noche, pero siempre vuelve, trayendo la luz.*”³³¹ verweisen intertextuell auf den zeitweiligen Glauben der Indianer, die Weißen seien Götter und damit unsterblich. Neben der möglichen ironischen Konnotation, dass der hier als Sonnengott Tonatiuh apostrophierte de Alvarado nachts Indianerinnen schwängert, wird diese Äußerung später von der Ironie des Schicksals des tatsächlich eintretenden Todes von Don Pedro im dritten Akt überschattet und eingeholt. Somit darf zwischendurch einmal festgehalten werden, dass Solórzano auch schon in seinem ersten Theaterstück diese Art von Ironie strategisch zu nutzen scheint. Die Funktion dieser Nutzung verbleibt allerdings zunächst einmal stark im Bereich des Ambigen, vielleicht soll durch die entsprechende Szene (Pedros Sterbeszene, III, 3) lediglich mit verdeutlicht werden, dass auch Pedro stärker mit Traditionen verbunden ist, als er glaubt. Ansonsten verweist Ironie des Schicksals in der Regel auf die relative Unbekümmertheit eines Menschen, der recht hochtrabende Ziele verfolgt und dabei in aller Regel auch großtuerisch redet, dabei jedoch im gelindesten Fall „auf die Nase fällt“, im schlimmsten Falle ums Leben kommt. Bei dieser Form, der kosmischen Version dieser Ironie, hat der Zuschauer den Eindruck, dass eine höherrangige „Metainstanz“ als er die Geschehnisse lenke und im Vorhinein wisse, was mit einem so auftretenden Menschen geschehen werde. So kommt Pedro de

³³¹ op. cit., S. 53.

Alvarado durch etwas völlig Unvorhergesehenes, im Prinzip auch Banales, einen Sturz von seinem scheuenden Pferd ums Leben.

Nunmehr wird das Wichtigste aus dem II. Akt analysiert. Von ihrer dramatischen Funktion her dient Szene 1 als Vorbereitung auf die nachfolgende mit ihrer Konfrontation zwischen der Einstellung und Verhaltensweise von Doña Beatriz gegenüber der Mestizin Leonor und ebenfalls gegenüber der Entscheidung ihres Bruders, Leonor zu heiraten. Auch hier lassen sich die persönliche Ebene und eine zweite Ebene unterscheiden, die sich über den rein infratextuellen Bezug hinaus auf extratextuelle Einstellungen bezieht. Das Gespräch zwischen Blanca und Leonor, die eigentlich schon Beatriz sprechen wollte, um sie über ihre bevorstehende Heirat mit Don Rodrigo de la Cueva zu informieren, verläuft in sehr anheimelnder, von gegenseitiger Sympathie getragener Atmosphäre trotz der Dunkelheit des immer gleichbleibenden Zimmers von Doña Beatriz. Man mag diese Dunkelheit ironisch als Anspielung auf die Anschauungen des ekklesiastisch bestimmten Mittelalters als einer Zeit sehen, in der noch keine aufgeklärte, sondern eine determinierte Sicht der Dinge vorherrschte und dies auf die rigide Engstirnigkeit von Doña Beatriz beziehen, deren Leben vom Kampf gegen Sündhaftigkeit und zudem und gerade deswegen von den Frailes fremdbestimmt werden kann. Was in Szene I, 1 allerdings am meisten überrascht, ist Leonors Bewunderung für alles Spanische, konkretisiert in der adligen Art und Weise von Doña Beatriz sich zu geben und zu benehmen. So sagt Leonor über diese: *“Pero si la quiero, quisiera ser como ella; tener su porte, su dignidad, sus modales.”*³³² Und weiter: *“A veces me he puesto sus vestidos sin que nadie me viera: los que tienen colores vivos y que ella nunca usa. Pero ¿se veían en mí tan distintos!”*³³³ Die Kleidermetapher, hier das Anlegen fremder Kleidung, steht in der Psychologie und in der Literatur für den Wunsch, sich mit dem rechtmäßigen Besitzer zu identifizieren oder auch, so zum Beispiel bei Shakespeare, die Stellung oder Position des Besitzers zu usurpieren. Mit ihr geht eine Kontrastform der Ironie als *dissimulatio* einher, das Gegenteil des sokratischen „Kleintun“, die sogenannte *alazoneia* oder das „Großtun“. Diese existiert bei Leonor allerdings nur als verständlicher Wunsch, da sie zumindest nach Anerkennung als Ebenbürtige strebt. Sie, die Mestizin, möchte durch das Anlegen fremder Kleider, hier der ihrer Antagonistin Doña Beatriz, deren Art und adliges Gebaren annehmen, weil es ihr sehr imponiert. Damit erscheint Ironie hier nach Muecke durch die Kleidermetapher in der Form der *self-revealing irony*, denn mit der Äußerung dieses intimen Wunsches gibt Leonor sehr viel von sich selbst preis, verkörpert sie doch in dieser Szene – in

³³² op. cit., S. 56.

³³³ ibidem.

der folgenden ist dies anders – den Minderwertigkeitskomplex mancher Mexikaner bis in die heutige Zeit. Im Prinzip drückt ihre Stimme in diesem Gespräch mit Blanca im dialogischen Konzert mit den anderen auftretenden Figuren das tiefverwurzelte Minderwertigkeitsgefühl aus, das in der Nachkommenschaft des Mestizentums, besonders in Mexiko, lange Zeit verbreitet war und es zum Teil heute noch ist und das man auch als den Malinche-Komplex bezeichnet hat. Dieser Komplex hängt mit der Vergangenheit der Mestizen zusammen, Kinder von *madres violadas* und *padres violentos* zu sein, d. h. für ihre Väter als Starken Bewunderung zu empfinden, die Mächtigeren in der Regel gezollt wird, und ihre Mütter zwar zu lieben, sie aber gleichzeitig als schwach anzusehen.

Es bleibt hier ambig und in der Schwebelage, ob die Kleider Leonor wirklich besser stehen oder an ihr nicht so gut aussehen, wie sie Doña Beatriz stehen würden, wenn sie sie denn trüge. Möglicherweise stehen sie ihr wirklich besser als Doña Beatriz, doch Leonor mag dies eher nicht so sehen. Hier bliebe Raum für einen Regisseur. Beide Varianten der Deutung der ambigen Äußerung beziehen sich auf Leonors Selbstwertgefühl. Durch die Bewunderung, die sie für Beatriz als adlige Spanierin hegt, scheint dieses als gering einzustufen zu sein. Dafür spricht auch der Stolz, den sie empfindet, wenn sie sich nicht mehr *Doña Leonor de Alvarado y de la Cueva* nennen wird, wie Beatriz es ihr gestattete, sondern nach ihrer Heirat den adligen Namen *de la Cueva* zu Recht tragen darf. Und zudem hält sie es für möglich, dass Rodrigo als Familienmitglied der Albuquerquees einmal von seinem Onkel, dem *Duque de Albuquerque*, den Herzogstitel erben könnte, und sie dann mehr wäre als Doña Beatriz: «*Leonor:... Rodrigo es el hombre de su familia, es posible que herede de su tío el duque de Albuquerque, entonces yo seré más que ella. ¿Entendéis?*»³³⁴ Dies wiederum mag ohne intertextuellen Bezug ein Abglanz des Phänomens mancher weiblichen Wünsche sein, wie sie z. B. die Königinnen im Nibelungenlied äußerten, wo jede die erste oder bedeutendere sein wollte oder auch bei der schwierigen Aufgabe, nur einer von drei Göttinnen einen Apfel zu schenken.

Die Unterhaltung in dieser Szene ist nicht nennenswert ironisch markiert, Blanca will nicht verletzen sondern vermitteln und trösten, wenn sie z. B. auf Leonors Selbstherabsetzung (*autodesprecio*) wegen ihrer dunklen Hände einmal mit einem leichten Anflug von Ironie entgegnet: „*Además de maliciosa te gusta torturarte.*“³³⁵ Hierin schwingt leichte Kritik mit und Blancas Rat, sie möge sich nicht ständig selbst quälen. Wenn man sich an dieser Stelle fragt, mit welcher Stimme Blanca diese eher als Rat gemeinte Kritik äußert, sich nicht selbst mit

³³⁴ op. cit., S. 57.

³³⁵ ibidem.

jenem Minderwertigkeitskomplex gegenüber der spanischen Kultur und allem Spanischen zu quälen, so gelangt man zurück zu Solórzano als Autor, der, selbst Mestize, ein „aufgeklärtes“ Verhältnis zu Spanien und Europa besitzt und durch diese von ihm zusätzlich eingefügte Rolle und Figur der Blanca seinen Zuschauern dies vermitteln möchte. Insofern darf man die Szene von ihrem Sinngehalt her als kritisch-ironisch verstehen, da gegenüber Leonor als Mestizin zunächst auf der persönlichen Ebene, aber auch auf der zweiten Ebene die von Blanca kritisierte Haltung des Minderwertigkeitsgefühls vieler Mestizen infratextuell, aber auch extratextuell, mit leichter sich distanzierender Ironie abgelehnt wird.

Die Heirat von Rodrigo und Leonor wird für Beatriz eine vollkommene Niederlage ihrer Weltsicht sein, weil sie Rodrigos und Leonors Kinder sehen wird, „*en los que se mezclarán las sangres que más ha querido y las que más ha odiado.*“ (Blanca zu Leonor, II, 2) Es schließt sich ein letztes auf das Ende des Stückes verweisendes Zitat an, in welchem der Zerfall des Alten und die Entwicklung des Neuen eng miteinander verwoben sind:

Leonor: Así es la vida.

Blanca: Sí, es la vida. Pero creo que para ella sería mejor morir que seguir viendo cómo su mundo se derrumba poco a poco.

Leonor: Pero el mío crecerá.³³⁶

Hier geht es um Ironie des Schicksals, weil bei allen Anstrengungen, die Individuen unternehmen, um etwas zu verhindern, von diesen Individuen unabhängige Kräfte genau das Gegenteil befördern. So bringt Solórzano ästhetisch geschickt eine antithetische Vorausschau auf das Ende des Dramas ein. Leider können nicht alle Szenen, erst recht nicht alle ironische oder ambige Passagen mit derselben Ausführlichkeit behandelt werden. So sei für die folgende Szene, deren Thematik klar ist, nämlich die Konfrontation mit Doña Beatriz bezüglich der ehelichen Verbindung Leonors mit ihrem Bruder Rodrigo, vorweggenommen, dass Leonor eine sehr selbstbewusste starke Position einnimmt und gar nicht mehr wie bei Blanca die von Selbsterabsetzung charakterisierte Unterlegene darstellt. Ganz im Gegenteil: Wie in der letzten Szene angedeutet und schließlich von Blanca zugegeben, verabscheut Beatriz eine Verbindung zwischen ihrem Bruder und Leonor auf das Schärfste und will nicht akzeptieren, dass Rodrigo eine solche Verbindung eingehen möchte – er sei schließlich in Spanien verlobt und kehre dorthin zurück. Pedro selbst habe sie trotz seines niederen Adels aufgrund seiner persönlichen Tapferkeit geheiratet. Rodrigo werde sich nie mit einer Frau ihrer Herkunft (*condición*) vermählen. Sie versucht, Leonor mit Hilfe des Wertes der Traditionen in

³³⁶ op. cit., S. 58. (Unterstreichung von mir.)

Spanien niederzumachen und sagt mit heftiger Ironie: „*Aquello es tan distinto!*“³³⁷ Und außerdem sei sie Mestizin, was zwar Tatsache sei, aber eine sehr ungünstige Tatsache für sie. („*Beatriz: Eres una mestiza; es un hecho; y en este caso, un hecho desfavorable para ti.*“)³³⁸ Auf diesen Sarkasmus reagiert Blanca mit der Bitte, sie möge doch Leonor zu verstehen versuchen, doch Beatriz erwidert in noch schärferer Form: „*¿Comprender a una mestiza? Antes se hundirá el mundo.*“³³⁹, was eine Kombination aus rhetorisch-ironischer Frage sowie eine orakelhaft-sentenziöse Herausforderung für künftige schicksalhaft-ironische Ereignisse evoziert, denn am Ende des Dramas geht durch das Zusammenspiel einer situationsbedingten Abfolge von Ereignissen wirklich die alte Welt unter oder zumindest der für die Protagonisten bedeutsame Teil der Welt, das Almolonga-Tal von Santiago de los Caballeros.

Leonor macht bei ihrer Konfrontation mit Doña Beatriz in Szene II,2 ihre Sicht der Dinge bezüglich des sich entwickelnden Sachverhalts deutlich, der mit der scheinbaren Freiheit, die ihr und dem Mestizentum seitens der Spanier, hier repräsentativ seitens der adligen Beatriz, zugestanden wird, nämlich – und dies ist nach Muecke Ironie des Schicksals kosmischen Ausmaßes – , dass die Vermischung des Blutes beider Rassen sie, Leonor, in diesem partikulären Fall, aber eben auch alle anderen Mestizen à la Sartres „*nos actes nous suivent*“ an die Seite der Weißen zurückholen werde. Gleichzeitig übt Leonor ironisch bittere Kritik an der propagierten scheinheiligen Meinung – hier von Beatriz vertreten – , Mestizen und im weiteren Sinne auch Indianer, würden von den Spaniern in die Freiheit entlassen, genauso wenig wie sie sich jemals unter deren Schutz befunden hätten. Die Szene enthält somit einerseits offen eingebrachte tropenhafte Ironie zur Klärung von Haltungen und Einstellungen, andererseits aber auch parallel zum Geschick Don Pedro de Alvarados ein Beispiel für Ironie des Schicksals, von der Beatriz betroffen sein wird. So wird für Beatriz, wie soeben oben angedeutet, wirklich die Welt untergehen, ohne dass sie allerdings jemals Leonor oder die Mestizen würde verstehen können, da sie selbst vorher durch die Ironie der Ereignisse und zudem aus eigenem Verschulden gemeinsam mit Blanca zu Tode kommen wird. Dieser ironischen Schicksalhaftigkeit im Gefolge bestimmter Ereignisse darf man für die Ebene der Sinnstiftung in Bezug auf das gesamte Stück große Bedeutung zuschreiben.

Die folgenden beiden Szenen des II. Aktes (3 mit Doña Beatriz, Don Rodrigo und Doña Blanca im Hintergrund, 4 als Verbindungsszene mit Blanca und Beatriz) verdeutlichen die schon vorher aufgeworfene Problematik. Rodrigos

³³⁷ S. 59

³³⁸ S. 60.

³³⁹ ibidem.

Stimme im polyphonen Dramendiskurs klingt überzeugend und klar. Er lässt sich von seiner Schwester keine für Spanien möglicherweise noch geltenden Verhaltensweisen vorschreiben, sondern betrachtet alle in der Neuen Welt Lebenden prinzipiell als gleichberechtigt, wobei er Beatriz' Klassenunterschiede durch eine ironisch-rhetorische Frage zurückweist: „¿Quién soy? ¿Acaso hay alguien que pueda sentirse inferior en estas tierras? ...“³⁴⁰ Darüber hinaus charakterisiert er seine Schwester als vergangenheitsbezogen und somit gestrig und unfähig, sich neuen Gegebenheiten anzupassen: «... *Vives aferrada al recuerdo de España sin comprender que todos hemos dejado de ser lo que éramos; que nos hemos transformado.*»³⁴¹ In Szene 4 erfahren wir lediglich, dass Don Pedro schon drei Monate fort ist, dass Beatriz sich vor Pedros Bruder Jorge, der im Augenblick Pedro in Regierungsgeschäften vertritt, hüten soll und dass Jorge die Indianer durch unpopuläre Maßnahmen aufgebracht hat. In der abschließenden Szene 5 des II. Aktes versucht dieser Jorge de Alvarado die Entfremdung zwischen seinem Bruder und seiner Schwägerin zu nutzen und Beatriz für sich zu gewinnen, und dies auch, erstmalig in diesem Stück, mit körperlicher Gewalt, die ansonsten gegenüber den Indianerinnen zweifelsfrei vielfach angewandt worden ist. Die Szene weist eine ambige Zielsetzung Jorges auf, der einerseits ganz sicherlich Beatriz begehrt, andererseits sehr gerne mit Hilfe seiner Schwägerin die „Macht im entstehenden Staate“ übernehmen würde. Die Dialogentwicklung geht über von einer ausgewählten paraphrasierenden Höflichkeit mit Benutzung der „vos“-Formeln zu handgreiflichen, gewaltsamen Mitteln, die Jorges Absicht verdeutlichen. Doch Beatriz ist standfest in ihrer religiösen Überzeugung von der Ehe und will trotz aller Widrigkeiten nicht nach Spanien zurückkehren, schon gar nicht mit Jorge: „*Dios me ha mandado... Tengo que quedarme en este abismo hasta que Él me rescate... con la muerte. (Se desploma ante el crucifijo.)*“³⁴² Somit ist sie in ihrer Haltung zumindest konsequent. Errettung durch den Tod ist eine als Oxymoron zugespitzte Ironie, zutiefst ironisch und ambig zugleich und wird von Lesern wie Zuschauern als widersprüchlich wahrgenommen. Errettung durch den Tod verweist einerseits bezüglich eines ersten Signifikats auf etwas unmöglich als Positivum zu Denkendes, mithin den Tod selbst. Ein zweites Signifikat erscheint jedoch dann sinnvoll, wenn jemand aufgrund seiner religiösen Überzeugung felsenfest an ein Leben nach dem Tode glaubt und das gegenwärtige Leben als etwas empfindet, wovon erlöst zu werden sich lohnen würde. Damit stehen dann die beiden Signifikate dieses Ausdrucks in einem makaber-ironischen

³⁴⁰ op. cit., S. 62.

³⁴¹ S. 62f.

³⁴² S. 68.

Kontrastverhältnis, eben in dem von Tod zu Leben, wobei hier „Leben“ ein jenseitiges meint. Für jemanden, der keine derartige Überzeugung kennt, verhalten sich die Dinge leicht anders: Es bleibt für ihn offen, ob der Tod das endgültige Aus bedeutet oder ob es möglicherweise ein Leben nach dem Tod gibt. Errettung durch den Tod würde für den Betroffenen wenig sinnvoll sein, denn es würde den Tod bedeuten, es bliebe jedoch offen, ob es nicht doch ein Leben nach dem Tod gibt. Die Sache scheint damit nicht klar sondern ambig zu sein. Als Strategie genutzt wäre diese oxymorontisch-ambige Ironie dazu geeignet, um Jenseitigkeit und das Vertrauen darauf als Widersprüchlichkeit zum Leben im *hic et nunc* aufzufassen.

In der ersten Szene des III. Aktes wird durch Beleuchtungseffekte die Lagerszene mit Bruder Gabriel evoziert, als Pedro einem Mit-Konquistador, Cristóbal de Oñate, im Kampf gegen Indianer zu Hilfe eilen wollte. Infolge sich ironisch verkettender Ereignisse kommt Pedro de Alvarado dabei ums Leben, ohne sein Ziel, die Molukken, je erreicht zu haben. Diese Entwicklung war weiter oben Anlass für die jetzt zu Ende kommende Ironie des Schicksals. Nach dieser Szene 2, lediglich mit Übergangsfunktion, wird die Sterbeszene von Don Pedro, ebenfalls durch Beleuchtungseffekte als Rückblick vergegenwärtigt. Sie erscheint als monolithischer Block und wird lediglich durch die Worte des Fraile im Gespräch mit Blanca in der vorausgegangenen Szene durch sein „*Me acerqué*“ und Beleuchtungsfokussierung eingeleitet und hätte Bestandteil der vorigen Szene sein können. Durch die Fokussierung der Beleuchtung wird sie wieder als in der Vergangenheit liegend gekennzeichnet. Sie bleibt tendenziell ambig, da der Inhalt nur von Bruder Gabriel vermittelt wird und man wie bei einer Erzählung nicht unbedingt davon ausgehen kann, dass der Erzähler gänzlich vertrauenswürdig, mithin „*reliable*“ ist. Don Pedros Geringschätzung der *Frailes* durch einige seiner ironischen Äußerungen ist hinreichend bekannt, er war kein religiöser Mensch wie seine Frau. Von daher verwundert es, dass er jetzt nach geistlichem Beistand verlangt. Die Szene zeigt signifikativ eine ironische Verkehrung von Machtverhältnissen: War Don Pedro bisher der Starke, mit den Verwaltungsaufgaben für die neue Stadt Santiago de los Caballeros betraut, der Verantwortliche und Gebietende, so ist er in dieser Szene der Schwache und Abhängige. Kennzeichnend dafür sind die verwendeten Pronomen der Anrede: Don Pedro de Alvarado spricht den Fraile weiterhin mit „*vos*“ an („*Acercaos, hermano. Ahora os necesito. ...*“)³⁴³, doch der Fraile duzt ihn nun und nennt ihn „*hijo*“ oder „*hijo mío*“. Vorher begegnete man sich auf der Ebene der Gleichheit als ebenbürtig, wie es noch zwischen Doña Beatriz und

³⁴³ op. cit., S. 74.

Bruder Gabriel üblich ist. Jetzt erscheint der Fraile, aufgrund früherer Äußerungen zudem ein nicht hinreichend verlässlicher Berichterstatter, als der Überlegene, gehört er doch zu der Institution, der Kirche in ihren vielfältigen Ausprägungen, die den Menschen Gottes Willen zu verdeutlichen hat und von daher Macht über sie auszuüben vermag. So hat er versucht, Pedro durch Beatriz zu manipulieren, wenn er ihr gegenüber z. B. äußerte: „*Hay que recordar a don Pedro que estas conquistas tienen como fin último el servicio a la gloria de Dios y a sus representantes en la tierra.*“³⁴⁴ oder beim gewünschten Wechsel im Verhalten von Beatriz ihrem Mann gegenüber, und dies alles, um Machtpositionen zu manipulieren.³⁴⁵ Je nach Stimmführung kann solche zum Teil rituelle Redeweise mehr oder weniger ironisierend, insbesondere aber auch scheinheilig klingen. Andererseits eignet sich rituell-formelhafte Sprache, so scheint es, als ein *Passe-partout* für alle religiösen Anlässe, wie es teilweise aus den nachfolgenden Beispielen der Sterbeszene von Don Pedro ersichtlich wird, wo diese formelhafte Verwendung von Sprache zudem einen weitgehend atemporalen Charakter hat. Man kann zudem feststellen, dass diese Formeln im Prinzip keine zufriedenstellenden Antworten oder Reaktionen auf Don Pedros Probleme darstellen:

Beispiel 1:

Pedro: Alcanzo confesión. ¡Mi alma no se perderá!

Fraile: La misericordia divina te ha socorrido.

Beispiel 2:

Pedro: ... Aunque en el fondo de mi pecho, existe la duda entre lo que hice por mí mismo o lo que me venía como un mandato de algo que no sabría definir. ¿Era del cielo? ¿Era del infierno? No lo sé.

Fraile: El Señor te ha dado la luz del entendimiento. No te ofusques ahora.

Beispiel 3:

Pedro: ¿Qué fui yo? ¿Un hombre que piensa sólo en sí mismo, o alguien a quien los demás hacen pensar por ellos? ¿Fui dueño de mi voluntad o hechura de mis semejantes?

*Fraile: Todos estamos hechos a imagen de Dios Nuestro Señor.*³⁴⁶

Die Äußerungen Don Pedros zeigen seine große Unsicherheit, und seine Zweifel hinsichtlich der Beurteilung seines Wesens und seines Verhaltens und sind von daher als ambig zu bezeichnen. Zudem bestehen sie fast ausschließlich aus Fragen. Die Worte des Fraile repräsentieren zudem ritualisierte, formelhafte Sprache.

Ein gemeinsam durchgeführter religiöser Ritus ist auf den Zweck hin gerichtet, religiöse Haltungen und Überzeugungen zu verstärken. Der Ritus könnte

³⁴⁴ S. 38f.

³⁴⁵ cf. Zitat auf S. 151.

³⁴⁶ op. cit., S. 74f.

prinzipiell auch ohne Sprache auskommen, lässt sich aber mit ihr durch Klang, Stimme und Stimmführung überzeugender gestalten. Ritualisierte Sprache und mit ihr verbundene Mimik und Gestik sollten stets an den dafür vorgesehenen sakralen Orten verwendet werden, sonst wirken sie leicht wie bloße Floskeln. Floskelhafte Sprache entwertet sich außerhalb ihres eigentlichen Ortes oder außerhalb ihres Anlasses und wird als Kommunikationsmittel ineffektiv. Oder sie entlarvt sich selbst als ironisch und signalisiert gelegentlich Selbstironie und häufig Scheinheiligkeit. Dadurch wird sie selbstoffenbarend (*self-revealing*) und dies in Verbindung mit dramatischer Ironie, die vom Zuschauer wahrgenommen wird. Die Nutzung ritualisierter Sprache wird somit ebenfalls zu einer Strategie Solórzanos, z. B. ganz deutlich in *Las manos de Dios*, wo die hohl klingenden rituellen Phrasen des Cura mit den auf ein humanes soziales Leben ohne Unterdrückung abzielenden Worten des *Diablo* im Sinne der Aufklärung kontrastiert werden.³⁴⁷

Ich komme nun zu einer Einschränkung der oben angekündigten These, dass die Stimme Don Pedros gleichzeitig gänzlich die von Carlos Solórzano selber sei. Es ist ganz offensichtlich, dass er, der selbst mestizischer Abstammung ist wie im Übrigen auch seine guatemaltekischen Landsleute Luis Cardoza y Aragón und Miguel Ángel Asturias, die Entstehung von Mestizisch-Autochtonem begrüßt. Ob er den schwärmerischen Prokreationseifer Don Pedros als solchen vielleicht favorisiert, bleibt zweifelhaft. Auf der anderen Seite weiß Solórzano jedoch genau über die Gewalttätigkeit und Rücksichtslosigkeit vieler Konquistadoren, so des *Adelantado* und seines Bruders Bescheid, welcher im *auto histórico* durch seinen Namen *Jorge* (engl. bekanntlich *St George*) als Drachentöter apostrophiert wird. Jorge ist ebenso besitz- und machtgierig wie Pedro, der selbst ironisch-ambig von *Jorge* mit *Santiago*, ‚*un luchador increíble*‘ verglichen wird, der von den Schlachten der „spanischen Reconquista“ auch als *Matamoros* (Maurentöter) bekannt ist, wengleich hier die Ungläubigen die Indianer sind. Man darf also davon ausgehen, dass Solórzano sich mit der gewalttätigen Seite beider Alvarados und der Konquista nicht identifizieren kann, wohl aber die Anerkennung des Mestizentums unterstützt, wie sie bisher von Pedro, allerdings im Hinblick auf das spanische Weltreich, proklamiert worden ist. Die eigentliche Zielrichtung für das Einbringen der Sterbeszene von Pedro de Alvarado liegt aber möglicherweise in einem subtilen subversiven Angriff gegen die Macht der Mönche und damit der Kirche im Guatemala der damaligen Zeit, woran sich bis heute kaum etwas geändert haben dürfte. Die Stimme des *Fraile* in der vorliegenden Szene

³⁴⁷ cf. hierzu auch Haiman, Mizzau und Russo.

kolportiert die Verhaltensweise Pedro de Alvarados und seine Worte aus der Sicht von Bruder Gabriel, der nicht als zuverlässiger Berichterstatter betrachtet werden kann. Insbesondere geht hier eine Veränderung der Machtkonstellation von Gleichberechtigung zu Unterordnung vor sich, welche zeigt, über welche Macht die Kirche in Lateinamerika verfügte und vielfach weiter verfügt. Die Szene ist also in ihrem wortwörtlichen Aussagegehalt zumindest als nicht verlässlich, sondern eher als ambig anzusehen, wobei Pedro im Angesicht des Todes zu keinem Ergebnis der Beurteilung seiner eigenen Verhaltensweisen kommt, sondern vieles offen lässt. Dabei muss eine Botschaft von Pedro an Beatriz auf der persönlichen Ebene hier als weitere Ironie des Schicksals für sie angesehen werden, wenn er sagt: *“Decidle que ahora, al borde del sepulcro, la quiero como nunca pensé. ¡Pobre Beatriz! Su destino será tenerlo todo cuando todo ha terminado.”*³⁴⁸ Es ist schicksalhaft ironisch, alles zu haben, wenn man es nicht mehr braucht. Die zitierte Äußerung ist zudem durch einen schönen Chiasmus hervorgehoben, der diesen ironischen Sachverhalt unterstreicht. Die Äußerung selbst mag in ihrem ersten Teil als Trost des *Fraile* für Doña Beatriz gedacht sein, sie ist aber im Rahmen der gesamten Szene zumindest als ambig anzusehen. Der Chiasmus selbst wirkt als starke Bestätigung der Ironie des Schicksals für die Protagonistin, solange sie lebt. Aber ihr Überleben ist nur von kurzer Dauer, wird sie doch alsbald von ihrem eigenen orakelhaft-ambig-ironischen Spruch eingeholt, dass eher die Welt versinken oder untergehen werde, bevor sie eine Mestizin verstehen würde. (*„Antes se hundiría el mundo.”*³⁴⁹).

Die Stimme Leonors zu Beginn der folgenden Szene 4, die sich fast übergangslos an die vom Tod Pedros anschließt, wirkt ambig: *„¿Por qué me dejas, padre? ... Sin tu sombra protectora, estaré siempre sola.”*³⁵⁰, nicht nur dass sie *off-stage* das letzte von ihrem Vater gesprochene Wort aufnimmt, wodurch dramatisch eine Verbindung zu ihm hergestellt wird, sondern auch weil konnotativ Jesu Klage ob seiner Verlassenheit am Kreuz anklingt. Dieses an die Klage Jesu erinnernde intertextuelle Bibelzitat bezieht sich ambiger Weise einerseits auf Leonors Verlust ihres leiblichen Vaters Don Pedro de Alvarado, beinhaltet aber gleichzeitig Gottverlassenheit wie bei Jesus. Der fehlende schützende Schatten ihres Vaters und die daraus erfolgende Schlussfolgerung, allein zu sein wie Jesus, werden zur Bedingung der Möglichkeit der Entstehung des Mestizentums als etwas Eigenständigem, Selbständigem. Die Klage verkehrt sich jedoch infratextuell ironischer Weise später in etwas Positives, hat doch

³⁴⁸ op. cit., S. 75.

³⁴⁹ S. 60.

³⁵⁰ S. 76.

diese Verlassenheit die Geburtsstunde einer neuen Rasse im Gefolge. An diese „prole“ hatte Don Pedro in seiner Sterbestunde Bruder Gabriel zufolge nicht gedacht, auch nicht an Leonor, wohl aber an Beatriz. Blanca tröstet seine Tochter, indem sie ihr zu verstehen gibt, dass sie eines Tages alle Dinge selbst in den Griff bekommen werde.

Leonor, die wenige Tage zuvor Rodrigo geheiratet hat, ist gekommen, um die anderen zu warnen, weil der Kraterrand des Vulkans Agua auseinander gebrochen ist und die dort bis zum Rand angestiegenen Wassermassen sich ins Almolonga-Tal ergießen. Beatriz, schon eine Weile über den Tod ihres Mannes informiert und völlig verzweifelt, will den Palast schwarz anstreichen lassen und scheint den Verstand zu verloren zu haben. Ironisch wirkt dabei, dass sie diesen Wunsch – ihrer Trauer dergestalt Ausdruck zu verleihen – wiederholt und hinzufügt „Von innen und von außen!“ („*¡Que pinten el palacio de negro! ¡De dentro y de fuera!*“³⁵¹), und dies angesichts des nahenden Untergangs, was eine solche Handlung völlig unnötig macht. Das Publikum mag zudem die Kontrastironie wahrnehmen, die darin begründet liegt, dass der Palast von innen nicht schwarz gestrichen werden müsste, da er ohnehin von Dunkelheit erfüllt ist.

Diese Stelle ist darüber hinaus ebenfalls als ironisch und ambig zugleich markiert. Es handelt sich zunächst um ein Wortspiel, das die Einstellung von Doña Beatriz pointiert verdeutlicht. Blanca will ihr gerade Mut machen, indem sie sagt, dass ihr Glaube und ihre Standfestigkeit bezüglich ihrer Haltung über die Eroberung hinaus erhalten bleiben werden, woraufhin sie entgegnet: „*No quedará nada de eso. Nada... He luchado por asir el tiempo entre mis manos; pero, en cada momento, lo que aprisionaba era un minuto diferente; hasta ahora lo he visto.*“ Die auf die Zeit bezogenen Metaphern zeigen deutlich den ironischen Kontrast zwischen Althergebrachtem, das seinerzeit für Spanien gegolten hat, wo die „Zeit noch still zu stehen schien“, und dem, was in der Neuen Welt passiert, wo selbst jede Minute verschieden ist von der jeweils vorangegangenen. Blanca entgegnet, Beatriz habe gelebt für etwas, woran sie mit ihrer ganzen Kraft geglaubt habe. („... *en que has creído con todas tus fuerzas.*“), worauf Beatriz erwidert: „*¡Si se pudiera conservar algo con la fuerza! Pero, ¡este mundo no admite la fuerza, todo se deshace en nuestros manos a la menor presión!*“³⁵² In diesem Augenblick tritt die erste der beiden Hofdamen ein mit den Worten: „*Debemos hacer algo. Pronto. La fuerza del agua es incontenible. Es como un nuevo diluvio. ...*“³⁵³ Beatriz’ mit

³⁵¹ op. cit., S. 78.

³⁵² S. 79.

³⁵³ ibidem.

Ausrufungszeichen versehener irrealer Wunsch mit der sich anschließenden sarkastisch-ironischen Feststellung wird unmittelbar darauf mit der Gewalt der Natur ironisch kontrastiert: Die Kraft des Wassers beweist, dass jene neue Welt doch Gewalten kennt, aber ganz andere, nämlich Naturgewalten, mit denen bisher niemand gerechnet hatte. Die Wassermassen werden immer stärker und vernichten Blanca und Beatriz, die sich im Gegensatz zu Leonor und den Hofdamen nicht von Indios hatten retten lassen wollten.

Der Vorhang schließt sich nach dieser sintflutartigen Katastrophe im Almolonga-Tal. Und es überlebt von den Protagonisten sozusagen nur die Mestizin Leonor mit ihrem Mann Rodrigo, was hier symbolischen Charakter annimmt. Genau dieses Faktum veranlasst W. Feliciano dazu, das Stück als mythisch im Sinne der Genesis des Mestizentums zu sehen.

In anderem Zusammenhang verweist Vittoria Borsò auf die generelle Bedeutung des Wassers in seiner Dualität. Es kann einerseits lebensspendende Kraft wie auch zerstörerische Gewalt der Natur sein: »Wasser ist Ursprung. Als *fons* und *origo* trägt es in sich die Dualität „Tod-Wiedergeburt“ der Natur, wobei sowohl in der Genesis als auch in der Sintflut der Naturmythos Reinigungs- und Schöpfungsmotiv ist.«³⁵⁴

Beatriz' letzte Worte im Stück

*Dadme la felicidad del otro mundo, ¡Señor! Haz que muera para siempre Beatriz «la Sin Ventura» y que vuelva a nacer, en tu seno, la dichosa, la beatífica doña Beatriz de la Cueva. (Se hace la penumbra. Rezan algunas jaculatorias, que se van apagando a medida que sube el ruido del agua y del viento.)*³⁵⁵

und ihr und Blancas Stoßgebete verdienen noch eine weitergehende Analyse. Man muss es schon als besondere Ironie betrachten, dass Beatriz um Glück in der anderen Welt bittet, obwohl sie die irdische nicht verlassen muss, da sie gerettet werden könnte. Nicht nur im Katholizismus sondern in allen Religionen ist es üblich, höhere Instanzen in mythologischen Hierarchien in großer Bedrängnis um Beistand und Hilfe zu bitten, z. B. Heilige und Engel, oft auch die Gottheiten selber. Hier ergeht dieser Hilferuf an Maria, die Mutter Jesu oder in katholischer Terminologie an die Mutter Gottes, in volkstümlicher Wendung auch Muttergottes genannt oder Gottesmutter als Patronin für alle Notlagen. Wenn man sich jedoch ohne große Mühe noch selbst retten kann, muss dieser Hilferuf wie eine Farce wirken. Es ist, auf irdische Bedingungen übertragen, als ob man die Feuerwehr rief, ohne sie nötig zu haben. Dies hat durchaus mit situativer Ironie zu tun, in der Notwendiges und Nichtnotwendiges in einem

³⁵⁴ Vittoria Borsò, Mexiko jenseits der Einsamkeit – Versuch einer interkulturellen Analyse. Kritischer Rückblick auf die Diskurse des Magischen Realismus. Frankfurt a. M., 1994. S. 196.

³⁵⁵ op. cit., S. 83.

ironischen Gegensatzverhältnis stehen. Darüber hinaus muss es für den guatemaltekischen, mexikanischen und generell lateinamerikanischen Zuschauer befremdend und sogar unverständlich anmuten, dass Doña Beatriz, die ihren Vorfahren gegenüber stets nur eine ablehnende und verächtliche Haltung an den Tag legte, um Aufnahme in die Herrlichkeit Gottes bittet und dass sie mit ihren in der obigen Analyse dargelegten Ansichten über das neue Land und seine Bewohner in höchster Instanz mit dem Kampf gegen beide noch einmal anfangen könnte. Sie entlarvt sich selbst mit diesen Worten noch einmal als die, die sie ihr Leben lang war, und es muss, wie ausgeführt als völlig widersprüchlich gedeutet werden, dass Maria ihr bei der Realisierung ihrer Wünsche aufgrund der Stoßgebete helfen soll.

In diesem Theaterstück, so lässt sich abschließend sagen, herrscht an Formen der Ironie eindeutig Verbalironie vor, Situationsironie und dramatische Ironie wie auch andere Formen sind hier aber dennoch von Bedeutung, so bestimmt gerade die Ironie der Ereignisse oder des Schicksals den Gang der mexikanischen Geschichte und der Lateinamerikas in diesem Drama. Denn gerade durch diese Ereignisse bleibt schließlich Leonor übrig, die gemeinsam mit Rodrigo de la Cueva am Ursprung der neuen „estirpe“ des Mestizentums, steht, was beim Publikum Freude über die Entstehung der „raza cósmica“ auslösen müsste, der es angehört. Für Wilma Feliciano endet das Stück dennoch ambig, besser ambivalent, da durch die Gestalt der Leonor mit ihrer ambivalenten Identität das Lob der Entstehung der neuen Rasse eine Verletzung der Psyche des Mexikaners darstelle. Die „Ambivalenz“ von Leonor *„prefigura la del pueblo indohispano; esto provoca ansiedad en el alma en el espectador. Al enfrentarse con sus progenitores míticos, el espectador choca con la pregunta de todo ser humano: ¿quién soy yo?“*³⁵⁶ Nach allem, was im Folgenden über Ironie und Ambiguität als Aufklärungsstrategien entdeckt wird, ist es sogar wahrscheinlich, dass Solórzano diese Ambivalenz in seinem Theaterstück bewusst hat zum Ausdruck bringen wollen. Leonor selbst ist sich als darstellende Figur dieser Ambivalenz ihres Wesens zwar nur halb bewusst, man denke an die Metaphorik des Kleiderwunsches von Beatriz, aber sie vermag auch durchaus, wie aus der Folgeszene ersichtlich, gegenüber Beatriz gerade auch die „andere Seite“ ihres Wesens zu behaupten.

Nimmt man Linda Hutcheons Äußerung bezüglich Ironie ernst, nämlich dass sie sich ereigne und ebenfalls von dem sie Deutenden abhängt, und lässt dasselbe auch für Ambiguität gelten, so darf man ihrer persönlichen Ansicht bezüglich der Wirkung auf das Publikum durchaus zustimmen. Wenn durch das

³⁵⁶ Feliciano, op. cit., S. 67.

Dargestellte die „Psyche“ des Mexikaners in Mitleidenschaft gezogen wird, so von Seiten Solórzanos doch nur, damit er sich seiner Herkunft wieder einmal bewusst wird, die tradierte Sehweise der Dinge möglicherweise ändert und aufhört, in dem vielfach zitierten Malinchismus zu beharren.

2.2.3. *La muerte hizo la luz*

La muerte hizo la luz ist nach den beiden Versionen von Doña Beatriz das zweite, oder wenn man so will, das dritte Theaterstück von Carlos Solórzano. Mit Esteban Rivas rechne ich es seinen frühen Werken zu. Es ist ein politisches Stück und könnte von einem Werk von Camus angeregt worden sein, möglicherweise von *Les justes*, das ein Attentat und eine Revolte im zaristischen Russland des Jahres 1905 zum Gegenstand hat. Dies ist zumindest von der zeitlichen Abfolge her möglich, denn *Les justes* datiert von 1949, Solórzanos Stück von 1951, und schließlich hat Solórzano Camus und sein Werk in Paris kennen gelernt. Es kann jedoch durchaus auch von Rodolfo Usigli's *El gesticulador*, in dessen Zentrum bekanntlich ein Politiker steht, mit angeregt worden sein, hat es doch auch mit diesem Stück gewisse Ähnlichkeiten. Das Theaterstück ist ein kurzer Einakter, bei dem es um eine Studentenrevolte in irgendeinem Land Spanischamerikas geht, wobei Solórzano mit Sicherheit an die politischen Verhältnisse im Guatemala seiner Jugend gedacht hat. Es könnte im Prinzip seinem späteren *Teatro breve* zugerechnet werden. Doch seine Thematik verbietet dies. Mit dem Bezug zu Camus ist lediglich ein gewisser thematischer Rahmen für ein eigenständiges Stück Solórzanos gegeben, der eine Revolte sowie ein Attentat gegen staatliche Tyrannei und das Verhalten ihres dubiosen Führers sowie das der Studenten und der Staatspolizei thematisiert. Mit Usigli's Stück hat Solórzanos Einakter die Mimikry im Verhalten von Politikern gemein.

Solórzano gestaltet sein Theaterstück als eine Folge von Ereignissen und Gesprächen mit Personen, die sich im von den Regieanweisungen nahegelegten Halbschlaf oder Tagtraum des Studenten Jorge Gutiérrez ansiedeln, in welchen dieser in den Morgenstunden versinkt und den er, wieder daraus erwacht, als eine Art Wegweiser für seine künftige Karriere als Licenciado oder Rechtsanwalt erkennt.

Es darf schon hier einmal im Hinblick auf Ambiguität und Ironie darauf hingewiesen werden, dass die Grenzen zwischen Bühnenrealität und Traum sowohl am Anfang wie am Ende des Theaterstücks verschwimmen und somit unklar oder ambig bleibt, ob die ersten und die letzten Worte von Jorge in der Bühnenwirklichkeit oder in Jorges Traum gesprochen werden. Kernhandlung

des Traums sind die Gespräche mit den einzelnen *dramatis personae*, die als *Sombra* (anfänglich für *Luis*), *Voz de Luis*, *Luis*, *Mario*, *Voz de fuera* (anfänglich für den *Capitán*), *Capitán*, *Marta* und *Pedro* sowie zwei Gruppen von Studenten, einmal *Primero* bis *Tercero*, beim zweitenmal nicht identisch mit den beiden ersten, *Primero* und *Segundo*, auftreten. Am Anfang und am Ende ist die Stimme eines Zeitungsverkäufers zu hören (GRITO AL FONDO), der „*La voz del pueblo*“ und „*La Justicia*“ verkauft, letztere die Zeitung für die guten Bürger, wie er lautstark anmerkt. Ironischer Weise verkauft er am Ende nur noch „*La Justicia*“³⁵⁷ mit der Nachricht vom letzten misslungenen Attentat. Die Ironie liegt hier darin, dass vom Titel der Zeitungen her offensichtlich Pressefreiheit zu herrschen scheint, am Ende die „Stimme des Volkes“ aber infratextuell nicht mehr zu hören ist. Darüber hinaus hat bei der Zeitung „*La Justicia*“ eine Sprachregelung stattgefunden, denn von einem Attentat ist im Traum von Luis selbst nicht die Rede, sondern lediglich von einem Aufstand der Studenten, einer Rebellion.

Ein schönes Beispiel für grammatische Ambiguität wird zugleich am Anfang wie am Ende des Stückes geliefert, wo der Zeitungsverkäufer phonologisch im Prinzip nicht unterscheidbar zum „Kaufen der Gerechtigkeit“ aufruft, was in der geschriebenen Fassung durch die Anführungszeichen und Majuskel zumindest graphisch unterschieden wird: «*Voz: Compre usted „La Justicia“.*»³⁵⁸, was wörtlich als auf die Zeitung bezogen, aber auch als ironischer Seitenhieb auf käufliche Richter verstanden werden kann. Gleichzeitig wird damit ein Beispiel für die Möglichkeit angeführt, dass Ambiguität und Ironie sehr häufig nicht zu trennen sind, sondern eine Einheit bilden.

Die „Traumhandlung“ selbst ist schnell dargestellt, allerdings handelt es sich nicht um eine Traumschrift im Sinne Freuds, die psychoanalytisch gedeutet werden müsste: Der Student Jorge Gutiérrez, im Traum als Licenciado, träumt, dass Luis, der Anführer der Rebellion gegen das tyrannische Regime, von einer Kugel getroffen in seiner, des Licenciado Jorge Gutiérrez' Wohnung, im Bett liege und Hilfe braucht. Jorge schickt sich an, Hilfe zu holen, doch Mario, ein Arzt, betritt soeben den Raum und soll Luis helfen. Als er die Ursache von Luis' schwerer Verletzung, eine Kugel im Unterleib erfährt, schrickt er zurück und will gehen, da es unter schwere Strafe gestellt ist, Feinden des Regimes zu helfen. Doch Jorge vermag ihn von seiner ärztlichen Pflicht zur Hilfeleistung zu überzeugen. Da die Kugel herausoperiert werden muss, Mario aber keine chirurgischen Instrumente bei sich hat, bleibt ihm nichts anderes übrig, als sie selbst im Krankenhaus zu holen. Jemand folgt ihm, er wird gefasst, verhört und

³⁵⁷ *La muerte hizo la luz*. op. cit., S. 89.

³⁵⁸ op. cit., S. 74.

trotz der Beteuerung, er habe in Jorges Wohnung einem Kranken helfen wollen, glaubt man ihm nicht. Er wird gefoltert, und man kastriert ihn sogar.

Der zweite Besucher von Jorge ist ein *Capitán*, der im Auftrag seines Chefs nach dem Rädelsführer der Studentenrevolte, einem gewissen Luis fahndet. Jorge überzeugt ihn davon, dass in seinem Bett eine junge Frau liege, die nicht erkannt werden solle. Der *Capitán* zeigt Verständnis. Ironie der Ereignisse: Gerade aufgrund der späteren Aussage des Capitáns, der Jorge als eine Person seines Vertrauens, sprich Spitzel oder Agenten, bezeichnet, glaubt man Mario auf dem Kommissariat nicht, dass er bei Jorge in ärztlicher Mission gewesen sein will. Mit einer Gruppe von Studenten, welche sich bei Jorge für seine Hilfe und den Tipp für den erfolgreichen Aufstand zu jenem Zeitpunkt bedanken möchte, erscheint Marta, die Freundin von Luis, die ihn nur noch im Sterben liegend erlebt. Doch während alle Anwesenden Jorge noch als den großartigen Förderer der Rebellion feiern, erklärt Luis, bevor er stirbt, dass Jorge ihn ins offene Messer sprich die Gewehrläufe der Soldaten habe laufen lassen und ein Verräter sei. Niemand glaubt ihm. Im Gegenteil, die drei Studenten möchten sogar, dass Jorge bei der neuen Regierung mitmacht und zum Präsidentenpalast kommt. Sie verlassen den Raum, Marta mitnehmend.

Es erscheint Pedro, der Jorge mitteilt, er komme von Mario. Er ist gut informiert und wirft ihm vor, ein doppeltes Spiel getrieben und dabei Luis geopfert zu haben. Pedros Worte gefallen Jorge ganz und gar nicht, er fühlt sich ertappt und erkannt und ist froh, ihn los werden zu können, als nochmals zwei Studenten kommen, um ihm mitzuteilen, dass er aufgrund seiner Verdienste für die Regierungsbildung im Präsidentenpalast erwartet werde. Sie heben auch Luis' Anteil am bevorstehenden Sturz des Tyrannen hervor und erklären, dass er Nationalheld werden werde, auch Mario, der Arzt, werde belohnt werden. Pedro hatte sich währenddessen nicht hinaus komplimentieren lassen. Er vertritt die Meinung des Volkes, der arbeitenden Bevölkerung, und sagt, dass die Rebellion dann ihren Sinn haben würde, wenn aus Luis Tod und Marios Verstümmelung für das Volk etwas Positives entstehen würde. Jorge ist erzürnt über Pedros Rede, spricht noch von den schweren Aufgaben, die ein Politiker habe und davon, dass er bei seinen Entscheidungen nicht alles erklären könne, und möchte endlich von Pedro in Ruhe gelassen werden.

Durch ein flüchtiges Erlöschen und Wiederangehen der Bühnenbeleuchtung wird das Ende des Traums und die Rückkehr zur Bühnenwirklichkeit signalisiert. Jorge vernimmt deutlich die Stimme des Zeitungsverkäufers mit „*Compre usted „La Justicia“, con las noticias del último atentado de hoy. ...*“³⁵⁹ Er ärgert sich darüber, dass wieder ein Attentat gescheitert ist und dass wieder

³⁵⁹ op. cit., S. 89.

Menschen umsonst gestorben und gefoltert worden sind. Zumindest äußert er dies. Nachdem er seine Kleidung in Ordnung und sich eine Krawatte umgebunden hat, wendet er sich den ihm im Traum erschienenen Personen (außer dem Capitán und den beiden Studentengruppen) nochmals zu und sagt zu jeder noch etwas und zu allen gemeinsam, es sei besser gewesen, er habe einmal von ihnen geträumt, als dass sie ewig von ihm träumen würden. Abschließend äußert er zu Pedro, dass er die Schuld von allen auf sich nehme.

Durch die Traumhandlung einerseits und die in der Bühnenwirklichkeit angesiedelte Schlusszene stehen beide in einem Spannungs- oder zumindest in einem Beziehungsverhältnis zueinander, desgleichen auch die Personen innerhalb und außerhalb der Traumhandlung. Das Wiederauftreten der Figuren des Traumes in eben dieser Schlusszene verlangt jedoch zunächst einmal eine Erklärung, inwiefern sich ein in die Bühnenwirklichkeit zurückgekehrter Jorge nochmals an eben jene wenden kann und inwieweit seine Worte an sie sich aus dem Traumgeschehen oder der Bühnenwirklichkeit ergeben. Dasselbe gilt im Übrigen für Jorge selber. Die wahrscheinlichste Erklärung ist die folgende: Jorge führt einen Monolog unter dem Eindruck seiner Traumeindrücke, in dem er die Traumgestalten vor seinem geistigen Auge Revue passieren lässt. Hierbei werden für den Zuschauer die betreffenden Personen noch einmal sichtbar gemacht. Die Regieanweisungen charakterisieren ihn als jemanden, der sich in seinen Äußerungen in eine schon vorher verinnerlichte Rolle, die des Politikers hineinsteigert (*se enardece*³⁶⁰ und *está hablando muy excitado*³⁶¹).

Er liefert ein äußerst degeneriertes und karikaturhaftes, parodiertes Bild eines Politikers, der auf dem Hintergrund großer Worte keinerlei Erwartungen zu erfüllen vermag, so durch die völlig übersteigerte Schuldübernahme für alle, die sich in den viermal wiederholten Worten „*de todos... de todos... de todos... de todos... de todos.*“ am Schluss sowie insbesondere durch seine politischen Zielvorstellungen kundtun, die er in die Worte fasst: „*Yo haré algo ahora... No sé qué será, pero será muy pronto.*“³⁶² Diese Äußerungen als politisches Programm bestechen durch Verwendung des an Ambiguität nicht zu übertreffenden indefiniten Pronomens „*algo*“ im Zusammenspiel mit dem ebenfalls nicht auf eine bestimmte Zeit festgelegten Zeitadverb „*pronto*“. Man darf hier von einer sehr gut gelungenen ironischen Persiflage auf Politiker ausgehen, die die Erfüllung ihrer Versprechen in die Zukunft legen, so dass diese in Vergessenheit geraten und nicht gehalten zu werden brauchen. Damit

³⁶⁰ ibidem.

³⁶¹ op. cit., S. 90.

³⁶² ibidem.

warnen Solórzano seine Leser und Zuschauer, wie auch Esteban Rivas schreibt³⁶³, ganz generell vor Politikern. Jorge ist Rivas zufolge der Rebell, der durch seine Rebellion einerseits den Tyrannen stürzen, sich aber andererseits selbst gerne an seine Stelle setzen möchte. Damit ist Jorges Rolle als ambig umrissen.

Wie soeben gesehen, ist der Protagonist des Stückes jemand, der gerne Politiker sein und zum Schluss in fanatisierter Weise als solcher in die aus dem Traum vorgezeichnete Rolle schlüpfen möchte. Charakterlich besitzt er damit große Ähnlichkeit mit Don Jorge de Alvarado aus Solórzanos erstem Stück, der die Abwesenheit seines Bruders Don Pedro nutzt, um eventuell gemeinsam mit Beatriz, aber eher für sich allein die Herrschaft und die Regierungsgeschäfte in der neugegründeten Kolonie um Santiago de los Caballeros in Guatemala an sich zu bringen. Von daher ist die Wahl des Vornamens Jorge leicht zu erklären. Sie bot sich geradezu an.

Der Nachname Gutiérrez deutet entweder auf einen im sogenannten Mittelstand oder Bürgertum häufig vorkommenden Namen hin, oder aber auch darauf, dass Solórzano an einen besonders prominenten Namen im Mexiko seiner Zeit gedacht hat. Hier kommt insbesondere Joaquín Miguel Gutiérrez (1796 – 1838) bzw. jemand aus seiner zahlreichen Nachkommenschaft in Frage.³⁶⁴

Der Ursprung des Namens *Jorge* indes geht auf den griechischen Vornamen Georgios (lat. Georgius) zurück, was sich aus den beiden Bestandteilen *ge-* (oder *gaia*) für „Erde“ und dem substantivierten Akteur aus griechisch *orgein/ergein* für „handeln, bewirken, bearbeiten“ herleitet. Damit ist Georgios/Georgios derjenige, der die Erde bearbeitet, mithin ein Feldbesteller, Landmann oder Bauer (englisch „*husbondman or farmer*“).³⁶⁵ Dem ließen sich sehr schön die Aufgaben eines Politikers in der Polis zuordnen, doch dies scheint hier sehr weit hergeholt. Beim Namen „Georg“ oder spanisch Jorge spielt jedoch eine etwas jüngere Konnotation eine gewichtigere Rolle, die des Heiligen Georg oder Drachentöters, des Schutzpatrons Aragoniens, Kataloniens, Englands und einer Reihe anderer Länder. Diese Deutung kommt schon oben in der Analyse von Solórzanos erstem Theaterstück vor, wobei dort der Drache für noch nicht unterworfenen feindlichen Indianer steht. Der Drache symbolisiert sehr

³⁶³ Rivas, op. cit. S. 86f.

³⁶⁴ J. M. Gutiérrez war hochrangiger Offizier und Gouverneur in der später nach ihm benannten Hauptstadt von Chiapas, der als sogenannter „federalista“ für die Annexion Chiapas an Mexiko zum Nachteil von Guatemala und einer zentralamerikanischen Union gekämpft hatte. Bezüglich seiner Nachfahren spielt der Name Gutiérrez im Mexiko des 20. Jahrhunderts keine unbedeutende Rolle. Es ist möglich, dass mit Jorge Gutiérrez sogar ein Bruder des sehr bekannten mexikanischen Dichters Jaime Sabines Gutiérrez (1926 – 1999) gemeint sein könnte, obwohl nur dessen älterer Bruder Juan Sabines Gutiérrez in den mexikanischen Politikerannalen verzeichnet ist.

³⁶⁵ cf. Internetadresse: <http://www.etymonline.com/index.php>. Eingesehen im Sept. 2006.

häufig etwas Böses, Animalisches oder Teuflisches, seine Bedeutung ist jedoch ambivalent, da er in einigen Kulturen, so der chinesischen, durchaus positive Züge annehmen kann. In Solórzanos Theaterstück „opfert“ Jorge seinen studentischen Mitstreiter Luis, mit dem ihn eine ambivalente Freundschaft verbindet und der der eigentliche Held und Märtyrer in der Rebellion der Studenten ist.

Dieser häufige, einst sehr edle, heute eher schlichte Vorname Luis, der auf den althochdeutschen Namen Hluodowig oder später Chlodwig zurückgeht, setzt sich zusammen aus einem protogermanischen *hluda, „von dem man gehört hat“ oder „berühmt“, und *wiga, „Krieg“, also etwa „im Krieg oder in der Schlacht berühmt“ oder „berühmter Streiter, Krieger oder Degen“. Damit trifft dies genau auf den tapferen, in vorderster Linie kämpfenden Gefährten von Jorge, auf den sterbenden Luis der Traumhandlung zu, den Jorge Luis' Aussage und der Pedros zufolge „tötet“. Der Name „Louis“ ist zudem nobilitiert durch die Tatsache, dass er der Name vieler französischer Könige, unter ihnen Ludwig IX., der Heilige und *Louis XIV*, und ferner bekannt ist vom Namen der kalifornischen Stadt San Luis Obispo, benannt nach dem Bischof Louis de Toulouse.

Der von Jorge geopfert oder dem Tod überlassene Luis – sein Tod wurde zumindest mit in Kauf genommen – erweist sich somit als positive Figur, womit der negative Charakter des vom Heiligen Georg getöteten „Drachen“ in sein Gegenteil verkehrt wird. Es erfolgt dadurch eine Umkehrung von Werten, wie dies in vielen Stücken Solórzanos festzustellen ist, in diesem Theaterstück jedoch noch nicht durchgängig so gehandhabt wird. Damit erweist sich die Wahl des zunächst positiv besetzten Namens Jorge im Verlauf des Stückes als einer, der den zwielichtigen Charakter des Protagonisten unterstreicht. Luis', des Dichters Ideen dagegen, werden von Martha in knapper Form gleichsam als Epitaph im Rahmen einer kurzen Leichenrede als sein Vermächtnis vorgetragen. Weiter unten komme ich auf einen zentralen Spruch aus Luis' Werk zurück.

Die Gestalt der Marta, englisch Martha, deren Name sich vom Aramäischen *maretha* (Dame oder Herrin, Gebieterin) herleitet, passt zu Luis als Name für seine Freundin oder Gefährtin, da sie um ihren im Kampf umgekommenen Geliebten trauert, darüber hinaus beweint die biblische Martha mit ihrer Schwester Maria ihren toten Bruder Lazarus, den Jesus wieder zum Leben erweckt. Der aus dem Traum erwachende Jorge wundert sich zudem darüber, dass der tot geglaubte Luis nicht tot ist mit den Worten „¡Tú no estás muerto!“³⁶⁶. Marta ist somit einerseits die Trauernde, die ihren Helden beweint,

³⁶⁶ op. cit., S. 89. Diese Stelle muss den Leser oder Zuschauer verwundern. Sie ist überaus ambig, denn es bleibt unklar, ob alles nur Traum war, oder ob Luis sich wirklich in jenem Bett befindet oder überhaupt nicht da war und noch lebt. Dann jedoch würde die Schlusszene wenig Sinn machen.

andererseits aber auch diejenige, die vertraut auf das, was er gesagt und geschrieben hat und wofür er gestorben ist.

Der Arzt Mario, dessen Name vom lateinischen Marius abgeleitet sein kann oder die männliche Form von Maria repräsentiert – das eine schließt das andere jedoch nicht aus –, gehört dem Bürgertum an, das vom Tyrannen jenes Landes an die Kette gelegt worden ist und nicht aufzumucken wagt. Auf einen römischen Träger dieses Namens, Gaius Marius, bezogen, ist er weder ein Mitglied der Oberschicht, noch gehört er dem niederen Volk an. Als Träger der männlichen Form von Maria, dem Namen der Mutter Jesu, der über Mariam, Maryam oder Miryam eigentlich „Rebellin“ bedeutet, ließe sich nur feststellen, dass Solórzano den Namen ironisierend verwendet haben müsste, denn Mario schrickt davor zurück, eine Anordnung des Tyrannen zu übertreten und einem Feind des Regimes zu helfen, da dies bei Todesstrafe verboten ist. Erst Jorges Appell an seine ärztliche Pflicht bringt ihn dazu. Eine derart weit zurückgreifende Etymologie des Mariennamens als Rebellin mit anschließender Ironisierung ist jedoch unwahrscheinlich, vielmehr verhält sich das Bürgertum in Diktaturen vielfach eher dem aus der christlichen Überlieferung bekannten Marienbild konform, das die Mutter Jesu als die Dulderin und Schmerzenseiche repräsentiert. Kennzeichnend für das Bürgertum ist nämlich eher der Mangel an Zivilcourage oder *coraje*, weswegen Pedro (s. u.) über ihn sagt: „*Les despojaron de sus órganos de hombre. Fue necesario eso para cerciorarnos de que habíamos dejado de serlo, desde hace mucho.*“³⁶⁷

Diese Äußerung ist bitter ironisch und kann sogar als Sarkasmus verstanden werden. Sie enthält eine Kritik an einer Haltung, die Pedro nicht teilt, obwohl er sich des Personalpronomens im Plural bedient, welches sich im Prinzip auf das gesamte Volk bezieht, von dem ein Teil, das Bürgertum, eben beim Kampf gegen Tyrannei nicht mitmacht. Sie drückt zudem eine gewisse Verachtung gegenüber Teilen dieses Bürgertums aus, mit dem Pedro als Repräsentant der Arbeiterklasse sympathisiert, denn letztendlich ist er Marios Freund. Jedoch ist ein Verhältnis zwischen Arbeiterklasse und Bürgertum gleichzeitig ambig, da das Bürgertum nicht generell mit der Arbeiterklasse sympathisiert.

Tragisch-ironisch ist darüber hinaus, dass ausgerechnet Mario Opfer der Kastration wird, denn trotz anfänglichen Erschreckens und seiner Weigerung hat er in gewisser Weise moralisch gesehen Mut bewiesen. Damit wird jedoch die Haltung des Bürgertums als ambivalent apostrophiert. In der Tat kann man ihm in vielen lateinamerikanischen Ländern vorwerfen, sich nicht energisch genug gegen Diktaturen zur Wehr gesetzt, sondern sei es durch Indifferenz oder auch teilweise aktiv zu ihrer Etablierung beigetragen zu haben. Von daher erscheint

³⁶⁷ op. cit., S. 85.

die Verwendung eines derart drastischen Symbols durchaus gerechtfertigt, denn ihm fehlte es trotz seiner intellektuellen Möglichkeiten vielfach an Mut („*los cojones*“).

Demgegenüber steht Pedro sozusagen als Fels oder Monolith in der Brandung, der ganz deutlich, wie er sagt, die arbeitende Bevölkerung vertritt. Der Name spricht, wie soeben bildlich ausgedrückt, für sich selbst. In der Traumhandlung wirft Pedro dem Bürgertum vor, sich nicht für Politik interessiert zu haben, bis es zu spät gewesen sei: „*Mario no entendía de política, era como todos los hombres, vivía.... hasta que esta cosa horrible le hizo pensar en cosas que nunca habíamos pensado.*“³⁶⁸ Pedro hat zudem den Mut, Jorge seine Doppelrolle, i. e. seinen Verrat vorzuhalten, denn die Rebellion sei verraten und verkauft gewesen („*la rebelión estaba vendida*“³⁶⁹) und er habe sowohl die einen wie die anderen verraten („*Mientras tanto, por si la cosa fallaba, la tiranía le pagaba a usted sus servicios. Era usted traidor a los dos.*“³⁷⁰) Es verwundert nicht, dass Jorge Pedro, psychologisch gesehen sein eigenes schlechtes Gewissen, nicht mag und ihn loswerden möchte.

Ein ambivalentes Verhalten zeigt Jorge gegenüber dem *Capitán*, der die staatliche Exekutive repräsentiert, hier die Polizeigewalt. Einerseits braucht er ihn, andererseits fürchtet er die Staatsmacht, zumindest solange, wie seine eigene politische Strategie noch keine Erfolge gezeitigt hat. Am liebsten hätte er ihn draußen (VOZ DE FUERA), drinnen in seiner Wohnung fürchtet er den *Capitán*, bei dem dies ironischer Weise genau umgekehrt ist. Draußen in der Öffentlichkeit wäre es dem *Capitán* unangenehm, über einen Verfolgten zu sprechen, drinnen entfällt diese Furcht vor der Öffentlichkeit. Der *Capitán* muss von Jorge mit augenzwinkerndem Verständnis überlistet werden, mit einer vermeintlichen Gemeinsamkeit, durch die er hinters Licht geführt wird.

Die letzte Personengruppe wird von den Studenten repräsentiert, traditionell den avantgardistischen Intellektuellen, welche in der Traumhandlung dem Licenciado oder Rechtsanwalt – auch hiervon träumt Jorge – ein Amt in der neuen Regierung antragen, da sie von seinen Qualitäten und seiner ehrenhaften Gesinnung überzeugt sind. An dieser Stelle kommt dramatische Ironie zum Tragen, da hier die Zuschauer Jorge bereits als zweifelhaften, ambigen Charakter oder Opportunisten durchschaut haben sollten oder dies anhand der Worte von Luis hätten erkennen sollen, während die Studenten selber aber von ihm überzeugt sind:

SEGUNDO: Los que fueron leales en la desgracia, serán útiles en el poder.

³⁶⁸ ibidem.

³⁶⁹ op. cit. S. 86

³⁷⁰ ibidem.

sowie

*PRIMERO: Todos sabemos que gracias a usted la rebelión estudiantil tomó proporciones nacionales. Sabemos que su amigo ha muerto, y que su otro amigo, tratando de salvarle, está casi muerto también. Pero nos queda por fortuna usted, que sabrá hacer que todos estos sacrificios puedan hacer mejor la vida de nuestro pueblo.*³⁷¹

Die angesprochene dramatische Ironie erreicht natürlich hier ihren Höhepunkt, da ausgerechnet die Person, deren Motive und Integrität immer zweifelhafter werden, von den Vorkämpfern einer demokratischen Regierung verkannt wird. Mit diesen beiden Zitaten aus der Traumhandlung findet die Erläuterung der Figurenkonstellation ihren Abschluss.

Gleichzeitig begeben wir uns mit diesen beiden Zitaten an eine Stelle des Damentextes von zentraler Bedeutung. Es geht um die Frage, ob zum Erreichen eines revolutionären Zieles oder der Befreiung von einem Tyrannen auch mit dem Tod von Vorkämpfern, Protagonisten oder Führern, gerechnet werden dürfe. Die Studenten bejahen dies zwar und bedauern es, gehen aber gleichzeitig von der Hoffnung aus, dass durch das Opfer der durch die Rebellion gegen den Tyrannen ums Leben Gekommenen bessere Lebensbedingungen für alle entstehen (... „*que todos estos sacrificios puedan hacer mejor la vida de nuestro pueblo.*“). Dabei sind sie von der Aufrichtigkeit des Licenciado Jorge Gutiérrez überzeugt, wodurch es zu obiger dramatischen Ironie kommt. Sie sind somit selbst Opfer ihrer Leichtgläubigkeit, ihres Glaubens an die Selbstlosigkeit von Politikern, hier des Licenciado. Damit warnt Solórzano seine Zuschauer nicht nur allgemein, sondern ebenfalls die Intellektuellen, die auf wohlgesetzte Rhetorik ebenfalls hereinfallen können.

Wenn Mario auch nicht gerade als Intellektueller bezeichnet werden muss, so besitzt er doch genügend intellektuelles Vermögen, um die um ihn herum ablaufenden Vorgänge zu durchschauen. Trotzdem gelingt es Jorge, Mario, der durch die wenigen Worte seines Patienten hellhörig geworden ist, von seiner Unschuld an Luis' Verletzung zu überzeugen und seine Nachfragen mimisch-gestisch und durch geschicktes Überleiten zu einer generellen Klage über den allgemein schlimmen Zustand unter der Tyrannei, die Druck bedeute und ihnen keinerlei Freiheit lasse, abzulenken und ihn zudem durch seine Rhetorik zu der Äußerung zu veranlassen: „*Tú tienes madera de dirigente. Algún día serás algo grande en este país...*“ Diese Worte, dass er „aus dem richtigen Holze geschnitzt“ sei, um ein Führer des Volkes zu sein, werden wiederholt, als die Studenten Jorge antragen, er solle Minister in der neuen Regierung werden:

³⁷¹ op. cit., S. 87.

„PRIMERO: La tiranía ha cesado, licenciado; usted tiene madera de dirigente. Ahora sabrá llevar a cabo lo que tantas veces planeamos en secreto.“³⁷²

Mag die Aussage Marios noch als ambig-offene Vorausdeutung seiner politischen Laufbahn aufgefasst werden, so wirkt diese Wiederholung auf die Zuschauer zu diesem späteren Zeitpunkt in höchstem Maße ironisch, da sie Jorges intriganten Opportunismus inzwischen voll durchschaut haben sollten. Jorge versteht es weiterhin, Mario durch ideal-heroisch klingende Floskeln wie „un ambiente de libertad en que todos los hombres sean libres, en que los esfuerzos de todos beneficien a todos“³⁷³ mit rhetorischer *figura etymologica*, epipherischer und chiasmischer Rhetorik und anaphorischen Satzanfängen oder Alliteration und Polysyndeta wie „Por eso eres pobre y lo soy yo... Por eso tenemos que vivir en cuartos como éste: miserables. Por eso hay tantos funcionarios deshonestos y tanto servilismo y tanta corrupción.“³⁷⁴ zu überzeugen und erfolgreich von seiner Schuld bezüglich Luis' Zustand abzulenken.

In der zweiten Hauptszene zwischen Jorge und dem *Capitán* muss man dem Licenciado zugute halten, dass er sich im Gespräch für die Studenten und gewisse Prinzipien an den Universitäten einsetzt, also seiner ambivalent-opportunistischen Einstellung alle Ehre macht, was den *Capitán* zu einer schönen ambig-ironischen Replik bezüglich der Studenten und der Universitäten veranlasst:

*Pues no me explico cómo sabiéndolo, se ha arriesgado usted a prometer que estos tontos no darían un escándalo. Y después de todo, tanto ruido porque ese profesor de la Universidad, a quien nadie toma en cuenta en el país, se atrevió a decir en la prensa que el señor Presidente no es un hombre culto y ¡claro! se le castigó. ¡Como si el Presidente no fuera, necesariamente, el hombre más culto y más inteligente del país!*³⁷⁵

In diesem Zitat wird ironisch das Bildungsniveau der Anhänger des Regimes aufs Korn genommen bzw. deren Denkvermögen. Es ist dabei äußerst unwahrscheinlich, dass der *Capitán* selbst diese Aussage als ironisch ansieht und nicht meint, was er sagt. So entlarvt er sich durch sie und mit ihr selbst und damit seinen eigenen beschränkten Verstand und sein Denkvermögen. Wir haben es hier somit mit einem sehr schönen Beispiel selbstentlarvender Ironie zu tun, die darüber hinaus in Kontrast steht zu den von ihm als „tontos“ bezeichneten Studenten. Diese Haltung findet interhabituell und international eine Vielzahl von historischen und aktuellen Entsprechungen, wenn man sie mit

³⁷² ibidem.

³⁷³ op. cit., S. 78.

³⁷⁴ ibidem.

³⁷⁵ op. cit., S. 81.

dem sog. „Führer-Prinzip“ vergleicht, demzufolge der Mann an der Spitze praktisch nichts falsch machen kann und immer Recht hat, was sich im tierischen Bereich in Äquivalenten wie denen des „Leithammels“ oder „Leitwolfs“ wiederfindet. Unter den vielen Politikern in Lateinamerika, insbesondere solchen in hervorgehobenen politischen Ämtern, wird man zahllose Beispiele finden, die belegen, dass das über den Señor Presidente Gesagte für sie nicht zutrifft, wird man mithin eine Bestätigung der angesprochenen Ironie finden können.

Bei der Verabschiedung von Jorge unterstreicht der *Capitán* seine Forderung, dass dieser den angeschossenen aber entflohenen Studentenführer Luis, jenen pejorativ-ironisch als „*medio poeta*“ bezeichneten Vorkämpfer der Rebellion, finden und ausliefern solle, noch einmal mit den Worten: „*Hasta luego, licenciado... Usted sabe cómo arreglárselas. Me han dicho que es usted muy hábil... Muy hábil...*“.³⁷⁶ Damit steht auch Jorge im Geruch des hier zweideutig-ambig verwendeten Begriffsfeldes von „*hábil*“, einem Adjektiv, das sich sowohl auf handwerkliche als auch auf geistige Fähigkeiten beziehen kann und vom *Capitán* bereits in einem leicht ironischen Sinne gebraucht wird für jemanden, der weiß, wie er etwas anzustellen hat, um erfolgreich zu sein. Damit tritt hier ironischer Weise der Begriff „*hábil*“ in seiner Superlativform an die Stelle von „*más culto y más inteligente*“, wodurch, wie soeben schon angedeutet, „*habil*“ sich mit zweideutig-ambiger Bedeutung entwickelt. Nachdem Pedro den Licenciado Jorge Gutiérrez als Verräter entlarvt und geäußert hat: „*Mientras tanto, por si la cosa fallaba, la tiranía le pagaba a usted sus servicios. Era usted traidor a los dos.*“³⁷⁷, möchte Jorge solche Aussagen und Angriffe auf seine Person nicht mehr tolerieren, doch Pedro fährt fort: „*Eso es lo que quería decirle. Ya lo sé, que a eso llaman ustedes ser muy hábil, muy hábil. Ahora será usted un miembro importante en el nuevo régimen.*“³⁷⁸ Hierauf argumentiert Jorge wie folgt und beruft sich dabei auf die Demokratie, die er zudem definiert: „*El nuevo régimen es la Democracia, y la Democracia pone el mando en manos de los más aptos.*“³⁷⁹

Zunächst wird die durch *muy* verstärkte Wiederholung des Semantems „*hábil*“ beides deutlich markiert, d. h. es findet auf phonologischer Ebene, sodann auch auf der des Signifikats eine klare Hervorhebung statt, die die Aufmerksamkeit wie bei vielen Markierungen auf sich zieht. Passiert dies in einer weiteren Aussage noch einmal, hier der von Pedro, wiederholt sich der Vorgang der Verstärkung und der Hörer denkt genauer über das nach, was eigentlich gemeint

³⁷⁶ op. cit., S. 82.

³⁷⁷ S. 86.

³⁷⁸ S. 87.

³⁷⁹ ibidem.

sein könnte. Damit gewinnt das Semantem eine neue signifikative Dimension, die sich von seinem alltäglichen Gebrauch abhebt, es ist mithin ironisiert worden. Wenn diese Worte gesprochen werden, wird der Sprecher sie zusätzlich indexikalisch durch seine Stimme weiter kennzeichnen, z. B. durch stimmliche Dehnung oder andere Mittel der Intonation, so dass man genau bei dem anlangt, was U. Wirth als Markierung für Ironie bezeichnet hat. Solórzano verwendet hier also die bloße Wiederholung von Wörtern als Strategie, um darauf aufmerksam zu machen, dass Politiker lediglich sehr geschickt, aber nicht unbedingt intelligent oder gar gebildet sein müssen, um an die Macht zu kommen oder an ihr zu bleiben.

Ohne es zu merken – oder vielleicht doch –, vertritt der Licenciado Jorge Gutiérrez eine sehr ähnliche Meinung wie der *Capitán*, nur dass die Regierungsgeschäfte bzw. die staatliche Gewalt, die Befehlsgewalt in einer Demokratie in die Hände der ironisierten „*más hábiles*“ gelegt worden ist, für die Jorge hier die synonyme Bezeichnung „*los más aptos*“ verwendet. Damit wird an verschiedenen Stellen des Stücks, rhetorisch in Form eines kognitiven Klimax, klar, welche übergroße Zwei- oder Mehrdeutigkeit hinter diesen Begriffen steckt, zumal der zitierte Jorge eine Gleichsetzung von ‚*nuevo régimen*‘ und *Democracia* vornimmt und die *Democracia* als personifiziert-mythifizierte Allegorie die Herrschaftsgewalt in die Hände der „*más aptos*“ oder der Fähigsten oder Geschicktesten legen lässt. Damit wird ironisiert, dass trotz eines „neuen Regimes“ in diesem sich doch wieder lediglich die zusammenfinden, die es verstanden haben, sich durch gewisse Machenschaften an die Spitze zu setzen.

Hier ist ein kurzer Rückblick auf die Geschichte angebracht. Ersetzt man „*los más aptos*“ durch die in etwa ebenfalls zutreffende, fast synonyme Bezeichnung „*los mejores*“ und überträgt diese sodann ins Griechische, gelangt man zu „*hoi aristoi*“ oder zu den Aristokraten. Gewiss lässt sich bei allen Qualitäten, die ein Aristokrat haben kann, kaum ein größerer Gegensatz zu Demokrat und Demokratie finden als diese geschichtlich an vielen Orten der Welt nicht mehr existierende Herrschaftsform, die allerdings in ihrer degenerierten lateinamerikanischen Variante als Oligarchie noch vielfach überlebt hat.

Schon bei dem Antrag eines Ministeramtes der Studenten an Jorge hatte man beim Zuschauer eine andere Ansicht und seinen Einblick in Jorges opportunistischen Charakter feststellen können, da deren Meinung als irrig zu erkennen war. Da die dramatische Ironie bei ihnen im weiteren Verlauf des Geschehens nicht zu einem „*desengaño*“, mithin nicht zu einer Auflösung führte, verbleibt genau dieses Antragen eines Amtes in der neuen Regierung mehrdeutig oder im weiteren Sinne für den Zuschauer ambig. Dasselbe gilt für

die soeben näher betrachtete Äußerung Jorges, „die Demokratie lege die Herrschaftsgewalt in die Hände der Fähigsten“. Es ist in Jorges Gespräch mit Pedro nicht genau zu entscheiden, ob er diese Äußerung selber meint oder sie lediglich als Argument, an das er selbst nicht glaubt, gegenüber Pedros auf ihn bezogene Verwendung von „muy hábil“ nutzt oder sie gar noch ironisch verwendet und damit Pedros Ironie graduell noch übertrumpfen möchte.

Diese letzte Möglichkeit halte ich allerdings für unwahrscheinlich, aber nicht unmöglich. Somit ist auch diese Textstelle in hohem Grade mehrdeutig bzw. ambig, und diese Ambiguität überträgt sich auch auf den Leser oder Zuschauer. Nachdem die Studenten gegangen sind, ist Pedro wider Jorges Erwartung – denn er hatte bei deren Ankunft auf ihn als jemanden verwiesen, der ohnehin gerade gehen wollte – noch geblieben, und Jorge sieht sich von dessen Gradlinigkeit und seinem Mut in die Enge getrieben. Er reagiert an dieser Stelle mit folgenden Worten:

JORGE: (Se detiene frente a Pedro y lo ve con ira.) Si yo tuviese que darles explicaciones a todos los que, como usted, me acusan sin entender la razón de mis actos... Pero los políticos tenemos para cada ambiente una actitud. Es el mimetismo necesario para que cualquier dirigente de cualquier grupo, de cualquier especie, pueda seguir siendo dirigente. Yo le hacía creer al tirano, que le servía, y en el fondo enviaba a mis compañeros en la lucha,... ...³⁸⁰

Damit verdeutlicht Jorge in der Traumhandlung, wie er die Rolle des Politikers versteht, der sozusagen jede Möglichkeit ergreift, um an der Macht zu bleiben, indem er sich seiner Umgebung anpasst. Hierbei bedient er, der gerne in den Besitz von Macht gelangen möchte, sich einer Metapher aus dem Tierreich, der Mimikry oder Mimese, der in verschleiender Absicht „*de cualquier especie*“ geübten Praxis, anders zu wirken als man ist, und begibt sich mit dieser Erläuterung seines Handelns auf die Ebene des Darwinismus, des Prinzips von „*the survival of the fittest*“. Obwohl Jorge die Motive seines Handelns stets zu verbergen suchte, lässt diese Aussage nichts an Deutlichkeit übrig und wirft, obgleich selbst nicht ironisch, ein solches Licht auf die nachfolgende Aussage bezüglich des Todes seines angeblichen Freundes Luis de la Hoz wie auch auf die Schwierigkeiten, in die er Mario und seine Mutter gebracht hat, indem er ihn zur Rettung von Luis zu sich hat kommen lassen.

Ein wenig später heißt es nämlich in derselben Entgegnung von Jorge dem ihn ob seiner Festigkeit nervenden Pedro gegenüber: „*Se han muerto esos muchachos, es cierto; pero en este caso, la muerte nos ha traído la luz.*“³⁸¹ Wie vielerorts vielfach praktiziert, rechtfertigt Jorge mit dem besseren Leben aller, mit den „*beneficios para todos*“, den sozusagen notwendigen Tod einiger, hier

³⁸⁰ op. cit., S. 88.

³⁸¹ S. 89.

den seines angeblichen Freundes Luis. Damit sind wir zu der bedeutsamen Frage zurückgekehrt, die schon gleich zu Anfang dieser Analyse gestellt wurde, nämlich ob gerade dies zu rechtfertigen sei, ob also Carlos Solórzano seinen Lesern und Zuschauern dies als seine Meinung vermitteln möchte. Die außerhalb der eigentlichen Traumhandlung liegende Schlusszene, in der Jorge sagt, dass er etwas tun werde, er aber noch nicht genau wisse was und wann, dies aber sehr bald, legt als Antwort nahe, diese gleichzeitig ambige Aussage als Ironie des Autors aufzufassen, der sich aufgrund der schon weiter oben dargestellten Eigenschaften keineswegs mit der dubiosen Gestalt des Licenciado Jorge Gutiérrez identifizieren kann.

Ambig ist diese Textstelle deshalb, weil das Objekt des Personalpronomen „nosotros“, „nos“, einerseits eine Gruppe von Menschen, hier Rebellen, gegen die Tyrannei bezeichnen kann, in die sich Jorge einschließt, andererseits jedoch lediglich Pedro und ihn oder gar im *plurale maiestatis* ihn allein meinen kann. Zudem ist verschwommen, ob „la luz“ lediglich „die Erkenntnis oder die Klarheit“ als fallbezogen und punktuelle Maxime für künftiges Handeln in ähnlichen Fällen oder im Sinne von „*ilustración o cultura*“³⁸² verstanden werden soll. Es liegt auf der Hand, dass nach heutigem Verständnis von „Aufklärung“ oder „Aufgeklärtheit“ Solórzano diese zweite Bedeutung von „la luz“ gemeint hat. Dies wird noch unterstrichen von der Reaktion Pedros, der Jorges Worte offenbar richtig versteht und sich bedauernd-ironisch mit den Worten „*¡Pobre licenciado!... Pobre... Le compadezco.*“³⁸³ von ihnen und damit auch von Jorge distanziert, dafür aber Jorges Zorn und Hinauswurf über sich ergehen lassen muss.

Der schon zitierte Esteban Rivas betrachtet die obige Textstelle und den Titel des Theaterstücks gleichfalls als ironisch, wenn er sagt:

El nombre „La muerte hizo la luz“, a primera vista, nos sugiere la idea de que con la muerte se llegó a la comprensión de algo que no estaba bien definido o claro. Según la dialéctica empleada por el político, a través de sus intervenciones, éste hace uso de esa frase para convencer a su auditorio de que con los sacrificios y muerte de sus seguidores, se ha logrado la finalidad de darle vigencia a la muerte, para llegar a la luz del entendimiento y la justificación del por qué es necesario morir. Por el estudio de la ideología de Solórzano y por su relación con Unamuno y Camus, a través de toda su obra, y por el contexto de la pieza dramática que analizamos, no creemos que éste haya sido el motivo que lo indujera a tomar esa frase como título de su drama.

³⁸² cf. *Diccionario de uso del español* von María Moliner, Madrid 1991, sub voce no. 9: (fig.). Por oposición a «oscuridad» o «tinieblas», estado de ilustración o cultura (V. «el SIGLO de las luces»).

³⁸³ *La muerte hizo la luz.* S. 89: Diese Worte werden laut Dramentext von Mario gesprochen, machen aber nur Sinn, wenn sie Pedro zugeschrieben werden, da Jorge noch zu diesem spricht. Desgleichen muss es wenig später noch einmal heißen: (Pedro – statt Mario - sale como un autómat.). Es handelt sich ganz offensichtlich um einen Schreibfehler des Autors.

³⁸⁴ Rivas, op. cit., S. 89f.

*Más bien nos inclinamos a interpretarlo como una ironía, dentro de la jerga demagógica que usa el político para explotar la credulidad popular. ...*³⁸⁴

Mit der Deutung der Textstelle als ironische Kritik an der politischen Praxis, in aller Regel den Tod von Kriegern oder Soldaten generell als „Heldentod“ zu apostrophieren oder ihn in den Kontext eines Zwecks zu rücken, wie es zum Beispiel im Zweiten Weltkrieg mit Formulierungen wie „Gefallen für Großdeutschland“ üblich war, wendet sich Solórzano prinzipiell gegen jegliche „Opferung“ von Leben für den durch die „große Sache“ geheiligten Zweck. Vielmehr sieht er den Tod, z. B. auch den von Luis, als einen individuellen Tod: Jeder stirbt für sich allein. Und er glaubt auch nicht, wie es Leichtgläubigen immer zu vermitteln versucht wurde, dass das Individuum stets freudig für die „große Sache“ stirbt. So hat Luis Angst vor dem Tod und möchte nicht sterben: „Luis: (revolviéndose en la cama) Mario... Jorge... No quiero morir... No quiero morir. (Se desvanece.)“. Dies steht in krassem Widerspruch zu dem, was Marta, Luis als Dichter zitierend, aus seinem Werk vorliest:

*Si la vida tiene como fin el progreso del hombre, no dejemos que sean necesarias muchas vidas para subir el próximo escalón. ... Si con mi muerte se logra lo que han de lograr diez muertes de hombres, puedo decir que no he muerto, que no moriré jamás.*³⁸⁵

Ich hatte schon oben hervorgehoben, dass diesbezüglich Luis' Tod selbst als Ironie, als solche des Schicksals zu verstehen ist, als Ironie zwischen seinen eigenen hehren und heroischen Worten als Dichter und seinem wie dem von vielen individuellen Tod.

Dies soll allerdings nicht so verstanden werden, dass Dichter generell den Tod auf dem Schlachtfeld glorifiziert hätten, genau so wenig wie Maler dies taten und tun. Ich füge hier noch hinzu, dass auf der Ebene der Entwicklung der Handlung des Stückes Solórzano an dieser Heroisierung des Todes von verdienstvollen Persönlichkeiten durch viele Dichter ebenfalls Kritik übt. Ironisch ist nämlich im konkreten Falle, dass Marta trotz ihrer Betroffenheit über den Tod ihres Freundes und Geliebten in dieselbe Falle tappt wie Millionen von Menschen, was Solórzano durch das Einbringen von Luis' heroisch-dichterischem Text in seinem Drama verdeutlicht. Dies ist weiterhin erkennbar an Martas Glaube, dass Jorge sein bester Freund sei („... No conoces a tu mejor amigo. ¿Por qué el delirio te ha hecho odiarlo así? ...“³⁸⁶). Auch diese Worte können als dramatisch-ironisch mit Marta als Opfer begriffen und Jorges Worte auf Luis' Tod „Luis, descansa in paz. Esta vida era demasiado fuerte para ti.“

³⁸⁵ op. cit., S. 85.

³⁸⁶ S. 84.

müssen von der Kenntnis des gesamten Stückes her als scheinheilig empfunden werden.

Textanalytisch muss noch etwas zur Rückkehr Jorges in die Bühnenwirklichkeit gesagt werden, mithin über die nicht mehr als eigentliche Traumhandlung zu betrachtende Schlusszene. Sie ist wegen des erneuten Erscheinens der Figuren des Stückes, die schweigend auf die Bühne getreten sind und dort stumm und unbeweglich verweilen („... *van entrando en escena silenciosamente, todos los personajes y permanecen mudos e inmóviles, Luis con cara de muerto y Mario con una mueca de dolor en la cara.*“³⁸⁷) in sich mehrdeutig, da sie Elemente des Traums, nämlich das nochmalige schemenhafte Auftreten der Figuren, jetzt als Gruppe – allerdings ohne *Capitán* und Studenten –, und deutliche Signale der Rückkehr zur Bühnenrealität in sich vereint, nämlich das kurze, flüchtige Übergangszeichen der totalen Verdunklung der Bühne („*un oscuro muy fugaz*“) wie auch Jorges Ausrufe bezüglich Luis und die Stimme des Zeitungsverkäufers, der, vielleicht prophetisch, nur noch dazu aufruft, „*La Justicia*“ zu kaufen, während „*La voz del pueblo*“ verstummt ist.

Geht man davon aus, dass der Traum dem Träumenden wie auch dem, der ihn erzählt oder ihn vorgeführt bekommt, zum Teil verschlüsselt Wahres über die geheimsten Gedanken und Triebkräfte des Träumenden mitteilt, so erlebt man im vorliegenden Fall eine Persiflage auf das Verhalten und die Beweggründe vieler Politiker und deren Opportunismus, wobei das Streben nach Macht und Einfluss und deren Erhaltung eine überragende Rolle spielen. Gleichzeitig darf man das gesamte Stück auch als eine Warnung vor gerade solchen Politikern verstehen, die, um es mit Rousseau auszudrücken, sich nicht um das Erkennen der „*volonté générale*“ bemühen, sondern ihr „*intérêt privé*“ oder ihre „*volonté particulière*“ verfolgen.

Während der gesamten Traumhandlung war die Bühne in ein irrales Licht getaucht, dem ein dramatischer Diskurs gegenüber stand, der selbst keinerlei irrales Züge aufwies, wenn man von dem anfänglichen Schatten von Luis einmal absieht, im Gegenteil, die gesamte Handlung des Traumes ist so realistisch, wie sie tatsächlich hätte ablaufen können. Dennoch wird sie vom Autor als Halb- oder Tagtraum des *Licenciado Jorge Gutiérrez* inszeniert.

Dagegen enthält besagte Schlusszene gegenüber der eigentlichen Traumszene irrales Elemente, so eben das Wiederauftreten nun stummer und bewegungsloser Figuren, von denen unmittelbar vorher Pedro sogar „*como autómatas*“ Jorges Arbeits- und Schlafraum verlassen hatte. Ihre einzige Reaktion ist ihre Verblüffung oder „Verdutztheit“, als Jorge sich seine Krawatte umbindet, seine

³⁸⁷ op. cit., S. 89.

Kleidung in Ordnung bringt und zu jedem von ihnen, sodann zu ihnen allen etwas sagt. Man hat den Eindruck, dass er zu einer Art Ansprache ansetzt, die jedoch nach wenigen Sätzen in ihren Anfängen stecken bleibt und in einer merkwürdig-messianischen Schuldübernahme für alle schließt.

Damit liegt für die Deutung des Stückes Ambiguität vor zwischen der Form der Inszenierung und dem dramatischen Diskurs, die in einem kontrapunktischen Verhältnis stehen, was an Pere Ballart erinnert und für seine These ein schönes Beispiel liefert.

Die Verblüffung der stummen und regungslosen Nebenfiguren erfordert eine Interpretation. Sie sind offenbar verblüfft, weil Jorge sich eine Krawatte umbindet und sich damit von ihnen in ironischer Weise distanziert. Ein Rebell mit Krawatte, der zudem auf seine Kleidung achtet, ist durchaus als ungewöhnlich oder absurd anzusehen. Somit gewinnt dieses Umbinden der Krawatte eine symbolische Funktion, die Krawatte – und hier ist nicht ihr Wert als Männlichkeitssymbol angesprochen – wird nämlich zum Zeichen der Distanzierung von den Zielen der Rebellion oder gegebenenfalls der Revolution, dem Sturz des Tyrannen, sowie zum Zeichen des Integrationswillens in den Kreis der Krawatten tragenden Politiker.

Damit wird sie zum deutlichen Kennzeichen derjenigen, die Politik als Mimikry verstehen und an der uniformähnlichen Maskerade der Krawatten Tragenden teilhaben. Durch diesen Wunsch Jorges, den ihm im Traum vorgezeichneten Weg zu beschreiten, werden alle vor ihm stehenden Gestalten mit ihrer Individualität zu bloßen Figuren herabgewürdigt, deren Schicksal nicht mehr von ihnen selbst bestimmt sondern von anderen, hier der Symbolfigur des Tyrannen, dort von „maskierten“ weil krawattetragenden Ministern oder anderen politischen Gremien bestimmt wird. Zumindest darf man ihre Stummheit und ihre Bewegungslosigkeit so interpretieren. Hierzu äußert sich Esteban Rivas in Anlehnung an Erich Fromm:

El licenciado Gutiérrez eligió por sí mismo el destino de sus partidarios. A la vez cometió la felonía de enviarlos a enfrentarse al tirano, sin haberles enterado de los manejos secretos que llevaba a cabo con la policía. Su endiosamiento lo lleva hasta sentirse un redentor, que carga con la culpa y la responsabilidad de todos. Esta actitud pervierte el sentido de responsabilidad la cual, en último término, engendra la dignidad humana.³⁸⁸

Sie sind zudem verblüfft, weil er für sie seine Maske hat fallen lassen, indem er eine andere aufgesetzt hat, mithin nicht mehr so ist, wie sie ihn kennen gelernt hatten. Dieses Umbinden der Krawatte als Fallenlassen einer Maske kennzeichnet ihn von nun an als zu einem bestimmten Kreis gehörig, mündet sozusagen in eine neue Art von Maskerade, in die der Politiker als

³⁸⁸ Rivas, op. cit., S. 88.

wohlanständigen und ehrenwerten Leuten, die das Wohl des Volkes im Auge haben.

Schaut man sich auf mikropoetischer Ebene Jorges an die einzelnen Personen gerichtete Worte an, so zunächst die an Pedro gerichteten („*Tiene usted razón. Usted no entiendo nada. ¡Pero yo sí! Y si tienen que haber muertos y mutilados, que sea para algo.*“³⁸⁹), fällt auf, dass Jorge sich Pedros Meinung zu eigen macht, gleichzeitig aber sagt, dass dieser nicht Recht habe: ein offensichtlicher Widerspruch! Luis werde wohl noch einmal sterben und Mario werde weitere Foltern ertragen müssen, Marta werde weitere Tränen zu vergießen haben. Deuten diese Äußerungen schon darauf hin, dass er im Sinne der Traumhandlung weiter agieren werde, spricht er dies anschließend auch aus: Er leitet aus dem Traum seine weiteren Handlungsmaximen ab und kann nach diesem Traum nicht mehr in der Unterdrückung leben („... *después de este sueño ya no podré vivir en la opresión.*“), d. h. er will zu denen gehören, die diese Unterdrückung ausüben, i. e. „Hammer“ und nicht mehr „Amboss“ sein.

Der Traum hat ihm dazu die notwendige Kraft gegeben und ihm den Weg vorgezeichnet („*Es increíble la fuerza que puede darnos un sueño.*“) Sein Losmarschieren und Zurückkommen markieren sein schlechtes Gewissen („*Camina nervioso y se vuelve de pronto.*“) Er fühlt sich noch verpflichtet, sich allen zuwendend, folgende Erklärung abzugeben: „*Y ya ven (a los personajes) que ha sido preferible que yo les sueñe a ustedes una vez, a que ustedes me sueñen a mí eternamente. Yo haré algo ahora... No sé que será, pero será muy pronto.*“³⁹⁰ Diese chiasmische Äußerung am Schluss ist schwer zu deuten. Bezüglich „Traum“ (soñar, sueño) erinnert sie jedoch an Calderóns „*La vida es sueño*“. Es scheint, dass Jorge die Worte von Segismundo „*toda la vida es sueño, y los sueños sueños son*“ dergestalt vertauscht hat, dass für ihn sein Traum zum Leben erwacht entsprechend einem „**el sueño es vida*“, das heißt, er führt seinen Traum im Leben weiter und überrascht und verblüfft seine Partner. Der Chiasmus kann demnach so gedeutet werden, dass *Jorge* lieber „Nägel mit Köpfen“ macht, als die anderen fortwährend von besseren Zuständen träumen zu lassen. Dabei möchte er es aber selbst sein, der alles bestimmt, so dass ironischer Weise seine oben detailliert dargestellte Vorstellung von Demokratie, sprich Oligarchie, praktiziert werden wird. Und damit rückt die gesamte Schlusszene in ein ironisches Kontrastverhältnis zu der in der Traumhandlung seinen „*partidarios*“ vorgegaukelten Haltung oder Einstellung, welche der sterbende Luis durchschaute, Mario zeitweise als suspekt empfand und Pedro ebenfalls erkannt hatte, aber tolerierte, wenn denn dabei etwas Gutes

³⁸⁹ Rivas, S. 89.

³⁹⁰ ibidem.

für die arbeitenden Menschen, das Volk, herauskäme. Dagegen wurden Marta und die das Volk repräsentierenden Studenten Opfer ihres Glaubens an das Gute in Politikern und gewissen Idealen, und selbst Luis erlebte, im Traum zwar, ebenfalls kontrastironisch, den Unterschied zwischen seinen eigenen dichterisch-heroisierenden Worten und der Realität.

Ohne ausführlich oder gar erschöpfend sein zu können, seien mit dem oben Dargestellten genügend Einzelbelege für Ambiguität und Ironie und sogar für das Zusammenfallen von beiden in der Traumhandlung angeführt und kommentiert worden. Somit lässt sich die Dramenhandlung und ihr Ergebnis aufgrund der abschließenden Szene mit Jorge, dem sich über alle Skrupel und moralische Bedenken „normaler“ Menschen hinwegsetzenden zukünftigen Politiker, zumindest auf zwei Ebenen zusammenfassen: Auf der Ebene der dargestellten Personen sieht Jorge im Verlauf der Dramenhandlung, dass sich seine Wünsche und Vorstellungen verwirklichen lassen, mithin dass sein Traum Wirklichkeit werden kann. Damit gestaltet sich dessen Ende, seine Rückkehr in die Realität, also zu sein wie die bisher Bekämpften für seine Weggefährten als völlige Desillusionierung, mithin als „*desengaño*“. Auf der Ebene der Zuschauer vollzieht sich dramatisch ironisch ebenfalls eine solche Desillusionierung mittels dramatischer Ironie, wobei sie durch Jorges Worte und Handlungen mehr und mehr seine zunächst sehr ambige Rolle durchschauen.

Mit dem ironisch und aufgrund von „*luz*“ auch ambig zu lesenden Titels *La muerte hizo la luz* hat Solórzano somit ein Theaterstück zu einem politisch-sozialen Problem verfasst, das nicht nur für Lateinamerika sondern im Prinzip weltweit die Ironie aufzeigt, die sich auftut, wenn aus ambitionierten ehrsamem Bürgern Politiker oder gar Staatsmänner werden und Tyrannenherrschaft in denen, die sie ablehnen und bekämpfen, vielleicht in weniger deutlicher Form, oligarchisch wieder auflebt. Wenn „*la luz*“ für „*entendimiento*“ und „*ilustración*“ steht, also im weiteren Sinne „Aufklärung und Bildung“ wie im Gefolge des „*Siglo de las luces*“ bedeuten kann, so führt Carlos Solórzano am Beispiel seines Protagonisten, des Licenciado Jorge Gutiérrez dessen im Stück geäußerte als ambig zu interpretierende Meinung *ad absurdum*, dass wir schon voll im Besitze von Erleuchtung, Aufklärung und Bildung wären.

2.3. Solórzanos klassische Stücke

Die klassischen Dramen *El hechicero* und *Las manos de Dios* bestehen wie Doña Beatriz jeweils aus drei Akten. Sie stammen aus dem Zeitraum von 1954 bis 1956.

2.3.1. *El hechicero*

El hechicero ist das dritte Theaterstück Solórzanos. Es datiert von 1954 und wurde am 11. August desselben Jahres in Mexiko-Stadt uraufgeführt. Es ist nützlich, sich zunächst wiederum mit Genre, Ort, Zeit, Thema und Handlung sowie den handelnden Personen vertraut zu machen.

Das Stück besteht aus drei Akten und wird von Solórzano als Tragödie bezeichnet. Die Ursprünge der Tragödie liegen in Griechenland im 6. und 5. vorchristlichen Jahrhundert, und ihre Entstehung hängt eng mit den Riten des Dionysos-Kultes zusammen. Bei Aischylos, Sophokles und Euripides besteht sie aus jeweils fünf Akten und wurde häufig als Tetralogie (drei Tragödien und ein Satyrspiel) im Wettstreit mit mehreren Tragödiendichtern aufgeführt. Sie hatte in der Regel einen Chor, der die moralisch kommentierende *vox populi* repräsentierte. Anfänglich gab es eine strenge Form, an die man sich zu halten hatte, und nur einen Protagonisten, später zwei oder mehrere. Seit Aristoteles und viel später, in den klassischen Tragödien von Corneille und Racine, rangen die Helden mit sich, einer Situation oder einem Problem, das ausweglos war und sie unausweichlich schuldig werden und aufgrund dieser Schuld untergehen ließ.

Seit dem *Siglo de Oro*, insbesondere seit den Werken Lope de Vegas und seiner *Arte nueva de hacer comedias* mit seinem auch Tragödien umfassenden Begriff der *comedia*, setzt sich im spanischen Sprachraum allmählich eine Verkürzung der Zahl der Akte auf drei durch. Die bis dahin geltende Abfolge von fünf Akten sah eine Entwicklung von der Vorbereitung oder Knüpfung des Konfliktes vor, der im dritten Akt häufig einem tragischen Höhepunkt zustrebte und schließlich in der sogenannten Peripetie oder Katastrophe zum Tod oder Untergang des Helden führte, wobei im Publikum durch Furcht (gr. *phobos*, lat. *metus*) und Zittern (gr. *éleos*, lat. *misericordia*) nach Aristoteles und nach der Horazschen Poetik ein Läuterungseffekt erzielt werden sollte.

Bezüglich Ort und Zeit gibt Solórzano gleich zu Anfang den Hinweis: „*La acción se desenvuelve en una pequeña ciudad sojuzgada, en los comienzos de esta Edad Media que aún no ha terminado.*“³⁹¹ Damit lastet gleich zu Beginn

³⁹¹ Solórzano, *El hechicero*. In: Teatro completo. Mexico, 2002. S. 88.

ein einem Fluch oder unheilvollen Ereignis vergleichbares Verhängnis über den Bewohnern jener „*pequeña ciudad sojuzgada*“, jedoch nicht als Folge eines irgendwie gearteten Fehlverhaltens in der Vergangenheit, sondern eine durch Menschen – hier einen *Duque* – verursachte Last, nämlich der Verlust der Freiheit und die damit einhergehende Unterdrückung durch eine Besatzungsmacht.

Die „kleine unterworfenen Stadt“ lässt eine genauere örtliche Situierung nicht zu, verweist aber in Verbindung mit *Edad Media* auf mittelalterliche Verhältnisse in Europa denn auf irgendeine Stadt in Lateinamerika. *Per extensionem* lässt sich jedoch darunter irgendeine Stadt in der Welt verstehen, in der solche Lebensbedingungen herrschen, wie die Begriffe „*Edad Media*“ und „*sojuzgada*“ sie nahelegen. Sehr aufschlussreich ist zudem die zeitliche Situierung für die Epoche Mittelalter, wenn es heißt „*en los comienzos*“, sowie die deiktische Pronominalisierung „*esta Edad Media*“ mit nachfolgendem Relativsatz „*que aún no ha terminado*“, was ganz deutlich macht, dass „dieses (gegenwärtige) Mittelalter“ für den Autor noch nicht zu Ende ist.

Der Verweis auf einen Ort irgendwo auf der Welt, wo es ähnliche Zustände oder Verhältnisse geben mag wie im nachfolgenden Stück, wiewohl ansonsten mit „Mittelalter“ auf den Okzident verwiesen wird, gibt dem gesamten Stück eine über eine lokale Situierung weit hinausreichende weltumfassende Dimension. Dennoch liegt es nahe, auch über das „Mittelalter“ hinaus an Lateinamerika zu denken, da sich ebenda gleichfalls eine zeitverschobene *Conquista* vollzogen hat, die in ihren Auswirkungen noch nicht zu einem Abschluss gekommen ist. Und es lässt sich sogar konkreter an Guatemala denken, wo viele Pueblos zu Beginn und in der Mitte des 20. Jahrhunderts unter Abgabenlasten für Großgrundbesitzer zu leiden hatten und aufgrund geographischer und geologischer Bedingungen zu leiden haben. Möglicherweise sieht Solórzano sogar Parallelen zu seinem Geburtsort San Marcos, da dort die Indios, wie in einer Reihe von Zitaten ausgedrückt, unter dem Feudalismus vergleichbaren Bedingungen lebten und leben.

Lesern wie Zuschauern fällt bezüglich der angesprochenen Zeit die überzeitliche Tragweite und Bedeutung des als Tragödie bezeichneten Theaterstücks auf, wobei dies ganz augenfällig wird durch die Zeitbestimmung, die als Ironie (oder Ambiguität) zu deuten ist, hier als Kontrastironie für Leser oder Zuschauer, die sich spontan dagegen auflehnen, nichtmimetisch ins feudalistische Mittelalter zurückversetzt zu werden, da sie doch in der Neuzeit leben und humanistisches, reformatorisches und aufgeklärtes Gedankengut für sie selbstverständlich geworden sind, geschweige denn mittelalterliche Verhältnisse

mit Königen und Herzögen, die in Kriegen friedliebende Menschen und Städte erobern und unterwerfen, noch aktuell wären.

Thema von *El hechicero* ist die Hoffnung auf Befreiung von der Unterdrückung, ausgeübt von „*el Duque, Nuestro Señor*“, mittels der magischen Formel Merlins, mit deren Hilfe Gold hergestellt werden soll, da der *Duque* von jedem Bewohner der im Krieg unterworfenen Stadt dreihundert Dublonen für seine Freiheit fordert, andernfalls die Nahrungsmittelverteilung nach acht Tagen von der Verkündigung durch seinen Herold an gerechnet, eingestellt werden wird, was für viele Bewohner gleichbedeutend mit dem Tod sein wird. Es geht also um die Problematik der Freiheit, zunächst sicherlich der Freiheit von Tun und Handeln, des Sich-Frei-Fühlens, aber auch und konkreter um die Freiheit von physischer und materieller Not und darüber hinaus auch um Meinungsfreiheit. Stellt man hier eine Verbindung zu Solórzanos Kindheit und Jugend in Guatemala her, zu den Lebensbedingungen der Indios und vieler Mestizen, so wird wegen der in Guatemala bis in unsere Zeit hinein reichenden gesellschaftlich-sozialen Struktur mit spanischstämmigen Familien, die den größten Teil des Landes beherrschen, deutlich, dass Solórzano „ein tragisch-dramatisches *Epos* seines Heimatlandes wie auch Mexikos“ als Ziel im Auge haben könnte.

Zunächst sei ein Blick auf die gleich zu Anfang angegebenen Regieanweisungen für das Bühnenbild (*decorado*) geworfen: Der offene Raum einer *Estancia*, die spärlich im Stil der italienischen Frührenaissance möbliert ist und von gotischen Bögen gegenüber der dahinter liegenden Straße abgegrenzt wird, soll einen Eindruck von Entblößung, Ruinenhaftigkeit und absolutem Elend vermitteln. Durch die gotischen Bögen hindurch sind die ausgedorrten Felder und ein dunkler, von Sturmwolken behangener, den Eindruck von Gewalt vermittelnder Himmel im Stile El Grecos zu sehen. Mit diesem Szenarium von Dunkelheit und Gewalttätigkeit im Hintergrund, das die Bühne überhöht und dominiert, wird der inhaltliche Aspekt visuell verdeutlicht und leitmotivisch in Einklang gebracht.

Auf der Straße hinter den gotischen Arkaden gibt es einen Herold, der am Anfang eines jeden der drei Akte den herzoglichen Willen verkündet, sodann wie in der griechischen Tragödie einen Chor als Stimme des Volkes, der gebildet wird von einem alten Mann (*hombre viejo*), einem jungen Mann (*hombre joven*) und einem weiteren jungen Mann (*otro hombre joven*), einer alten Frau (*mujer vieja*), einer jungen Frau (*mujer joven*) und einem jungen Burschen (*muchacho*). Solórzano setzt in seiner Liste der *dramatis personae* den Begriff „CORO“ in Anführungszeichen und unterstreicht damit den ironisch-parodistischen Charakter, den er ihm zuschreiben möchte. Denn die Rolle dieses

Chors erscheint gegenüber dem „traditionellen“ griechischen Chor als „vertauscht“. Wir nehmen zwar wahr, dass es sich um einen Chor *à la griega* handeln soll, seine Mitglieder sind jedoch Männer und Frauen, Jungen und Mädchen aus dem Volk, die nur parodistisch als moralisch wertende Instanz wie in der antiken Tragödie verstanden werden können, da jedes Mitglied von ihnen ein ganz persönliches Interesse für sein Überleben und Wohlergehen einbringt und dafür Bitten und Forderungen an Merlin richtet. Dieser „coro“ hat somit nicht mehr den seherisch-moralischen Weitblick des antiken Chores, der sozusagen von einer Metaebene das Geschehen und den oder die Protagonisten beurteilt, sondern ist selbst zutiefst in dieses dramatische Geschehen verwickelt. Zudem muss es weiterhin als Verkehrung antiker Usancen erscheinen, dass Frauen und Mädchen einerseits, andererseits aber ein junger Mann und ein „*muchacho*“ als Chormitglieder fungieren sollen, denn dies war in der Antike keineswegs üblich. Man darf somit von einem „degenerierten Chor“ sprechen, der den Zuschauern und gegebenenfalls den Lesern keineswegs moralische Sicherheit zu vermitteln vermag. Um es mit Michail Bachtin auszudrücken, der von Solórzano eingebrachte Chor bringt in das Ensemble der an der Personen der dramatischen Handlung Beteiligten eine vertauschte, falsche Stimme ein. Welche Auswirkungen dies für die Schlusszene des Stücks haben wird, soll an entsprechender Stelle diskutiert werden.

Die Hauptfigur ist Merlin, als Alchimist (*alquimista*) apostrophiert, der Magier oder Zauberer, nach dem das Stück seinen Titel *El hechicero* trägt. Sodann sind von Bedeutung seine Tochter Beatriz, Casilda, Merlins Frau, die ihn mit ihrem Geliebten Lisandro, Merlins Bruder betrügt, der diesen zudem auf Betreiben Casildas umbringt, und für eine kurze, aber bezeichnende Episode, ein Gefangener und ein Soldat, sowie die verschleierte Frau, die eine Allegorie des Elends darstellt, das Elend ohne individuelles Gesicht.

Merlin ist der Name des Zauberers oder Magiers aus dem keltisch-bretonischen Sagenkreis um Uther Pendragon und die späteren Ritter der Tafelrunde um König Artus, der von Merlin gerettet und durch die Legende um das Schwert Excalibur bekannt wurde, da er als einziger es vermochte, dieses Schwert mühelos aus einem großen Stein zu ziehen, in den Merlin es gestoßen hatte. Er war damit als künftiger König der Britonen bestimmt. Nach Geoffrey de Monmouth (12. Jh.) soll Merlin oder auch Myrrdin in der Stadt Carmarthen (Wales) als Sohn einer walisischen Prinzessin geboren worden sein, die ihn von einem goldenen Wesen empfangen haben will. Schon als Kind zu Visionen neigend, soll er zudem Zauberkraft besessen und z. B. den Steinring von Stonehenge von Irland in die Ebene von Salesbury verlegt haben.

Als alter Magier soll er von Liebe zu einer schönen Jungfrau von der Insel Avalon namens Nimue (Mondgöttin) entbrannt sein, der es durch verführerische Worte gelang, ihn in den Bann seines eigenen Zaubers zu locken und unter einem großen Stein einzusperren, nachdem sie ihm manches Geheimnis entlockt hatte. Dieser Stein, *Perron de Merlin* genannt, soll zum Treffpunkt der Ritter der Tafelrunde geworden sein, von wo aus sie zu ihren ritterlichen Abenteuern aufbrachen. Unter diesen Rittern der Tafelrunde jenes 5. Jahrhunderts darf man sich allerdings nicht Ritter des hohen Mittelalters vorstellen, deren Handlungsmaximen im ritterlichen Tugendsystem ihren Niederschlag gefunden hätten, vielmehr sind sie erst in späterer Zeit als herausragende Gestalten edlen Rittertums glorifiziert worden, wozu z. B. *chansons de gestes* wie *Sir Gawain and the Greene Knight* und *Sir Launcelot of the Lake* oder die Ritterromane von Chrétien de Troyes und die Geschichte vom Heiligen Gral, deren Hüter Galahad wurde und welchen Percival suchte.

Einer anderen Quelle zufolge soll Merlins Abschied von der Welt sich so vollzogen haben, dass er sich in einen sogenannten Mauserkäfig, einen „*Esplumoir*“ begeben habe, was als Rückzug aus seinem seinerzeitigen Leben und Übergehen in ein neues mit spirituellen Aspekten gedeutet wird, ähnlich wie ein Vogel nach der Mauser sein neues Federkleid anlegt, mit dem er sich in die Lüfte erhebt.

Hier lassen sich durchaus Parallelen zu Veränderung, Erlösung und Wiedergeburt, eine Veränderung oder eine Metamorphose vom Materiellen zum Spirituellen, ziehen, wie dies in dem an Beatriz weitergegebenen Vermächtnis des Prinzips der Hoffnung abgelesen werden kann: Es geht nicht mehr um das materielle Gold, sondern mit den neu ergrünenden Feldern um „*esperanza*“. Von hier aus gesehen kann man nun doch Dionysos und vielleicht Osiris mit einbeziehen, jedoch nicht primär.

Zu alledem wird die Gestalt Merlins von dem großen Psychologen C. G. Jung als Manifestation eines Archetyps gesehen, als die des uralten Sohnes der Mutter, „fähig die größten Tiefen wahrzunehmen“. Er soll das Bild des inneren Meisters verkörpern, das der großen Seele, die in der Lage ist, bewusst an der äußeren Gestaltung der Geschichte und der Schöpfung teilzunehmen.³⁹² Dieses letztere findet durchaus Parallelen in dem im Stück verkörperten Merlín.

Nach allem, was dem Zuschauer oder Leser in der Tragödie oder ihrer Bühnenfassung präsentiert wird, wie er sich selbst darstellt, wird deutlich, dass

³⁹² cf. Internetadresse: Merlin – Zauberer, Prophet oder Gott? Nach John Matthews, der Artus-Weg. Einführung in die keltische Spiritualität. <http://www.geocities.com/Athens/Crete/2682/100mist/160merli.html>. Zuletzt eingesehen am 14. 3. 07.

er als Alchimist wie Mensch zu dem Typus des Philanthropen gehört, was sich durch das über die historisch-mythologische Gestalt des keltisch-bretonischen Sagenkreises Gesagte bestätigt findet. Er ist dabei nur zu menschlich in seinem Wunsch, in altruistischer Weise für die anderen da zu sein, so dass er sich gegen sein besseres Wissen sich zu seiner Lüge hinreißen lässt und dem Volk, den Armen des Chores, Versprechungen macht, die er nicht halten kann, zumindest nicht in materiellem Sinne. Damit rückt er ein wenig ins Zwielficht und in die Nähe eines Scharlatans oder falschen Propheten, wenngleich dies durch seine philanthropische Haltung wettgemacht wird.

Wilma Feliciano behandelt das Stück unter dem mythologischen Aspekt der Erlösung, wofür einiges spricht, so der immerwährende Wunsch nach einem besseren Leben, das man Merlíns Überlegungen zufolge durch die gerechtere Verteilung materieller Güter erreichen könnte, wie es der gemeinsame Wunsch von Merlín und Beatriz ist. Bei den vier herausgehobenen, individualisierenden Namen glaubt W. Feliciano Archetypen der Erlösung zu entdecken und geht sogar soweit, in Merlín den altägyptischen Gott Osiris zu sehen, der von seinem Bruder Seth (Lisandro) ermordet und dessen Asche wie die von Merlin verstreut und im Sinne des Wiedererstehens zu neuer Fruchtbarkeit der Felder führe. Casilda sei archetypisch für Klytemnestra und Lisandro, wie angegeben Seth.³⁹³ Wenngleich wie im Falle von „Beatriz“ die Namen literarisch konnotativ ein Eigenleben führen dürfen, wenn ein Autor sein Werk erst einmal der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat, wie W. Feliciano meint, scheint mir diese Deutung sehr weit hergeholt, zumal sie keinen Grund anführt, warum sie Merlín, den Druiden und Magier am Hof von König Artus und den Freund und Förderer von humaner edler Ritterschaft, nicht dort ansiedelt, wo er ursprünglich hingehört, nämlich in die Welt der Kelten (Irland, Cornwall, Bretagne).

Natürlich lässt der Begriff der Tragödie auch an den Dionysios-Kult in Griechenland denken, und von dort ist es nicht mehr weit bis nach Ägypten. Dennoch ist es naheliegend, in der keltischen Mythologie zu suchen. Jedenfalls passt die Gestalt des Merlíns in die Zeit der Anfänge des Mittelalters, als man anfang, durch allerlei Zauber das kostbare Metall Gold herstellen zu wollen. Merlín symbolisiert für mich daher eher als ein Osiris den Typ oder Archetyp des frühen humanistisch orientierten Wissenschaftlers, der in seiner Intention, vergleichbar Prometheus oder Galilei, Averroes oder Maimonides versucht,

³⁹³ cf. Feliciano, op. cit., S. 98.

eventuell auch wie Jesus, seinem Volk in seiner oder der Menschheit in ihrer Verlassenheit und materiellen Bedrängnis zu helfen.

Wen aber verkörpert Beatriz? Hiernach gefragt, gab Solórzano Wilma Feliciano die Antwort, dass dies der Name seiner Frau sei. Dies trifft zwar zu, aber dennoch verkörpert Beatriz in diesem zweiten und auch im dritten Stück *Las manos de Dios* zweifellos mehr. Im ersten Stück war der Name vorgegeben (*Beatriz de la Cueva*) als der einer historischen Gestalt. Ansonsten denkt man im Okzident an Dantes verehrte Beatriz Portari, d. i. die Beatriz, die ihn in der *Divina Comedia* zum Himmel oder Paradies hinaufführt. Ihr Name spricht für sich selbst und wird vielfach als „die Glückliche“, sollte jedoch genauer als „die Überbringerin des Glücks“ übersetzt werden.³⁹⁴ Casilda mag volksetymologisch als auf das lateinische „*cas-*“ (Haus) und das Germanisch-Westgotische („Hilda“, d. i. „Kämpferin, Streiterin“) zurückgehend gedeutet werden können, also etwa „Verteidigerin des häuslichen Anwesens“ bedeuten, was sie im Stück als ironische Version ihrer Rolle charakterisieren würde. Doch wird als Etymologie für Casilda andererseits arabischer Ursprung mit der Bedeutung „Sängerin“ angenommen. Bedeutsamer ist allerdings in diesem Kontext die Namensgleichheit mit der Hl. Casilda, einem spanischen Pendant zur Hl. Elisabeth von Thüringen, die, wie Casilda, aufgrund eines Rosenwunders bekannt ist.

Der Name Lisandro könnte als eine Fortentwicklung von Alexandro oder neuspanisch Alejandro aufgefasst werden, doch er ist besonders als Name jenes spartanischen Heerführers (Lysandros) bekannt, der sich stets oligarchiefreundlich verhielt, mithin die Interessen einer kleinen Gruppe gegenüber denen der Allgemeinheit unterstützte. Die Koexistenz beider Namen in der Antike legt daher eine andere Deutung nahe, auf die ich weiter unten zurückkomme.

Die Bedeutung von Namen für die Deutung zugrunde zu legen, ist nur in sich schlüssig, wenn Solórzano sie offenbar nicht anders verstanden haben möchte, obgleich sie nachher ein Eigenleben führen können. Jedoch müssen die übrigen Dinge in einem Stück sodann in sich stimmig sein. Man muss nun davon ausgehen, dass der Name Merlín nicht willkürlich gewählt ist und nicht irgendein anderer an seine Stelle treten könnte. Von da her wird wie bei Bachtin durch die Bedeutung der Namen jeweils eine besondere Stimme eingebracht, da ihr Träger Konnotationen mit einbringt.

Doch ich möchte nun auf die ebenfalls namentlich individualisierten Charaktere Casilda, Lisandro und Beatriz zu sprechen kommen. Geht Merlín in diesem als

³⁹⁴ s. dazu die ausführliche Namensdeutung von Beatriz in *Las manos de Dios*.

Tragödie bezeichneten Drama in seiner Menschenliebe so weit, dass er alles für andere zu tun bereit ist, so erweist sich Casilda als das genaue Gegenteil dessen, was im kulturellen Gedächtnis der spanischsprachigen Welt bezüglich der Heiligen Casilda von Toledo gespeichert ist, die Tochter eines sarazenischen Emirs des 11. Jahrhunderts, die um 1050 als Einsiedlerin starb. Sie ist in toledanischen Legenden u. a. bekannt durch ein „Rosenwunder“ wie das der Heiligen Elisabeth von Thüringen, deren Brot für die Bedürftigen, das sie entgegen dem Verbot ihres Ehemannes beim Abstieg von der Wartburg, dort ihres Vaters beim Abstieg vom Alcázar von Toledo, bei sich trugen, sich in Rosen verwandelt haben soll. Damit ist eine Trägerin des Namens Casilda, der im Arabischen soviel wie „Sängerin“ bedeutet, als altruistische Wohltäterin der Armen charakterisiert.

Wenn eine solche Casilda durch den Besitz der magischen Formel jenen vom Stein der Weisen erträumten Wohlstand nur für sich selbst, anfangs vielleicht auch für ihren Geliebten Lisandro, beansprucht und haben möchte, ist sie selbstsüchtig und egoistisch bis zur *locura*, zum Wahnsinn, und damit das Gegenteil dessen, was bei der Nennung ihres Namens konnotativ mitschwingt. Dies wiederum bedeutet, dass bei Solórzano ein Name (also eine Bezeichnung oder ein Bezeichnendes) in einem reziproken, mithin in einem ironischen Verhältnis zum Bezeichneten gesehen werden kann. Und dies ist bei ihm eine von mehreren Aufklärungsstrategien.

Genau das gleiche gilt für Lisandro. Anfänglich ist er Casildas williges Werkzeug und lässt sich von ihr sogar zum Brudermord anstiften, bevor er, reuig zwar, doch sich lediglich in anderer Weise von ihrem Wahnsinn aufgrund nunmehr besseren Wissens distanzierend, ihrer grenzenlosen Habsucht selber zum Opfer fällt und von ihr umgebracht wird. *Lisandro*, deutsch Lysander, bedeutet soviel wie „Erretter, Befreier des Mannes, ev. des Menschen“. Er ist also nicht der Retter oder Erretter des Volkes, sondern wird ironischer Weise sogar ermordet.

Von den Protagonisten überleben Casilda und Beatriz, jene Casilda als Verkörperung des Bösen, Beatriz als die der Klugheit und Besonnenheit und als die, die Glück vermitteln möchte, die die Menschenfreundlichkeit ihres Vaters besitzt und weiterführt. Sie ist zugleich diejenige, die zwar nicht unmittelbar den materiellen Wohlstand nach dem Rückkauf der Freiheit herbeiführen kann, die jedoch den Menschen die Hoffnung auf ein besseres Leben vermittelt.

Nach der peritextuellen ironischen Bemerkung des Autors, dass wir, er ebenso wie wir als Zuschauer, uns immer noch in diesem gegenwärtigen, noch nicht zu Ende gegangenen Mittelalter befinden, verkündet ein Herold der von einem Duque im Krieg unterworfenen Bevölkerung einer kleinen Stadt irgendwo auf

der Welt, dass jeder ihrer Bewohner eine Summe von dreihundert Golddublonen zu zahlen habe, um seine Freiheit zurückzukaufen, andernfalls man durch Streichung von Lebensmitteln Hungers sterben müsse. Dies verweist auf den Aspekt der Ausbeutung durch fremde Herrscher. Das von einem Chor repräsentierte Volk wendet sich daher an den Alchimisten Merlín mit der Bitte um Hilfe. Merlín ist dabei, durch seine Kenntnisse als Alchimist aus Blei Gold zu machen, was ihm bisher nicht gelungen ist. Er verspricht jedoch dem Volk, dass er dies innerhalb der Frist von acht Tagen schaffen werde, die der *Duque* ihnen für die Zahlung der dreihundert Dublonen gewährt hat, jedoch wird es ihm immer stärker bewusst, dass ihm die Umwandlung von Blei in Gold trotz aller Bemühungen nicht gelingen werde. Auch seine Tochter Beatriz spricht mit ihm darüber. Sie möchte nicht, dass er wieder zu seinen verrückten Ideen zurückkehre, die Welt an einem Tage mit seiner magischen Formel, dem sogenannten Stein der Weisen, erlösen zu können (*Beatriz: Padre, ¿vas a volver de nuevo a esas ideas locas de querer redimir el mundo en un día con tus fórmulas mágicas.*³⁹⁵). Sie stellt eine im Prinzip harmlose Frage, in der lediglich ironisch wirkt, dass das, was eigentlich eine langwierige Aufgabe ist, sozusagen ironisierend, d. h. per Wunder *an einem einzigen Tage* geschehen könne, wie ihr Vater glaubt. Sie hofft dennoch, dass er dem Volk von seinen Schwierigkeiten nichts erzählen werde und wirft ihm vor, dass er ihm (dem Chor) überhaupt schon Versprechungen gemacht habe. Merlín erwidert, dass er das Elend der Bevölkerung nicht habe mit ansehen können und den Elenden habe Hoffnung machen wollen, da niemand ohne Hoffnung leben könne. Beatriz glaubt, dass ihr Vater Ruhe und Erholung braucht und begleitet ihn nach draußen.

Draußen wird ein Gefangener gerade von zwei Soldaten abgeführt. Auf seine Frage erhält Merlín von diesem Gefangenen die Antwort, dass der Herzog in seiner Besorgnis um des Gefangenen Gesundheit ihn mit diesem Geleitzug unmittelbar zum Galgen führen lasse: „*El señor Duque, Nuestro Señor, en su conocida generosidad se preocupa mucho de mi salud: Me proporcionó este cortejo para que me conduzca directamente al patíbulo.*“³⁹⁶

Eine genauere Analyse dieses Satzes mit ihrer ritualisierten ironischen Titulierung des Herzogs bedeutet in ihrem ersten Teil bis zum Doppelpunkt, dass der Herzog sich keineswegs um die Gesundheit der Bevölkerung sorgt und deswegen, was ohnehin allen bekannt ist, in keiner Weise generös ist. Dass Adjektiv „*conocida*“ vor „*generosidad*“ verstärkt die Negation dieser Aussage noch. „*Me proporcionó*“ als relativ formale Stillage tut ein gleiches. Das Hinrichtungskommando als „Geleitzug (*cortejo*)“ zu bezeichnen steht in

³⁹⁵ op. cit., S. 92.

³⁹⁶ ibidem.

krassem Kontrast zum letztlich gegensätzlichen makabren Ziel, dem Galgen oder Schafott. Die Gesamtaussage dieses durch und durch ironischen Satzes, der die Sorge um Gesundheit bis zum letzten Augenblick vor der Hinrichtung desselben Menschen scharf kontrastiert und abgrenzt, richtet sich somit auf sprachironisch sarkastischer Ebene gegen die Praktiken des Herzogs, wie der Gefangene sie empfindet. Diese sehr kurze Episode am Anfang des Stückes könnte meinem erweiterten Verständnis von Intertextualität folgend eine Distanzierung Solórzanos von in Guatemala praktizierten Verfahren von Machthabern sein, sich ihrer unliebsamen Gegner schnellstmöglich ohne Gerichtsurteil zu entledigen, mithin eine ironisch-sarkastische Distanzierung von einem Faktum, das im allgemeinen Bewusstsein der guatemaltekischen Bevölkerung verankert ist. (Szene 1)

In Szene 2 wird in der Unterhaltung zwischen Casilda und Lisandro deutlich, wie sehr die beiden, vor allem Casilda, ihre eigenen Motive über die des Wohlergehens der anderen, mithin der betroffenen in Not lebenden Angehörigen des Volkes, weiterhin repräsentiert durch den Chor, stellen. Casilda macht für beide klar, dass das Gute nur das Gute für sie selbst bedeuten könne, wodurch ihre völlig egomane Einstellung bestätigt wird. Sie erhebt sich an einer zusätzlich als kontrastironisch gekennzeichneten Stelle über die Haltung des Volkes, da sie die handgreiflichere, sprich materielle Möglichkeit der persönlichen Bereicherung als realisierbar ansieht, indem sie Merlin seiner Formel beraubt:

Casilda: (Irónica.) Todos esperan que los campos vuelvan a germinar, cantan rogándole a Dios, pero tú y yo, esperamos algo más firme, más definitivo, y ahora que él ha salido, podemos llevar a cabo³⁹⁷ nuestros planes. Vamos. Vamos allí arriba. (Señala la plataforma con la puerta.).

Casilda vermag es sogar, Lisandro, der durch seine Argumente zunächst als Zaudernder erscheint, ganz für ihre Pläne vom persönlichen Glück zu gewinnen und zu begeistern. Sie fragt ihn, ob es ihre Schuld sei, dass sie ausgerechnet ihn, Merlins Bruder liebe, worauf Lisandro – in einem Anflug von Selbstironie – sich selbst abwertend als „*Un hermano leal y confiado*.“³⁹⁸ charakterisiert, was deutlich macht, dass er sich der moralischen Bewertung seines Tuns durch andere von seiner persönlichen Warte aus bewusst ist.

Auf dem Höhepunkt ihrer kriminellen Übereinstimmung und enthusiastischen Vision ihres persönlichen Glücks werden sie Merlins Rückkehr zu seiner Alchimistenküche gewahr und erleben eine erste Katastrophe, die sie erstmalig

³⁹⁷ op. cit., S. 94.

³⁹⁸ ibidem.

entzweit, so dass Casilda, Flüche ausstoßend ob der Zerstörung ihres Vorhabens, davoneilt.

Die dritte Szene zeigt Merlín überstürzt in sein Alchimistenlabor zurückeilend, gefolgt von Beatriz und von einer hungrigen Volksmenge, als Synekdoche repräsentiert durch den Chor. Das Volk ist verzweifelt und sucht seine letzte Hoffnung bei Merlín. Beatriz regt an, dass man, um den Hunger zu stillen, die „*bodegas de los ricos*“ erstürmen könne. Ihr Vater reagiert durch ein „Wie kannst du nur, Beatriz?“ Das Volk reagiert durch ein dreifaches „Zwecklos!“, und man werde sie töten. Vielmehr solle ihr Vater, durch sein Geheimnis, das der Formel, dafür Sorge tragen, dass sie nicht Hungers sterben. Merlín selbst fühlt sich angesprochen und verspricht ihnen, binnen acht Tagen das Geheimnis der Verwandlung von Blei in Gold für alle publik zu machen und dafür zu sorgen, dass man die *Bodegas* der *Mercaderes* nicht erstürmen müsse, sondern sich deren Besitztümer auf legale Weise kaufen könne. Der Chor bricht in Jubel aus, und eine junge Frau küsst Merlín sogar die Hand. (Szene 3)

In der vierten Szene macht Beatriz ihrem Vater gewisse Vorwürfe, wie er denn habe Versprechungen machen können, von denen er wisse, dass er sie nicht werde halten können. Merlín antwortet ihr, dass man sehr wohl von einer besseren Welt träumen dürfe, wie er sie sehe:

*MERLÍN: Una imagen de ese mundo con el que he soñado; un mundo en que los campos dan espigas como soles, que llenan los cuerpos de los hombres; un mundo en el que todos podemos disfrutar de una porción de la vida. Y ese mundo lo haré con la Piedra Filosofal. Para eso la quiero: para repartir el oro y hacer que los hombres al poseerlo, dejen de perseguirlo. Es tan sólo un deseo de orden, una visión de arreglo de todas las cosas que en el mundo estén mal distribuidas.*³⁹⁹

Merlín versichert seiner Tochter, dass er die Formel finden werde, wobei es fraglich ist, ob er selbst daran glaubt. Es folgt eine Diskussion über die Frage, ob stets die nackte Wahrheit an oberster Stelle stehen müsse oder ob man nicht, und er meint das Volk, getröstet durch einen Traum dahin scheiden dürfe, ohne dass man wisse, dass man sterbe. Auf die hierdurch gegebenen ethischen Implikationen möchte ich hier nicht näher eingehen.

In der folgenden fünften Szene erreicht Casilda Merlín gerade in dem Moment, als er die Tür zu seiner Alchimistenküche öffnet, und da er sie hastig wieder schließt, veranlasst er Casilda zu dem Verdacht, er verberge etwas, was sie auch ausspricht. Er bestärkt sie durch sein enthusiastisches Verhalten in diesem Glauben und tut so, als er habe wirklich eine wichtige Entdeckung gemacht: „¿*Un hallazgo? ... Eso es... el hallazgo más maravilloso que se conoce... Un*

³⁹⁹ op. cit., S. 99.

hallazgo que cambiará la faz del mundo: No habrá pobres ni ricos y los hombres no serán bestias hambrientas, sino seres capaces de pensar."⁴⁰⁰

Damit hat Merlín zwischen ihr und sich selbst eine Diskussion über den richtigen Umgang mit dieser Entdeckung – es geht immer noch um den Stein der Weisen (*la Piedra Filosofal*), d. h. die Möglichkeit, Gold herzustellen – in Gang gesetzt, in der für ihn feststeht, dass diese Entdeckung für alle nutzbar gemacht werden müsse. Er stellt sich nur die Frage, wie dies geschehen und ob man jedem gleich viel Gold geben solle oder jedem das, was er verdiene und was es überhaupt bedeute, etwas zu verdienen. Dies bringt ihn weiter zu dem entmutigenden Problem, warum einigen mehr zustehe als anderen, mithin zu der Frage nach dem, was gerecht und richtig ist, der Gerechtigkeit.

Hier wirft Solórzano intertextuell ein die Menschheit seit ewigen Zeiten beschäftigendes Problem auf, das z. B. bei den Römern in der Formel des „*sui cuique tribuere*“ („gerecht sei, jedem das seine zuzuteilen“) zum Ausdruck gekommen ist.⁴⁰¹ Diese scheinbar so eindeutige Kurzformel ist vieldeutig, denn man müsste in einem weiteren Schritt festlegen, was denn das einem jeden Zustehende eigentlich ist. Merlín fühlt sich entmutigt, weil man niemals wisse, welchen Weg man gehen solle, was zu tun sei, damit „eine neue Welt aus der Asche des Elends auftauche“ („*¡Qué hacer para que surja un mundo nuevo sobre las cenizas de la miseria!*“)⁴⁰²

Diese Gedanken macht sich Casilda nicht. Als feststeht, dass Merlín sein geheimes Wissen allen zugute kommen lassen möchte und nur noch nicht weiß wie, sich also über dem Problem einer gerechten Lösung den Kopf zerbricht, setzt sie aufgrund seines Verhaltens voraus, dass er die Formel besitze, und so äußert sie sich mit Heftigkeit wie folgt: „*¿No comprendes que tienes una fórmula mágica y que vives entre seres hambrientos? ¡Mírame! Casi no me has visto en estos últimos años: estoy envejecida y enferma. La fórmula pertenece a mí y a tu familia.*“⁴⁰³

Es ist semantisch ambig, ob sie sich selbst als *ser hambriento* im wörtlichen Sinne ansieht und die anderen ebenso oder ob es die anderen sind, die sich einander und ihr gegenüber wie hungrige Wölfe verhalten. Es wird lediglich deutlich, dass sie die Früchte der magischen Formel allenfalls mit ihrer Familie zu teilen gedenkt. Im weiteren Verlauf ihrer Diskussion tut sich zwischen den

⁴⁰⁰ eine Umschreibung des *homo-homini-lupus*-Prinzips

⁴⁰¹ Diese Formulierung geht auf den römischen Juristen Domitius Ulpianus (170 – 2..) zurück, der das Prinzip der Gerechtigkeit in der folgenden Dreierheit von *honeste vivere, alterum non laedere, suum cuique tribuere* sah, enthalten in *Institutiones Iuris Canonici*.

⁴⁰² op. cit., S. 101.

⁴⁰³ ibidem.

beiden ein Abgrund an unterschiedlichen Einstellungen auf. Merlín hat die Vision einer besseren Welt, in der es aufgrund des relativen Reichtums für alle keine Begehrlichkeiten mehr geben wird, Casilda wirft ihm vor, lediglich ein Idealist zu sein, dem der Sinn für das Materielle völlig fehle. Sie setzt seiner an den Sozialismus erinnernden Vision einer besseren Welt ironisch ihren Zweifel an dieser Welt entgegen und verlacht ihn:

Merlín: ¡Incapaz de tener un ideal, no comprendes que...!

*Casilda: (Interrumpe.) No, no quiero comprender más. (Con una carcajada.) ¡Un mundo mejor! (Ríe cada vez más insolente.) No te dejaré cometer la locura de hacer pública esa fórmula, para que alguien se adueñara de ella y todo volviera a ser lo mismo. ¿Por qué no ser nosotros los dueños? Siempre habrá amos y esclavos, ricos y pobres.*⁴⁰⁴

Hier wie auch in anderen Stücken, z. B. in *Mea culpa*, dürfen dieses Gelächter und das immer unverschämtere Lachen als Indiz einer völligen ironischen Distanzierung von dem Gedanken an eine auf diese Weise erreichbare bessere Welt gedeutet werden. Damit werden dem Zuschauer zwei Möglichkeiten offeriert, über die er nachdenken kann. Man mag Merlín für einen hoffnungslos-hoffnungsvollen Idealisten halten. Doch stehen sich im Falle von Casildas erträumter Welt ironischer Weise keine zwei Welten gegenüber, eine gute und eine schlechte, sondern es bleibt in ihrer Traumwelt alles beim Alten, es würden sich nach Casildas Vorstellung nur die Besitzverhältnisse ändern, sie würden ihren obigen Worten zufolge zu den Reichen und Herrschenden gehören, andere würden statt ihrer zu den Armen und Beherrschten hinzukommen. Nach einer verbalen Attacke, die deutlich macht, dass Casilda auch Gewalt anwenden würde, um an die Formel zu kommen, die Merlín in einem Beutel an seinem Herzen trägt, versucht sie, sie ihm zu entreißen, scheitert aber dabei. (Ende der Szene 5).

In der sechsten und letzten Szene des I. Aktes veranlasst Casilda, die Merlín die Formel selbst nicht entreißen konnte, Lisandro trotz eines gewissen Widerstandes seinerseits – er möchte wie Merlín lieber die bessere Welt abwarten, möchte leben, ohne jemandem Schaden zuzufügen –, um des angestrebten Nutzens und Reichtums willen, Merlín umzubringen. Auf ihre Insinuation, dass Merlíns Rolle auf der Erde erfüllt sei, nachdem er die Formel gefunden habe, fragt sie ihn, ob er dies verstehe. Infratextuell ironisierend im Sinne Bachtins wirkt Lisandros Antwort: „*No, no quiero comprender...*“⁴⁰⁵, da Casilda mit genau diesen Worten Merlín soeben noch widersprochen hatte. Sie zwingt ihn jedoch dazu; sie unterwirft ihn körperlich, indem sie ihn kräftig am

⁴⁰⁴ op. cit., S. 103.

⁴⁰⁵ S. 105.

Arm zieht und dabei hinzufügt: „*¡Ten valor! Tenemos que escoger entre morir con el cuerpo henchido de piedad, o vivir destruyendo lo que nos es adverso... ...*“.⁴⁰⁶ Diese ironische Metapher des von Frömmigkeit aufgeblähten Körpers macht ihre Verachtung für jedwede Rücksichtnahme auf religiöse und moralische Normen klar. Darüber hinaus dokumentiert dieses Beispiel die Möglichkeit der Ironisierung von Metaphern. Ironie vermag es, sich anderer sprachlichen Phänomene zu bedienen oder mit ihnen eine Symbiose einzugehen. In obigem Beispiel bedeutet dies auf eine einfache Formel gebracht: Überleben kann man nur, indem man alles Widrige, auch Menschen, die sich einem entgegenstellen, zerstört oder man stirbt voll inbrünstiger Frömmigkeit. Der Zuschauer wird die Unangemessenheit der obigen ironischen Alternative richtig einschätzen können und sie als völlig falsch erkennen.

Seit der ersten Verkündigung des Herolds bis zum II. Akt sind acht Tage vergangen. Nun tut er kund, dass diejenigen, die die Nahrungsmittellager des „Herzogs, unseres Herrn“ geplündert hätten, gehenkt worden sind. Sie hätten durch ihre kriminellen Akte „die Großzügigkeit des Herzogs, unseres Herrn, betrogen.“ („... *han defraudado la generosidad del Duque, Nuestro Señor, ...*“⁴⁰⁷). Man solle keinen gewissenlosen Magiern oder Zauberern Gehör schenken. Die formelhafte Wiederholung „*Duque, Nuestro Señor*“ klingt wie ein Ritual und wird entsprechend hervorgehoben. Wir haben es hier somit mit einem ironisierenden Ritual zu tun, das die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf den Träger dieser Bezeichnung lenkt. Christen ist diese formelhafte, intertextuelle Rede aus der Wendung „*y Jesucristo, Nuestro Señor*“ aus der Messe bekannt. Auf den *Duque* angewandt, entsteht hier eine vom Autor gewollte Kontrastironie, da dieser keineswegs der Meinung ist, dass der *Duque* eine gottähnliche Bezeichnung verdient, welche aber durch den Herold suggeriert wird.

Der II. Akt besteht aus vier relativ kurzen Szenen. In der ersten schleichen sich Casilda und Lisandro in Merlíns Alchimistenküche, wobei Lisandro immer wieder von Gewissensbissen geplagt wird, was Casilda ironisch kommentiert mit: „*Cuando nuestros padres comprenden que ya no les tememos, nos enseñan a tener miedo de nuestro remordimiento.*“⁴⁰⁸. Lisandro erwidert ihr: „*¿Es acaso la esperanza que se ha muerto y que se está pudriendo dentro de tu pecho?*“⁴⁰⁹ Da Merlín zurückkommt, ziehen die beiden sich zurück.

⁴⁰⁶ ibidem.

⁴⁰⁷ op. cit., S. 107.

⁴⁰⁸ S. 108.

⁴⁰⁹ ibidem.

In der zweiten Szene führt Merlín in seinem Labor einen Monolog, in dessen Verlauf er sich eingestehen muss, dass er mit der Zauberformel gescheitert ist und dass sechzig Jahre seines Bemühens und sämtliche an das Blei gerichteten Beschwörungsformeln, sich in Gold zu verwandeln, vergeblich waren. Dabei wird er sich bewusst, dass die Menschen an ihn wie an einen Gott geglaubt und ihm vertraut haben: *“¡Pensar que ellos creían en mí como en un dios! ¿Un dios? ¡Ningún dios puede resolver este enigma, sino los mismos hombres! ¡Me siento tan alejado de los hombres!”*⁴¹⁰ Tragisch-ironisch wirkt hier, dass er den Menschen helfen möchte, dabei aber in ein großes Distanzverhältnis zu ihnen gerät.

Szenisch-theatralisch ziehen nun die einzelnen Mitglieder des Chores in einer Vision an ihm vorbei, zusätzlich auch die verschleierte Frau (*la Mujer velada*), die allegorisch das Elend (*la Miseria*) verkörpert. In seiner Vorstellung ziehen die einzelnen Gestalten des Chors vorüber und geben ihren wörtlichen und materiell-greifbaren Kommentar zu seiner Lüge ab, dass er für sie Gold aus Blei erzeugen werde, um ihrer Not ein Ende zu bereiten. Materiell-greifbar steht hierfür ihre imaginäre Steinigung ihres nicht erkennbaren Wohltäters. Das Volk tut seine Meinung kund und nennt ihn Schwindler und Heuchler („*farsante*“), jemand, der ihnen eine Komödie vorgespielt hat und greift in dieser Vision zu unsichtbaren Steinen und tut so, als ob es ihn steinigen wollte. Die verschleierte Frau weist Merlín darauf hin, wie sehr ihn alle hassen. Am Ende der Vision holt er den Umschlag aus seinem Wams hervor und verkündet laut, dass dies die Formel der Glückseligkeit sei. Bitter ironisch wiederholt er einen Ausspruch, den er als sein Schicksal betrachtet: *„Sesenta años sacrificados en bien de la humanidad... y no me dejan más que mi propia mentira.“*⁴¹¹ Man lasse ihn nach sechzig Jahren mit seiner eigenen Lüge allein. Alles auf dem Tisch Liegende fegt er mit einer Handbewegung herunter und will die Formel verbrennen.

In der folgenden Szene (3) erfährt Lisandro von Merlín die Wahrheit. Er habe noch nichts bewerkstelligen können. Dies wird ironisch kommentiert durch den auf Lisandro bezogenen, strafenden Satz Merlíns *„No hay momento de mayor sufrimiento que aquel en que perdemos definitivamente la esperanza.“*⁴¹², der den Boden unter den Füßen verliert. Lisandro wirft Merlín vor, mit den Wünschen, dem Wollen (*voluntades*) der Menschen gespielt zu haben, weswegen sie ihn töten, bei lebendigem Leibe verbrennen oder kreuzigen werden. Er nennt ihn verächtlich „Hexenmeister“ (*hechicero*). Merlín verteidigt sich und antwortet:

⁴¹⁰ op. cit., S. 109

⁴¹¹ S. 111.

⁴¹² S. 112.

*Me llamas hechicero porque el material con que he trabajado, son los ideales de los hombres. Yo sólo quise hacerles creer que ese mundo mejor puede existir y si llegaran a creerlo, ese mundo existiría: EL HECHIZO SE VOLVERÍA VERDAD.*⁴¹³

In der vierten und letzten Szene des II. Aktes kommt Casilda hinzu und ironisiert Lisandros frühere Äußerungen von Generosität durch einen sich von ihm distanzierenden Kurzkommentar und rhetorisch-ironische Fragen:

*(Muy decidida.) ¿Qué inocente eres, Lisandro! ¿Crees todavía esa historia de sacrificios y de lágrimas? ¿Aún guardas dentro de tu pecho esos ridículos estertores de generosidad? ¿No comprendes que él trata de engañarte una vez más?*⁴¹⁴

Auf Merlíns Protest, er sage die Wahrheit, ironisiert Casilda dieses Wort, indem sie es bewusst auf sich und ihre Situation als von Merlín aufgrund seiner Träume vernachlässigte Frau bezieht, teilt ihm weiterhin als Wahrheit mit, dass sie die Geliebte seines Bruders sei und wirft ihm antithetisch ironisch vor: „... .. *Tú escogiste tu sueño. Yo mi satisfacción. Tú puedes consolarte pensando que fuiste generoso con todos, menos con tu propia mujer. ...*“⁴¹⁵

Auf seine schwache Verteidigung, dass der Hintergrund für seine Träume das ewige Elend der Menschheit sei, erwidert sie nochmals mit weniger starker Ironie rhetorisch fragend: „*(Con burla.) ¿Vas a remediar todo esto en ese nuevo mundo? ¿Será posible que una mujer olvidada pueda dejar de sentirse sola y que...?*“⁴¹⁶

Merlín reagiert seinerseits ironisch-zynisch mit den Worten, dass das Elend keinen Anlass für die Verschleierung des Bösen und dafür sein dürfe, dass der Mensch seinen Bruder verrate: „*¡Cállate! Si no es posible suprimir el mal sobre la tierra, podemos aspirar a que la miseria no sea un pretexto para encubrir la maldad, ni para que los hombres traicionen a sus hermanos.*“⁴¹⁷

Lisandro fühlt sich angesprochen und bittet seinen Bruder um Vergebung, doch Casilda geht dazwischen und fordert Lisandro auf, sich endlich der Formel zu bemächtigen und Merlín umzubringen, woraufhin er ihn erwürgt. Casilda entnimmt Merlíns Wams den Umschlag mit der Formel. Beatriz klopft an die Tür, nach ihrem Vater rufend und ihn auffordernd, er möge dem Volk noch heute die Wahrheit sagen. Es ergibt sich eine tragisch-ironische Duplizität der Ereignisse: Merlín ist tot und kann keine Wahrheit mehr verkünden. Beatriz verdächtigt ihre Mutter der Tat.

⁴¹³ S. 113.

⁴¹⁴ ibidem.

⁴¹⁵ ibid.

⁴¹⁶ ibid.

⁴¹⁷ op. cit., S. 113f.

Der III. Akt beginnt drei Tage später wiederum mit einer Verkündigung des herzoglichen Herolds, in der ein vielfach praktiziertes Verfahren der Informationsverfälschung ironisch karikiert wird. Ein allen bekanntes öffentliches Ereignis, hier der Tod Merlíns, dessen Ermordung den Zuschauern, die das Geschehen mit eigenen Augen verfolgt haben, bekannt ist, wird durch allerhöchste Sprachregelung mitgeteilt, Merlín sei ein Magier und Agitator gewesen und eines natürlichen Todes oder vielleicht aufgrund seines Arbeitens mit giftigen Substanzen gestorben. Darüber hinaus wird er durch die Worte des Herolds als Schädling der nichtsahnenden, harmlosen Gesellschaft hingestellt, er werde verbrannt und seine Asche werde auf den Feldern verstreut:

*Las investigaciones hechas por los servidores del Duque, Nuestro Señor, acerca de la muerte del mago y agitador Merlín, vienen a desmentir los rumores de que el mencionado hechicero haya sido asesinado. Murió, por causas naturales o posiblemente asesinado por alguna de las sustancias que el mismo manejaba en su turbia profesión. ...*⁴¹⁸

Die hier verwendete Ironie erweist sich als dramatische, da das Volk als Opfer „verdummeufelt“ und dies vom Zuschauer durchschaut wird. Intertextuell wird in dieser Passage Bezug genommen auf fehlende Pressefreiheit, z. B. in Guatemala zu Zeiten der Diktatur in der Kindheit und Jugend Solórzanos oder in Mexiko unter PRI-Regierungen oder auch in anderen Teilen der Welt in totalitären Regimen, ohne dass dies im einzelnen auf einen bestimmten Text zurückgehen müsste. Vielmehr ist dies genau ein im kollektiven Bewusstsein präsent Phänomen, das sich für eine Distanzierung und Karikierung wie im ersten Teil angesprochen eignet.

Durch das Leugnen der Tatsache, dass er ermordet worden ist, wird der Wunsch erkennbar, seine Anhänger zur Bewahrung der öffentlichen Ordnung anzuhalten. Durch das Offenlassen der Todesursache Merlíns durch die Konjunktion „oder“ kommt es zusätzlich zu keiner eindeutigen Festlegung der Ursache seines Todes, mithin zu Ambiguität, die für die Öffentlichkeit, an die solch ein Satz dringt, eben zu Unsicherheit führt. Gleichzeitig führt die weitere Wortwahl, z. B. „... *del hechicero que tanto daño hizo a la ingenua población de esta ciudad*“ zu einer völlig pejorativen Bewertung Merlíns, wobei das Adjektiv „*ingenua*“ durch seinen ambivalenten Charakter die Bewertung Merlíns durch den Herold verschlimmert und die der Bevölkerung verharmlosen soll. Auf einer tiefergehenden Ebene deckt „*ingenua*“ in bezeichnend-ironischer Weise den Sachverhalt auf, dass die Bevölkerung ohne Bildung dasteht, der Duque als Obrigkeit davon weiß, sie gerne in diesem Zustand belässt und sich darüber hinaus noch zu ihrem Beschützer aufschwingt.

⁴¹⁸ op. cit., S. 116.

Eine ähnlich herabsetzende Wirkung bewirkt in der Rede des Herolds das Adjektiv „*turbio*“ in der Wendung „*en su turbia profesión*“, ein Wort, das verbalironisch kontrastiert mit eindeutig ehrenhaften Berufen. Es setzt Merlíns Bemühungen für das Volk durch den Gebrauch eines Wortes mit pejorativer Konnotation herab.

Fragt man sich, wer hier eigentlich diese Herabsetzung Merlíns durch seine Wortwahl provoziert, so wird schnell deutlich, dass der Herold lediglich im Sinne Bachtins fremde Rede kolportiert und dass hier, wie erkennbar, die „*servidores del Duque, Nuestro Señor*“ und somit die „*voluntas*“ des Herzogs selber die Ursache ist, mithin der Herzog selbst. Warum dies so ist, dürfte bei der altruistischen Einstellung Merlíns klar sein: Sein Wunsch war es, bessere Lebensbedingungen durch die Verteilung von Gold für alle zu schaffen, den Menschen Hoffnung zu machen für eine bessere Welt, er stellt sogar die Frage nach der Gerechtigkeit bei der Verteilung von Gütern. Damit stellt er sich subversiv gegen eine Akzeptanz der durch den Krieg des Herzogs herbeigeführten Unterdrückung der Bewohner der kleinen Stadt, er fragt somit nach der Berechtigung eines solchen Zustandes und erscheint daher in den Augen des Herzogs als Rebell und Aufwiegler.

Im weiteren Verlauf der ersten Szene dieses III. Aktes spitzt sich die Gegensätzlichkeit zwischen Casilda und Lisandro zu. Lisandro distanziert sich verbalironisch von Casildas Festhalten an der Existenz des Steins der Weisen, d. h. an der Merlín geraubten Formel, die nicht dechiffrierbar ist und somit nichts nützt: „*(Irónico.) Revuelves líquidos, mezclas metales, pero es inútil. No lograrás hacer el único metal que te importa. ¿Y sabes por qué? Porque ese metal es lo imposible.*“⁴¹⁹ Casilda beginnt, Lisandro zu misstrauen, und vermutet, er habe die Umschläge vertauscht, um sich allein in den Besitz der Formel zu bringen. Er reagiert mit: „*(Burlón.) Ya comienzas a dudar de mí. Pronto dudarás hasta de ti misma y llegará un día en que dudarás de todo.*“⁴²⁰ Casilda äußert mutlos und antithetisch: „*Tenemos la fórmula... pero no la tenemos.*“, was Lisandro tieftraurig zu dem klugen, gelegentlich auf die Semiotik zutreffenden selbstironischen sentenziösen Satz veranlasst: „*Como todo en la vida: Conocemos los signos pero no comprendemos el significado.*“⁴²¹

⁴¹⁹ ibidem.

⁴²⁰ op. cit., S. 117.

⁴²¹ Ein weiterer auf die Semiotik beziehbarer Satz ist Casildas Ausspruch: „*Pero recuerda que estas fórmulas tienen a veces múltiples significados y que...*“ (op. cit., S. 117).

Lisandro wird von Reue über seinen Brudermord ergriffen und möchte bis zum Ende seines Lebens wieder frei werden von seiner Schuld, Casilda sieht in einer möglichen Trennung von ihr ein weiteres Zeichen dafür, dass er möglicherweise den Umschlag mit der Formel doch vertauscht habe. Als Lisandro sie verlassen will, gerät Casilda völlig aus dem Gleichgewicht, die Begriffe *amor*, *desconfianza*, *remordimiento*, *esperanza* und ihre pronominale Zugehörigkeit zu ihr oder Lisandro geraten durcheinander und sie wird ohnmächtig. Lisandro schüttelt sie und wünscht, sie wäre tot: „*¡Si pudieras pasar de este sueño a la muerte!*“ Dennoch trägt er sie auf seinen Armen hinaus.

Die Szene 2 ist einer Unterhaltung zwischen dem zurückgekehrten Lisandro und der hinzukommenden Beatriz gewidmet. Beatriz kennt die wahren Umstände der Ermordung ihres Vaters, auch wenn Lisandro noch leugnet und Casilda als Haupttäterin darzustellen versucht. Sodann teilt sie Lisandro die ganze Wahrheit über den Stein der Weisen und die Formel mit, die von nun an für ihn ein Leben ohne Hoffnung bedeutet, da er mit ihrem Vater auch die Hoffnung ermordet habe. „*Al matar a mi padre, mataste también la esperanza.*“ Man hört den Gesang des Säers und sieht über den Feldern ein schwaches Licht (*una luz tenue*). Beatriz spricht zu Lisandro offen über die Zukunft, wie sie sie sieht. Binnen kurzem werden die Felder wieder genügend Früchte erbringen, die ausreichen, um nicht zu sterben. Nach der Ernte werde man die Freiheit kaufen können, aber man werde auch noch miserabler leben als je zuvor. Lisandro antwortet matt: „*¡Otra vez la vida, otra vez la miseria! Seré más desgraciado que antes.*“ Beatriz bestätigt dies mit denselben Worten, denen sie noch etwas hinzufügt: „*¡Sí, otra vez la vida, otra vez la miseria! Ésa es la noticia que quería darte. Vivirás, sin esperar ya nada, solo con tu conciencia, sabiendo, que tu crimen fue inútil.*“⁴²²

Hier wird die dramatische Ironie des Schicksals in Form der Abfolge der Ereignisse deutlich, da das Verbrechen eitel und vergeblich war. Intertextuell fühlt man sich an das Lied des Harfenspielers aus Goethes *Wilhelm Meister* erinnert, der unsere Unkenntnis des Waltens der „himmlischen Mächte“ zum Anlass seiner Klage nimmt und singt:

*Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr lasst den Armen schuldig werden,
Dann überlasst ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.*

⁴²² op. cit., S. 121.

Diese zweite Strophe des Liedes klingt in der Übersetzung von Thomas Carlyle für das Englische so und müsste auch für den spanischen Sprachraum existieren:

*To earth, this weary earth, ye bring us,
To guilt you let us heedless go,
Then leave repentance fierce to wring us:
A moment's guilt, an age of woe!*⁴²³

Durch seinen Aufenthalt in Frankreich ist Solórzano mit der existenzialistischen Version von Schuld konfrontiert worden, so dass auch hier noch einmal das Sartresche „*Nos actes nous suivent*.“⁴²⁴ angebracht ist.

Ursprünglich hatte Lisandro noch etwas Anerkennenswertes bezüglich seiner Schuld im Sinn, er wollte sie bis zu seinem Lebensende gesühnt haben, um als freier Mann zu sterben, doch nunmehr verdient er sich Beatriz' Verachtung, da er vor allem leben will, selbst unter den von ihr angedeuteten Voraussetzungen. Beatriz findet dies nicht gerecht, „*que tú sigas rumiando el sucio sabor de tu existencia. Los seres como tú, no tienen derecho más que a la desgracia.*“ Lisandro entgegnet ihr, mit liebevoller Sorgfalt seinen Körper streichelnd, dass er aber lebe. „*¡Pero estoy vivo! ¡Eso es lo único que importa! ¡Estar vivo el mayor tiempo posible!*“⁴²⁵ Durch diese Wiederholung, die eine Textmarkierung nahe legt, wird ebenfalls intertextuell eine ironische Stellungnahme zu einer extremen existenzialistischen Position bezogen, die nach dem zweiten Weltkrieg im weiteren Existenzialistenkreis um einen falsch verstandenen Sartre verbreitet war. Beatriz setzt ihm nun auch entgegen, dass bloßes Leben, wie er es verstehe, lediglich ein Anfang sei und dass man über diesen Anfang hinaus erst wirklich zu einem Menschen werden müsse. Es seien die Ideale, die uns mit der Ewigkeit verbänden. Leben wie er – Lisandro – es wolle „*sintiendo que tu cuerpo palpita y se estremece como el de un sapo, no es vivir realmente; pero si eso aún te hace feliz te juro que sabré quitarte esa mezquina felicidad a la que ya no tienes derecho.* (...)“⁴²⁶

Man muss sich an dieser Stelle fragen, mit wessen Stimme Lisandro und Beatriz hier sprechen. Im Falle von Beatriz darf man zunächst einmal feststellen, dass sie die Position ihres Vaters übernommen hat und weiter vertritt. Wir haben schon gesehen, dass Merlín eine philanthropisch-humanistische Haltung

⁴²³ cf. www.bartleby.com/314/213.html - 25k.

⁴²⁴ Dies ist auch der Titel eines Romans von Paul Bourget aus dem Jahre 1927.

⁴²⁵ *El hechicero*, op. cit., S. 122.

⁴²⁶ *ibidem*.

repräsentierte, die durchaus mit gewissen Idealen verknüpft ist. Als solche, so darf man schließen, entspricht sie in vielen Zügen den Ideen des Autors zum Leben. Durch den intertextuellen ironisch-sarkastischen Kontrast zur Einstellung Lisandros übt Beatriz eine überaus herbe Kritik gegenüber Verbrechern und verantwortungslosen Existenzen, die im Sinne der puren Existenz sich jegliche Freiheit nehmen, um ein Leben, wie Lisandro es trotz allem vorschwebt, führen zu können.

An der 3. und vorletzten Szene des gesamten Stückes (III. Akt) sind Casilda, Lisandro und Beatriz beteiligt. Casilda erwacht aus ihrer Ohnmacht und fährt mit ihren Träumen vom Gold fort, doch Lisandro, auf Beatriz hinweisend, teilt ihr mit, dass die Felder wieder ergrünen, aber dass der Stein der Weisen, die Zauberformel also, nicht existiert. Casilda will dies von Beatriz selber hören, und diese sagt mit kühler Ambiguität: „*La Piedra Filosofal existe, decía mi padre, es tan sólo cuestión de descubrirla.*“⁴²⁷ Casilda versteht die orakelhafte Ironie und Doppeldeutigkeit dieses Satzes nicht und ihn demzufolge falsch, da sie auf eine Seite der Aussage des „*decía mi padre*“ fixiert ist, und wirft Lisandro vor, sie zu belügen. Sie ist hin und hergerissen und völlig verunsichert durch Lisandros an Beatriz gerichtete Aufforderung, ihr, Casilda, dasselbe zu sagen, was sie ihm gesagt habe. Beatriz nutzt dies als wirkungsvolle verbale Waffe gegen Lisandro aus und zeigt ihm, dass sie ihm doch Schaden zufügen kann, indem sie Casilda die zwar hypothetische, aber Fakten suggerierende Frage stellt, was sie tun würde, wenn sie wüsste, dass er ihr aus purem Egoismus, nicht aus Generosität wie ihr Vater, die Wahrheit verschweige, und entlockt ihr das Eingeständnis, dass sie ihn umbringen würde.

Beatriz spielt nun ihre Verbalintrige völlig aus und untermauert sie durch eine bewusste Lüge, die genau Casildas falschen Vermutungen entspricht. Lisandro fleht sie kniend an, Casilda die Wahrheit zu sagen, doch Beatriz wendet ihm den Rücken zu und verhindert nicht, dass Casilda Lisandro von hinten mit einem Dolch tötet.

Die letzten Worte aller drei Schauspielerinnen und Schauspieler in dieser Szene sind sentenzartig, ironisch und aufschlussreich. Es wird auch erstmalig theatralisch von einer Situationsironie Gebrauch gemacht, die zusammen mit verbaler Ironie den Höhepunkt der gesamten dramatischen Verwicklung charakterisiert. Zum besseren Verständnis sei dieser letzte Teil der Szene wiedergegeben:

Pausa. Beatriz implacable dando la espalda.

Casilda: (Tras de él con el puñal.) ¡No me engañas más!

Lisandro: (Se vuelve y la ve horrorizado.) ¡Casilda!

Casilda: He de morir mañana, lo sé, pero no quiero que tú te beneficies con mi

⁴²⁷ ibidem.

- muerte. Nadie tiene derecho a beneficiarse con la muerte de otros. (1)*
Beatriz: Eso debiste haber pensado cuando mataste a mi padre. (2) (Se
vuelve.) El que destruye todo para vivir, se destruye a sí mismo. (3)
Casilda: Matarte, es matar todo mi deseo de seguir viviendo. (Lo hiere, Beatriz
se cubre horrorizada la cara.)
Lisandro: Te juro que me matas inútilmente. (4) (Expirando. Casilda extrae
enloquecida el papel con la fórmula y lo guarda en su pecho como en-
ajenada.)⁴²⁸

Die proxemisch-theatralische Position der Akteure verweist vom dramatischen Text her auf unterschiedliche Arten von Ironie und sentenz- oder sprichwortartige Doppeldeutigkeit. Keiner der Beteiligten blickt den anderen an, sie schauen vielmehr, sieht man von Beatriz ab, einander auf den Rücken. Zur Verdeutlichung stelle man sie sich in einer Reihe agierend vor, etwa wie folgt (G stehe für Gesicht, R für Rücken):

(G) Beatriz (R) < (G) Lisandro (kniend) (R) < (G) Casilda mit Dolch (R)

Man kann diese abstrahiert dargestellte Anordnung als eine tragische Verkettung verstehen, die von Hass- und Rachegefühlen ausgelöst wird, und hier ließen sich zahlreiche Beispiele u. a. aus griechischen Tragödien oder von Corneille und Racine anführen, in denen die Blindheit des menschlichen Handelns ebenfalls Auslöser ist für den Tod des Helden oder der Heldin, so z. B. Medea.

Beim Zuschauer kommt es zu einem kurzen Spannungsmoment voller dramatischer Ironie, als Casilda mit dem Dolch hinter dem ahnungslosen Lisandro erscheint und ihn töten will. Sodann schlägt der Abscheu, den Beatriz vor Lisandros Tat empfindet und der sie sich in unerbittlicher Weise von ihm abwenden lässt, als tragische Ironie der Ereignisse auf sie zurück, da Lisandro wirklich umgebracht wird und Beatriz ihn vielleicht vor dem Tode hätte bewahren können. Schließlich wirkt einmal mehr die Ironie des Schicksals, da Casildas völlig egoistischer Griff nach dem Kuvert mit der Formel, und für den Zuschauer ist dies wiederum dramatisch-ironisch, wirklich nichts mehr nützen wird. Denn sie hatte ja schon gemeinsam mit Lisandro versucht, mit Hilfe der Formel Gold herzustellen.

Im Bereich der verbalen Ironie, die hier in enger Verbindung mit den soeben angesprochenen anderen Arten von Ironie steht, wirkt das mit (1) gekennzeichnete Beispiel unmittelbar auf Casilda als eigentliche Anstifterin zum Mord an Merlín zurück. Sie merkt in ihrer kurzsichtigen Naivität nicht, dass sie sich selber durch ihren eigenen sentenzartigen, richterlichen und richtenden Ausspruch mit erfasst und ein Urteil über sich selber spricht, ein schönes

⁴²⁸ zitierte Ausgabe, S. 124.

Beispiel für ironische Doppeldeutigkeit von Orakelsprüchen wie in König Oedipus.

Von daher ist ihr eigener Spruch ironisch und ambig zugleich, da sie es nicht vermag, sozusagen von einer höheren Warte, eben einer Metaebene, ihr eigenes Tun zu reflektieren und darüber nachzudenken. Es ist nachgerade aber geradezu kennzeichnend für Charaktere, in ihrer Blindheit auf eine einzige Möglichkeit oder ein einziges Gefühl fixiert zu sein wie die Figuren bei Corneille und Racine.

Casilda bekommt zudem in Beispiel (2) den unmittelbar mit einer gewissen Genugtuung gesprochenen ironischen Kommentar von Beatriz zu spüren. Doch versteht sie diese Ironie sowie die möglicherweise auch auf Lisandro, doch wahrscheinlich stärker auf sie gerichteten sentenziösen Worte von Beatriz im Beispiel (3) gar nicht, denn ihre Worte richten sich weiterhin an Lisandro („*Matarte, es matar todo mi deseo de seguir viviendo.*“), wie das Personalpronomen deutlich macht.

Man kann noch einen Schritt weitergehen und Casildas letzte Handlung, nämlich das Herausziehen des Papiers mit der Formel aus Lisandros Wams und das Aufbewahren eben dieses Papiers an ihrer Brust als eine weitere ironische Kontrastierung (zwischen Sagen und Tun) zu ihren soeben wiedergegebenen Worten sehen, die ihren Wunsch ausdrücken, nicht mehr weiter leben zu wollen, aber auf diese Weise als Lüge entlarvt würden. Es gibt auch andere Erklärungen für diese letzte Handlung, die daher als mehrdeutig anzusehen.

In Lisandros letzten Worten (s. Beispiel 4) kommt noch einmal die ganze Vergeblichkeit dessen zum Ausdruck, was zunächst beide angestrebt haben, sodann Casilda nur noch für sich alleine. Beider gesamtes Tun war eitel, *en vano, en vain*, und führte im Prinzip zu beider Untergang, auch wenn der rein physische von Casilda noch aussteht: eine tragische Ironisierung des menschlichen Strebens nach Glück für sich selbst als Individuum.

Mit diesem Horrorszenario ist die vorletzte Szenen noch nicht zu Ende, vielmehr hört man nun durch die Bögen hindurch ein Näherkommen von Flötenspiel mit Gitarrenbegleitung, und bei den fröhlichen Männern sieht man eine Laute spielende junge Frau. Die Regieanweisung verweist weiterhin auf fröhliches Lachen und den jungen wie den alten Mann. Und alles dies geschieht am Ende einer Tragödie, die soeben zu Ende gegangen ist.

Die Mitglieder dieser fröhlichen Gruppe (des Chores) kommen zu Beginn der vierten und Schlusszene auf Beatriz zu, zeigen ihr neu ergrünte Halme, verweisen darauf, dass die Asche Merlins nicht davon geflogen sei, lassen sie

die neuen Halme riechen – sie riechen gut – und die junge Frau und der junge Mann wiederholen jubelnd:

Mujer joven: (Con júbilo.) ¡Reverdecen los campos!
Hombre joven: ¡Reverdecen los campos, Beatriz!
*Mujer joven: ¡Reverdecen los campos!*⁴²⁹

Alles dieses passiert an der Stelle, wo Casilda Lisandro umgebracht hat und wo die völlig wahnsinnig gewordene Mörderin ihr Papier mit der nicht dechiffrierbaren Formel aus kabbalistischen Zeichen an sich presst, die auch im Bühnenbild auftauchen. Den Ort der schauerlichen Tat Casildas wie auch das Genre Tragödie insgesamt muss man in sarkastisch-ironischem Kontrast zu dem Ergrünen der Felder und der aufkeimenden Hoffnung der Mitglieder des Chores sehen. Ich werde bei der Behandlung von Schlusszenen im II. Teil dieser Arbeit hierauf zurückkommen.

Bei der Darstellung inhaltlicher Aspekte sind oben vielfach schon ironische Zitate und gelegentlich ambige eingeflossen. Von einem Typus der im Stück anzutreffenden Ironie ist jedoch noch nicht gesprochen worden. Kamen bisher Wortironie und Kontrastironie wie auch infra- und intertextuelle Ironie durchaus in einer Reihe von Beispielen vor, so hat sich ihr Gebrauch in diesem Stück jedoch über rein tropenhaften Gebrauch wie zumeist in *Beatriz, la Sin Ventura* deutlich hinaus entwickelt. Es geht nun darum, sich die Elemente dramatischer Spannung, die in den drei Akten vorliegt, einmal zu vergegenwärtigen und dabei zu berücksichtigen, was Zuschauer gegenüber Akteuren auf der Bühne bzw. im Damentext wissen, mithin um dramatische Ironie und am Schluss um Ambiguität. Ich möchte dies vom Aufbau des Stückes her beleuchten:

Am Anfang ist Merlín von seinen Fähigkeiten überzeugt, und die Zuschauer glauben an diese. Es gibt aber schon erste Zweifel, da er noch kein Gold herstellen können, während ihm der Chor noch blind vertraut und ihn verehrt. Sodann wird im Gespräch mit Beatriz der Zweifel an Merlíns Fähigkeiten verstärkt. Merlíns Tochter versucht ihn von der Absurdität seines Unterfangens zu überzeugen, erlebt aber ihren Vater als halsstarrig und auf seine Pläne fixiert. Hierbei wird andererseits aber offenbar, wie menschenfreundlich Merlin denkt und handeln möchte. Casilda und Lisandro jagen der magischen Formel nach, es wird klar, dass ihre Absicht, zumindest Casildas, nicht altruistisch, sondern überaus selbstsüchtig ist. Soweit die Ausgangsposition.

Der Zuschauer erkennt sehr bald, dass Merlíns Formel nicht zum Erfolg führen kann, aber Casilda und Lisandro begehren diese Formel weiterhin. Merlín

⁴²⁹ op. cit., S. 125.

fingiert gegenüber Casilda auf ihre Nachfrage, dass er einen wunderbaren Fund, einen *hallazgo más maravilloso* gemacht habe, und meint damit seine menschenfreundliche Entdeckung, dass bei genügend Gold für alle die Menschen friedlich zusammenleben würden, ohne sich zu hassen. Er redet sich so in Begeisterung hinein, dass er seinen Worten selber glaubt und sich somit selbst betrügt. Der Zuschauer erlebt hier in dramatischer Weise Ironie als Selbstbetrug, denn Merlín hat bisher immer noch kein Gold herstellen können. Im zweiten Akt wird ihm beim Défilé des Volkes im Chor und anhand seiner Reaktionen deutlich, dass er seine Pläne materiell nicht verwirklichen kann, er möchte sie aber spirituell weiterführen, indem er dem Volk Hoffnung (*esperanza*) vermittelt. In der Zwischenzeit bringen Casilda als Planerin und Lisandro als Ausführender Merlín um, und erreichen damit nichts. Schicksalhafte dramatische Ironie, dass ihr Begehren auf etwas Unmögliches gerichtet ist, ohne dass sie dies im Gegensatz zum Zuschauer schon wüssten. Inzwischen ist der Brudermörder Lisandro selbst von dem Fehlschlagen ihres ursprünglich gemeinsamen Ziels überzeugt, aber Casilda glaubt ihm nicht, während die Zuschauer dies sehr wohl wissen, und tötet ihn. Es wiederholt sich dramatische Ironie des Schicksals, da auch hier ihr Wunsch auf einen unrealen Sachverhalt gerichtet war, den es nicht gab, ohne dass sie dies im Gegensatz zum Zuschauer wusste.

Der *Duque* hat Merlíns Leichnam zur Bestrafung verbrennen und als abschreckendes Beispiel auf den Feldern verstreuen lassen. Diese fangen wieder grünen an, es erscheinen grüne Ähren (*espigas*). Aus einer als Strafe für etwas angeblich Böses Gedachtem wird etwas Gutes; denn durch die Ironie der Ereignisse, den Tod Merlíns betreffend, werden die Felder wieder fruchtbar. Beatriz hat sich die Ansicht ihres Vaters zu Eigen gemacht, dass man den Elenden Hoffnung vermitteln müsse, da das Leben ansonsten unerträglich ist. Der Schluss bleibt nun allerdings ambig. Es bleibt abzuwarten, wie die Dinge sich entwickeln. Einem *Happy End* steht das von Solórzano gewählte Genre der Tragödie gegenüber. Unberechenbare Faktoren sind das Wetter, das am Anfang einen bedrohlichen Himmel zeigt wie auf einem Gemälde von *El Greco*, die Willkür eines *Duque*, der die Wahrheit verfälscht, eine Frau wie Casilda und ihr bis zum Wahnsinn übersteigter Egoismus. Der humanistische Philanthrop Merlín ist umgebracht worden, aber er wirkt in seiner Tochter Beatriz wie nach einer Mause im Esplumoir der Merlinlegende weiter und vermittelt durch sie seine Botschaft.

2.3.2. *Las manos de Dios*



Bühnenbild zu *Las manos de Dios* von Miguel Covarrubias

Insbesondere für dieses Theaterstück, das Carlos Solórzano im Untertitel als *Auto* in drei Akten bezeichnet, lässt sich auf die Bedeutung des lateinischen Verbs „*subvertere*“ und das dazugehörige Substantiv „*subversio*“ zurückgreifen, denn das darin enthaltene Faktum der Umkehrung traditioneller dramatischer Bedingungen macht das Werk auch bezüglich der Verwendung von Ironie und Ambiguität zu etwas Besonderem. Obwohl sich eine Reihe von Theaterkritikern und Dramaturgen intensiv mit ihm beschäftigt haben, so u. a. Frank Dauster, John R. Rosenberg und Wilma Feliciano, sind bisher Strategien mit Hilfe von Ironie und Ambiguität nicht oder kaum jemals Gegenstand von Untersuchungen gewesen. Dabei spielt gerade Ironie im Zusammenhang mit Subversivität eine bedeutende Rolle.

Dauster sieht das Werk als geradezu subversiv an und lässt den Begriff Subversivität sogar in dem Titel des Aufsatzes erscheinen, auf den ich mich hier beziehe.⁴³⁰ Neben allen inhaltlichen Aspekten, die diese Subversivität unterstreichen – so z. B. die Umkehrung der Werte, wenn der *Cura* durch seine monologische Redeweise und seine Taten als Repräsentant des Bösen und der Teufel durch die von ihm geäußerten vernünftigen Ansichten als der des Guten erscheinen – betont Frank Dauster auch die von Solórzano eingeleitete formale Öffnung des mexikanischen Theaters. Für ihn heißt dies, dass in einigen solcher Werke, wie eben auch bei Solórzano, sowohl auf formaler wie auch auf

⁴³⁰ Frank Dauster, Carlos Solórzano o la tragedia como subversión. In: *Hispanic Journal*, 1985 (6/2), S. 27 – 32.

konzeptueller Ebene dieselbe Herausforderung eines repressiven Establishments existiert, wenn er sagt: „ ... *estas obras participan en la revolución libertadora que ocurrió en el teatro de la posguerra exactamente como desafían los cánones aceptados de la sociedad.*“⁴³¹ Diese „*revolución libertadora*“ vollzieht sich für ihn in einem „*acto de liberación en los diversos lenguajes del teatro mientras se está proponiendo esta misma liberación como tema del discurso verbal*“⁴³², wobei er unter „*diversos lenguajes*“ im Prinzip die unterschiedlichen Möglichkeiten des Theaters versteht, so auch die nicht verbalen, wie man sie im *code théâtral* zusammengefasst sehen könnte.

John R. Rosenberg sieht in Carlos Solórzanos „*Las manos de Dios*“ eine Rückkehr zur Funktion des Theaters als „*temple for the celebration of life*“ wie bei Eugene O’Neill, und Solórzano versuche sich von dem zu lösen, was er als das tote Ritual der christlichen Lehre und Praxis in Lateinamerika wahrnimmt „*by using the theater to reawaken the audience to the human ritual associated with the desire for freedom*“⁴³³. Um die Demontage leerer Rituale überzeugend aufzuzeigen, bedient sich Solórzano auch in diesem Stück des alten Genres des *auto sacramental*, das sich unmittelbar aus der liturgischen und der eucharistischen Tradition der Kirche herleitet, die hier kritisiert werden soll, so Rosenberg. Es scheint naheliegend, für diesen Zweck zu den Mitteln von Ironie im weiteren Sinne und eben auch zu Ambiguität zu greifen, und genau dies geschieht im vorliegenden Theaterstück.

„*Las manos de Dios*“ (1954), das dritte Stück von Carlos Solórzano, ist zugleich sein bekanntestes und berühmtestes. Es erscheint in W. Felicianos Werk zum mythischen Theater des guatemaltekisch-mexikanischen Dramaturgen unter dem Begriff der Erlösung („*Redención*“). Im deutschen Sprachraum würde man den Titel des Stückes möglicherweise eher im Singular sehen und von „der Hand Gottes“ sprechen, in der alles liege. Es darf gleich zu Anfang darauf hingewiesen werden, dass der Titel sowohl ambig als auch ironisch zu verstehen ist, denn die Hände Gottes sind einerseits im wörtlichen Sinne als die des „*Padre Eterno*“, jener hölzernen Darstellung wie auch im übertragenen Sinne als „Hand Gottes“ zu verstehen. Als ironisch kann man den Titel insofern ansehen, als im Stück diese Hände von sich aus nichts geben und auch keine Hilfe leisten, mithin von ihnen ausgehende Hilfe entgegen den Leser- und Zuschauererwartungen Fiktion ist, was auf die sogenannte These vom *Deus otiosus* verweist.

⁴³¹ op. cit., S. 27.

⁴³² ibidem.

⁴³³ John R. Rosenberg, The Ritual of Solórzano’s *Las manos de Dios*. In: Latin American Theatre Review, 1984 17 (2), S. 39.

Im Theaterstück selbst geht es um die Thematik der Freiheit oder, wie Somerset Maugham sagen würde, um Befreiung des Menschen von „*human bondage*“, d. h. der Befreiung des Menschen von seiner Hörigkeit oder Unfreiheit, die seinerzeit auch Kant angesprochen hatte, als er in seiner berühmten Antwort auf die Frage, was Aufklärung sei, antwortete, Aufklärung sei „der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“. Im Stück selbst werden zwei Formen der Unfreiheit oder Abhängigkeit angeführt, die sich mit den Begriffen „religiös-spirituell“ und „politisch-ökonomisch“ umschreiben lassen.

In ihrer Behandlung von drei Stücken von Solórzano in einem Aufsatz von 1991, vier Jahre vor der Veröffentlichung ihres Werks über Solórzanos mythisches Theater, schreibt W. Feliciano in aller Kürze über seinen Inhalt:

Las manos de Dios (...) dramatizes the sacrifice of Beatriz, a young woman who, encouraged by what seems to be a demonic possession, steals the jewels from the hands of God in the village church to buy her brother's freedom. The quest to save her brother becomes messianic when it evolves into „*la salvación del Hombre*“. The theft however is discovered; she is tried, condemned and punished, and her brother is executed. Nevertheless, her defiance of God and the village *cacique* symbolizes the moral triumph of the individual over the conventions of religion and society. By stealing the jewels from the hands of *el Padre Eterno*, Beatriz leaves the wooden image as empty as the religious values it represents.⁴³⁴

Interessant ist, dass sie den Einfluss der als Fremder, später als Teufel apostrophierten Gestalt auf Beatriz von vorne herein als „*what seems to be a demonic possession*“ interpretiert, während Rosenberg dies eher offen lässt, wofür sicherlich einiges spricht.⁴³⁵ Damit begibt sich W. Feliciano allerdings in den Bereich einer psychologischen Interpretation theatralischer Möglichkeiten, mit der sie den Realismus der Darstellung retten möchte.

W. Felicianos kurze einleitende Schilderung des Beginns des Stückes ist in der späteren ausführlicheren spanischen Version an einer bedeutsamen Stelle, wie ich meine, ungenau. Sie schreibt, dass plötzlich ein „*muchacho*“ hereingelaufen kommt – d. h. auf die Bühne stürzt und daherstottert, dass ihm der Teufel erschienen sei: „*De repente, un muchacho entra corriendo y balbuciendo que se le presentó el Diablo.*“⁴³⁶ Ihre Bemerkung zu der Tatsache, dass er redet, steht in Kontrast zu dem Schweigen des Chores, der von uniform gekleideten Männern und Frauen, die Masken tragen, offensichtlich *campesinos*, gebildet

⁴³⁴ W. Feliciano, Myth and Theatricality in Three Plays by Carlos Solórzano. In: LATR, 1991, Bd. 25 (1), S. 129.

⁴³⁵ cf. John R. Rosenberg, The Ritual of Solórzano's *Las manos de Dios*. In: Latin American Theatre Review, 1984, 17, (2), 1984.

⁴³⁶ Feliciano, op. cit., S. 107.

wird, ein wichtiges Faktum, doch sei dies im Augenblick noch nicht weiter ausgeführt. Hier ist vielmehr von Bedeutung, dass in den nachfolgenden beiden Szenen mit Sakristan und Pfarrer die Gestalt, die der Junge gesehen hat und die er im Detail beschreiben, einschließlich seiner Worte, die er genau wiederholen soll, zunächst lediglich als schwarz gekleideter Mann (*hombre*) bezeichnet und erst etwas später aufgrund einiger Fragen und Untersuchungen des Pfarrers als Teufel (*Diablo*) in einer ironischen Szene voller Komik angeblich identifiziert und dann eben auch so benannt wird. Ironisch wirkt rückblickend aus dem späteren Verlauf des Dramas, dass den *Diablo* diese Bezeichnung oder ihr Äquivalent – *Demonio* – sogar ein wenig amüsiert und er sie, sich selbst ironisierend, freiwillig beibehält und gelegentlich fast damit kokettiert, denn er betrachtet sich keineswegs als einen solchen. Diese im Namen beibehaltene Ironisierung erinnert den Leser stets an die Diskrepanz zwischen der falschen Bezeichnung und der Sympathie, die er für den *Diablo* und seine Worte und Taten empfindet.

In ihrem oben zitierten Aufsatz führt Wilma Feliciano grundlegend für die religiös orientierten Stücke von Solórzano an, dass der Dramaturg die in der indohispanischen Bevölkerung vorhandene religiöse Verehrung dramatisiert, um die von ihm sogenannte „*forma tremenda y trágica, el fanatismo de la religión en Latinoamérica*“⁴³⁷ aufzudecken. Sie fährt fort und sagt generell über Solórzano: „*This Guatemalan-Mexican playwright recreates the stories of Christian mythology with theatrical forms that recall the somber tones of medieval Christianity as well as the blood sacrifices of indigenous worship.*“⁴³⁸ Daraus ergibt sich ein an vielen Stellen deutlich erkennbarer mythologischer Synkretismus, der, wie Ana María Sandoval meint und ausführt, sich sogar zu einem ästhetischen verdichtet.⁴³⁹ Mythen sind nach Mircea Eliade geheiligte Geschichten, die als absolute Wahrheit wahrgenommen werden, Modelle für menschliches Verhalten liefern und kulturelle Werte definieren („... *myths are sacred stories perceived as absolute truth which provide models of human behaviour and define cultural values.*“) ⁴⁴⁰ Wenn dies so ist, muss man in den Stücken Solórzanos, hier *Las manos de Dios*, besondere Aufmerksamkeit hinsichtlich des Umgangs mit diesen Mythen schenken, d. h. muss man gerade

⁴³⁷ Solórzano apud W. Feliciano, op. cit., S. 123.

⁴³⁸ ibidem.

⁴³⁹ Sandoval, Ana María. Del sincretismo religioso al sincretismo estético en el teatro de Carlos Solórzano. www.literaturaguatemala.org/amsandoval1.htm.

⁴⁴⁰ Eliade, Mircea, apud W. Feliciano. Myth and Theatricality in Three plays by Carlos Solórzano. In: Latin American Theatre Review (künftig: LATR) 1991, Bd. 25 (1), S. 123.

im Sinne des Themas Ironie und Ambiguität als Strategien darauf achten, in welchem Verhältnis die Charaktere zur Religion und der ökonomisch-politische Situation stehen.

Gerade dies ist z. B. in den beiden einleitenden Szenen von *Las manos de Dios* zu erkennen, in der für mich religions- und mythosbezogene Ironie festzustellen ist, die sogar zusätzlich von einer gewissen Komik, stellenweise sogar von feinem Humor gekennzeichnet ist. Besonders interessant sind daher die Schritte des *Cura* in der zweiten Szene des ersten Aktes, die zu einer Identifizierung des später von ihm als solchen bezeichneten Teufels führen. Die Ironie liegt bei Solórzano häufig und hier insbesondere in der Tatsache begründet, dass wie bei der weiter unten dargestellten Identifizierung des angeblichen Teufels dem schwarz gekleideten jungen Mann mit den gut geschnittenen Gesichtszügen sozusagen ein Schild, ein „Label“, mit der Aufschrift „Teufel“ umgehängt wird, das aufgrund äußerst zweifelhafter Verfahren – man kann dies auch in Bezug auf Vorurteile so ausdrücken – semiotisch mit einem Inhalt oder Signifikat gefüllt wird, das keiner ernsthaften Überprüfung seitens des Zuschauers standhält. Bei einem näheren, vorurteilsfreien Hinsehen würde sich nämlich herausstellen, dass jener Inhalt oft ziemlich genau das Gegenteil von dem ist, für was die Bezeichnung stehen soll, mithin als ironisch gelten muss. Gerade die Tatsache, dass der *Cura* ebenfalls schwarz gekleidet ist, rückt zudem den angeblichen *Diablo* in ironisch-ambige Nähe zu ihm. Durch die schwarze Kleidung von beiden muss man sich als Zuschauer fragen, was für eine Botschaft denn die angeblich „teuflische“ und was für eine die nicht-teuflische ist. Dies gerade ist aber Solórzanos Absicht, wenn er gängige Vorstellungen niederreißt und sie von einem neuen Blickwinkel aus betrachten lässt. Interessant ist, dass hier einmal die Kostümierung ironisierende Ambiguität vermittelt, denn Pfarrer wie „*Diablo*“ sind, wie ausgeführt, schwarz gekleidet.

Die Handlung spielt in einem kleinen iberamerikanischen Dorf in der heutigen Zeit, womit Solórzano Brasilien als möglichen Ort des Geschehens mit einbezieht, wohl aber Spanischamerika bevorzugt als Ort der Handlung nehmen würde. Hier seien nun einige inhaltliche Informationen dazu gegeben. Ein Glöcknerjunge (Läutebub) wird in unmittelbare Nähe seines heimatlichen Dorfes, als er von einem benachbarten Hang aus müßig auf dem Boden sitzend Dorf, kahle Berghänge und Felder betrachtet, in seiner Tätigkeit, der Betrachtung der dörflichen Umgebung, der Kirche und seiner Gedanken bezüglich des Besitzers der Felder, des *Amo*, von einem Fremden angesprochen, als er sich von seinen Gefühlen und Gedanken geleitet unvoreingenommen fragt, wie es komme, dass alles dem *Amo* gehöre und ob es gerecht sei, dass die

Armen Hunger leiden, während der Herr dieses Dorfes ihnen gewaltsam das Land weggenommen habe und sie für sich arbeiten lasse. Dieser Fremde ist schwarz gekleidet, verschwindet aber bald wieder. Der Läutebub kommt ins Dorf gelaufen und erzählt dem Sakristan der Dorfkirche aufgeregt von seinem Erlebnis. Er berichtet ihm, dass ein schwarzgekleideter Mann, der plötzlich neben ihm stand, genau diese seine Gedanken erraten, ihn als Glöcknerjunge der Dorfkirche erkannt und ihm das, was er gerade gedacht habe, auf den Kopf zugesagt habe, und gerade das habe ihn am meisten in Angst versetzt:

*Campanero: Lo que más miedo me dio, fue que adivinó lo que yo estaba pensando, porque me dijo: Tú estás pensando que no es justo que estos pobres pasen hambre, cuando el Amo de este pueblo les ha arrebatado sus tierras, les hace trabajar para él y... (Los del Pueblo se ven sin comprender, apretándose unos contra otros.)*⁴⁴¹

Am Anfang des aufgeregten Berichts gegenüber dem Küster, in dem der *Campanero* klar und deutlich sagen soll, was vorgefallen ist, verharmlost Solórzano durch die dem *Muchacho* in den Mund gelegten Worte „...*veía ocultarse el sol detrás de esos montes amarillos y secos, pensaba que este año no tendremos cosechas, que sufriremos hambre, y ...*“⁴⁴² geschickt eine brisantere Wortwahl, die sodann als Zitate des vom Sakristan so klassifizierten Fremden näher ausgeführt werden, aber eben als Zitate erscheinen. Dieser Fremde sieht jung aus, besitzt schöne Gesichtszüge und ist im Gegensatz zur Uniformität der Landarbeiter schwarz gekleidet. („*ocultarse*“) erscheint hier im Übrigen als ambig, da sowohl die hereinbrechende Dämmerung als auch metaphorisch durch das Sich-Verstecken der Sonne der Anbruch schlechter, weil hungriger Zeiten für die Dorfbewohner gemeint sein kann. Man kann sich fragen, warum ausgerechnet die Sonne, Symbol der alten Gottheit und sodann selbst als Gott verehrt, sich versteckt. Dies kann schon als ein Hinweis auf das tragische Ende des Stückes gedeutet werden oder in einer synkretistischen Deutung auch auf einen *deus solis otiosus* verweisen.) Seine zitierten Worte sind unter anderen, dass es Gott selber sei, der ihnen, den Bewohnern des Dorfes, mit dem Nordwind Eis und Frost schicke, weil er wolle, dass sie Hungers stürben, denn gerade das habe er schon so viele Male zugelassen („...*es el mismo Dios quien nos envía esas heladas, porque quiere que los habitantes de este pueblo se mueran de hambre.*“⁴⁴³).⁴⁴⁴

⁴⁴¹ Solorzano, Carlos. *Las manos de Dios*. In: Teatro completo. Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie: 2002. Mexiko-Stadt, 2002. S. 136.

⁴⁴² op. cit., S. 135.

⁴⁴³ S. 136.

⁴⁴⁴ Hier geht der Autor sehr weit, denn er unterstellt mit dieser Äußerung einen geradezu zynischen Schöpfergott, der nur dann in menschliche Schicksale eingreift, wenn er schaden kann. Solórzano durchbricht damit die Vorstellung von einem lediglich untätigen *Deus otiosus*. Mir scheint dies allerdings so nicht beabsichtigt gewesen zu sein.

Es entsteht ein dramatisch-ironisches Spannungsverhältnis zwischen dem, was der *Campanero* als seine eigenen Gedanken wiedergibt und der Tatsache, dass eben diese Gedanken von jemand Fremdem erraten werden, oder anders ausgedrückt, zwischen den wirklichen Worten oder Gedanken des Jungen und ihrer Wiederholung durch diesen Fremden, der sie offenbar kennt. Genau dies löst eben auch die auftretende Verwunderung aus. Sodann geht mit solchen Gedanken einher, dass der Junge den Fremden überhaupt zu sehen vermag, etwas, das den Zuschauern erst im Rückblick erklärlich wird, als der sich später nach seiner Klassifizierung als *Diablo* weiterhin so bezeichnende Fremde der Protagonistin Beatriz mitgeteilt hat, dass nur Menschen, die keine Angst empfinden, ihn sehen könnten. Dieses dramatisch-ironische und zudem Komik evozierende Spannungsverhältnis zwischen den eigenen, aber von dem Fremden erratenen Gedanken des Jungen und dem Wunsch des Sakristans, solche gefährlichen weil subversiven Gedanken zu verheimlichen, zeigen auf, dass sogar der auf der untersten Sprosse der Leiter der kirchlichen Hierarchie stehende Sakristan dennoch von dort aus an der Aufrechterhaltung der traditionellen Ordnung mitwirkt. Der *Campanero* ist sich in seiner naiven Natürlichkeit der Wirkung seiner Worte auf den Sakristan nicht bewusst, die Zuschauer erkennen aber die ironische Diskrepanz zwischen dem naiv Geäußerten als perpetuiertem im kollektiven Bewusstsein verankerten Phänomen und seiner potentiellen Wirkung auf die gesellschaftliche Ordnung. Gestisch-mimisch wird dies zusätzlich unterstrichen durch die Reaktion des Chores, welcher sich allein schon beim Erwähnen des Wortes „*Amo*“ vor lauter Angst zusammendrängt wie bei der konditionierten Reaktion des nach ihm benannten Pawlowschen Hundes.

Der Küster befindet sich in einem Konflikt: Auf der einen Seite möchte er alles wissen, was der Junge erlebt hat, auf der anderen befiehlt er ihm, gerade und genau an dieser Stelle zu schweigen, von daher auch die Auslassungspunkte als Hinweis auf die unterbrochene Rede des Jungen (cf. obiges Zitat). Es ist offensichtlich, dass er zwischen seiner eigenen Neugier und der Angst vor dem, was der Junge sagt und was an die Ohren des Volkes oder besser des Amos dringen könnte, hin und her schwankt. Dies kann auf mikropoetischer Ebene als leichte Ironisierung zwischen kirchenobrigkeitskonformem Verhalten und persönlicher Neigung gesehen werden. Für etwas Ähnliches, so erfahren wir später, ist der Bruder der Protagonistin ins Gefängnis gekommen. Und in der Tat sind die lediglich als Gedanken des Glöcknerbuben, dann aber von ihm ambiger Weise als Worte des Fremden zitiert, trotzdem seine eigenen und von einer ungeheuren, weil subversiven Brisanz, zielen sie doch beispielhaft auf lokaler Ebene auf die Anfänge einer Rebellion gegen die überlieferten

gesellschaftlichen Strukturen und Bedingungen in Lateinamerika ab, die vielfach keine andere Legitimation als bloße Macht besitzen. Ihre Verbreitung ist gefährlich und damit aus der Sicht der Herrschenden, hier des *Amos*, zu verfolgen und zu bestrafen.

Der Umgang mit diesen zunächst von dem Fremden als Gedanken des Jungen erratenen Worten ist aufschlussreich. Der Küster versucht sie zu verharmlosen und möchte sie am liebsten vertuschen, da er sie als brisant erkennt und vom Volk oder Chor fernhalten will. Die an diese Worte geknüpften deutliche Ironie tritt aber in dem Augenblick zu Tage, als in der zweiten Szene der Pfarrer die gesamte Erscheinung einschließlich der höchstbrisanter Worte von Läutebub und Fremdem als Werk des Teufels (*demonio*) ausgibt und zusätzlich aus seinem Munde kommt: „*Nosotros, los servidores del Señor, sabemos distinguir al Enemigo.*“⁴⁴⁵, einer selbst-entlarvenden Ironie, die ihn in den Augen der Zuschauer lächerlich erscheinen lässt, denn er unterscheidet öffentlich gerade nicht das Gute vom Bösen und das Richtige vom Falschen, wie dies den Zuschauern auffallen muss. Der Pfarrer erscheint daher als überheblich und entlarvt sich als ein schlechter Repräsentant seines Amtes. Das wiederum wirkt auf den Zuschauer und trägt dazu bei, Leitbilder wie diesen Pfarrer als Träger der kirchlichen Lehre in Lateinamerika als inkompetent erscheinen zu lassen.

Die in dieser Szene beteiligten Personengruppen sind der *Campanero*, der Küster oder Sakristan der Dorfkirche, das Volk, das sich nur gestisch-mimisch auszudrücken vermag, und als eingebrachte, zitierte Stimme der Fremde, der offenbar Gedanken zu lesen vermag. In der folgenden 2. Szene ist auch der Pastor der Gemeinde präsent, das Volk kniet nieder, und er gibt ihm ein Zeichen - eine rituelle Konvention, dass es sich wieder erheben darf. Der Läutebub teilt ihm selbst sein Erlebnis mit. Der Läutebub nutzt dabei die Gelegenheit, wirft sich vor dem Pfarrer nieder, um unterwürfigst zu beteuern, dass er nicht betrunken gewesen sei, als ihm der schwarzgekleidete Mann erschienen sei, wie der Küster meinte, um die ganze Angelegenheit zu verharmlosen. Er muss seine Geschichte wiederholen und versichert, dass jener Mann (*Hombre*) gesagt habe, „*que es Dios quien nos envía la miseria y la muerte, y lo peor es que apareció en el momento en que yo pensaba esas mismas palabras y su voz sonaba dentro de mí como si fuera mi misma voz dicha por mil gargantas invisibles.*“⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ op. cit., S. 139.

⁴⁴⁶ op. cit., S. 137.

Dies sind, so zusammengefasst, ganz ungeheuerlich klingende Worte über Gott, die durch den phantastisch-klingenden Vergleich des aus tausend Kehlen widerhallenden Bildes noch verstärkt werden. Sie sind insofern zugleich subversiv, als sie das Bild von einem lieben, gütigen und wohlwollenden Gott demontieren, obwohl sie ironischer Weise zutreffen. Die Ironie besteht darin, dass das Bild von einem gütigen und gerechten Gott sich in den Köpfen der Menschen festgesetzt hat, während dabei fast immer vergessen wird, dass sowohl das Gute wie das den Menschen als schlimm erscheinende Elend (*la Miseria*), „ein Gutes oder Leides“⁴⁴⁷ ebenfalls von Gott kommt. Beim Begriff des „Todes“ wird häufig vergessen, dass das Kreuzesopfer Christi sich auf die Errettung vor dem ewigen Tod, mithin von einem spirituellen Tod bezieht. Die Kirche sagt prinzipiell nichts anderes, wenn sie davon spricht, dass alles von Gott oder seinen Händen komme.

Der Glücknerjunge teilt dem Pastor mit, dass er bereue, dies gedacht zu haben und bittet um Vergebung, die ihm rituell stereotyp fast wie bei der Absolution in der Beichte mit den Worten erteilt wird: „*Te perdono si te arrepientes. Lo principal es el arrepentimiento.*“⁴⁴⁸ Reue wird bei Solórzano als fortwährender Bestandteil kirchlich-priesterlichen Diskurses ironisiert. Dies geschieht durch die von Pfarrer oder *Cura* stereotyp eingebrachte Wiederholung oder die formelhafte, floskelhafte Sprache, die sie als „leere Formel“, als sinnentleertes Ritual ausweist. Neben dieser Tatsache ist hervorzuheben, dass seine Stimme einen tausendfachen Widerhall bei anderen *Campeños* zu haben schien. Damit steht er demzufolge nicht allein, sondern die Idee wird offenbar vielfach aufgegriffen, wobei die „*gargantas*“ als Synekdoche für sich selbst sprechen. Sowohl für die Behandlung der Komik wie auch der Ironie und Ambiguität in dieser repräsentativen Szene (I, 2) ist es angebracht, sie hier als fortlaufenden Text einzubringen:

CAMPANERO: Sí, estoy arrepentido porque todo sucedió como si una fuerza extraña a mí se me impusiera. Traté de rezar pero él se rió y su risa me heló la sangre dentro del cuerpo. (I)

CURA: (Con asombro.) ¿Se rió porque rezabas?

CAMPANERO: Sí y me dijo además... pero no sé si deba decirlo aquí.

CURA: Habla.

CAMPANERO: Me dijo: No reces, ni vayas a la iglesia. Son formas de aniquilarte, de dejar de confiar en ti mismo. (Movimiento de asombro en los del Coro.)

SACRISTÁN: Padre, no lo deje seguir hablando aquí.

CURA: Déjalo, hijo mío, porque todos ellos tienen derecho de saber lo que estoy pensando.

SACRISTÁN: ¿Qué piensa usted, Padre?

CURA: Espera. (Al Campanero.) ¿Qué más dijo?

⁴⁴⁷ Teil einer Gebetsformel.

⁴⁴⁸ op. cit., ibidem.

CAMPANERO: *Ay padre, no puedo seguir...*

CURA: *Te ordeno que hables.*

CAMPANERO: *Pues bien, dijo: Yo soy el Jefe de los rebeldes de todo el mundo, he enseñado a los hombres a... no recuerdo bien sus palabras... sí, dijo, he enseñado a los hombres a confiar en sí mismos sin temer a Dios. Por eso muchas veces han dicho que yo soy el espíritu del mal cuando lo único que he querido ser es... ¿Qué decía? ...¿Cómo dijo? ...Sí, lo único que he querido ser es el espíritu del progreso.*

CURA: *¿Eso dijo? (Reflexiona.) ¿Notaste algo raro en él, en sus ojos?*

CAMPANERO: *Eran brillantes y profundos.*

CURA: *¿Su cuerpo no tenía nada particular? ¿Algún apéndice? ¿Sus manos?*

CAMPANERO: *Sus manos eran grandes y fuertes.*

CURA: *¿No olía acaso de una manera muy peculiar?*

CAMPANERO: *No sé. Puso su mano aquí, sobre mi hombro. Huela, huela usted, Padre. (Se acerca al Cura.)*

CURA: *(Acerca su cara al hombro del Campanero y retrocede con un gesto violento.) ¡Azufre! Vade retro Satanás.*

CAMPANERO: *(Con un gesto imponente.) ¿Qué dice usted, Padre?*

CURA: *¿No comprendes quién era? Te dijo que no reces, que no vengas a la iglesia, habló en contra de Dios, se declaró el Jefe de los rebeldes y hueles a azufre. Es muy claro.*

CAMPANERO: *(Atónito.) ¿Qué? Mis vestidos siempre huelen un poco a azufre. (El Pueblo muévase con espanto, con estupor, con angustia.)*

CURA: *(Teatral.) Era el Demonio, hijos míos. El mismo Demonio. (Los del Coro se apartan violentamente.)*

CAMPANERO: *Pero él dijo que no era el espíritu del mal sino del progreso...*

CURA: *Es lo mismo, hijo. Es lo mismo. Nosotros los servidores del Señor, sabemos distinguir al Enemigo. Fue por haber oído su voz que los hombres se sintieron capaces de conocerlo todo y fue por eso también que Dios nos castigó haciéndonos mortales y al mismo tiempo temerosos de la muerte. (El Coro cae de rodillas, las cabezas en el suelo.) Sólo quiero decir una cosa: éste es un mal presagio. Todos ustedes deben venir con más frecuencia a la iglesia. Para ahuyentar al Enemigo, entremos a rezar ahora mismo, a nuestra venerada imagen del Padre Eterno que está aquí dentro, y que es orgullo de nuestro pueblo por las famosas joyas que ostenta en sus manos y que han sido compradas con las humildes limosnas de ustedes, de sus padres, de sus abuelos.*

SACRISTÁN: *(Repite, como en feria.) A rezar a la imagen del Padre Eterno que es orgullo de nuestro pueblo.*

Suenan unos acordes de música religiosa. Los hombres y mujeres del pueblo se ponen de pie y comienzan a entrar silenciosos en la iglesia en una marcha resignada, con las cabezas bajas.

CURA: *(Al campanero.) Tú hijo mío, a rezar. A redimir tu cuerpo y tu alma de ese sucio contacto. (El Campanero besa la mano del Cura y entra en la iglesia. Quedan solos el Sacristán y el cura.)*

SACRISTÁN: *(Vacilante.) Padre, ¿cree usted que ha sido realmente el Demonio? Me parece increíble en este siglo. Me pregunto si...*

CURA: *(Solemne.) A nosotros no nos cumple preguntar hijo mío. Las preguntas en nuestra profesión se llaman herejías. ⁴⁴⁹ Vamos a rezar.*

Die gesamte Szene erscheint als eine große, theatralisch gesehen sogar großartige Inszenierung durch den Pfarrer mit der Zielsetzung, dass alle erfahren sollen, was er von der Erscheinung des Fremden und der Erzählung des Glücknerjungen hält (*Cura zum Sakristan: „Déjalo, hijo mío, todos tienen derecho de saber lo que estoy pensando.“*). Hierbei handelt es sich um ein Finte, ein *engaño*, ein Vorgeben oder Vortäuschen einer vermeintlichen Fähigkeit, das

⁴⁴⁹ op. cit., S. 137–139.

dem Zwecke dient, umso nachhaltiger ein anderes Ziel zu erreichen, nämlich dem Volk oder Chor deutlich zu machen, dass es sich um eine Teufelerscheinung handelt, aufgrund derer noch mehr und verstärktes Beten angezeigt sei. Wenn aber diese gesamte Inszenierung etwas anderes ist und bewirkt als sie vorgibt, nämlich die Aufnahme eines echten Kampfes gegen das Böse oder Falsche, hier zunächst im religiösen Sinne, so verkehrt der *Cura* hier in scheinheiliger Weise Gut und Böse. Es geht aber des Weiteren auch um eventuelle Auflehnung gegen die angeblich gottgewollte hierarchische Ordnung im Dorf. Die Ablehnung der Leute gegenüber der Aufforderung des Pfarrers wird durch den schweigenden Einzug des Volkes in die Kirche untermalt („*una marcha resignada, con las cabezas bajas*“). Dieser Einzug des Chores erscheint wie der Zug in ein anderes, jetzt spirituelles Gefängnis, etwas, das der *Carcelero* in der dritten Szene des dritten Aktes dem Pastor sagen möchte, wobei er aber im letzten Augenblick von ihm unterbrochen wird: „...*, pero usted es el que menos derecho tiene a despreciarme, porque las carceles y las iglesias...*“⁴⁵⁰ Auslassungen bringen Ambiguität mit sich, welche *per definitionem* nicht univok ist. Es ist Sache des Leser oder Zuschauers, sich zu fragen, was der *Carcelero* denn genau meine und hier eine persönliche Ergänzung vorzunehmen. So sind mehrere Ergänzungen denkbar wie „*la misma cosa, no se distinguen mucho, tienen algo en común*“ oder andere Formulierungen. Jedenfalls suggeriert hier die Ähnlichkeit zwischen der Aufgabe des *Carcelero* und der des *Cura* als Metapher ein Bewachungsverhältnis, hier von Sündern, die zumeist keine sind, sondern als solche deklariert werden, dort von Verbrechern, die im Stück größtenteils ebenfalls keine sind, sondern Nonkonformisten.

Die Szene enthält zudem eine größere Anzahl an semiotischen Elementen, die sie einerseits als komisch, dennoch schließlich als von tragischer Ironie bestimmt erscheinen lassen. Tragische Ironie entsteht hier aus mehreren Elementen der Situation, die sich gegenseitig verstärken. Die Verteufelung hat generell die angebliche Nähe des Teufels suggeriert, vor dem die Gemeinde, das Volk, durch verstärktes Beten zu Füßen des *Padre Eterno* geschützt werden müsse. Die Leute begeben sich mit hängenden Köpfen („*con las cabezas bajas*“) in die Kirche, um dort zu beten, und entfernen sich in ironischer Weise von dem „Verteufelten“, der ihnen wahre Hilfe bieten könnte. Dies wiederholt sich noch einmal nach dem Kampf des *Diablo* und des *Cura* in der letzten Szene des dritten Aktes.

Die Komik liegt besonders in den Etappen der scheinbaren Identifizierung des Fremden als Teufel, in seiner „Verteufelung“, wie dieses deutsche Wort es so

⁴⁵⁰ op. cit., S. 173.

treffend ausdrückt. Der Prozess der Verteufelung besteht gerade in der ironischen Unterstellung, ein menschliches Wesen sei etwas anderes, eben mit den „Eigenschaften eines oder des Teufels ausgestattet“, als es wirklich (und bei näherem Hinsehen) ist. Der *Cura* bedient sich im Prinzip einer Bergsonschen Mechanisierung⁴⁵¹ von sich ähnelnden oder einfach sich wiederholenden Handlungen, die Lachen hervorrufen, wie sie auch schon vorher in Molièreschen Komödien, z. B. im *Tartuffe*, vorkommen. Sodann ist bezüglich Ironie das besser noch als sarkastisch zu bezeichnende Lachen des Fremden ob des Betens markant und hervorzuheben, über welches der Glöcknerjunge berichtet und das ihm das Blut in den Adern gefrieren ließ (s.o. 1). Unterschiedlich charakterisierte Formen des Lachens als Ironie werden weiter unten in der Analyse von „*Mea culpa*“ in ausführlicherer Weise behandelt, weswegen ich mich hier lediglich auf diese eine Form beschränke.

Dass es sich bei diesem Lachen des Fremden um ein ironisches oder möglicherweise sarkastisches handelt, ist aus dem Damentext nicht direkt ableitbar, aber sehr stark aus der Erfahrung indexikalisch zu erschließen. Die nichtsprachliche Reaktion des sogenannten Auslachens ist hinreichend bekannt, wenn jemandem ein Missgeschick passiert. Wie immer Beten – *rezar* – ansonsten gesehen werden mag, in dieser Situation lacht der angebliche *Diablo*, weil er um die Nutzlosigkeit dieses Betens weiß. Dies ist erkennbar aufgrund der Äußerung des Fremden, Gott habe in der Vergangenheit ein um das andere Mal zugelassen, dass Ernten durch die Naturgewalten vernichtet wurden und Menschen deswegen Hungers gestorben seien. Es ergibt sich zudem aus seiner Sicht aufgrund besseren Wissens hinsichtlich der Zusammenhänge der Verteilung von Gütern und von daher aus seinem Gefühl der Überlegenheit über die naive Sehweise des Läutebuben, aber auch über die Maßnahme des *Cura*. Von daher rührt sein ironisch-sarkastisches Lachen.⁴⁵² Das Lachen als paralinguistisches Phänomen fällt auf, auch wenn es nur beschrieben wird, teilt sich vielen Zuschauern mit und veranlasst sie zum Nachdenken.

In der oben angeführten Szene geht es weiterhin um „*rezar*“, das als Verb insgesamt siebenmal vorkommt und vom Glöcknerjungen, vom Pfarrer und vom Küster verwendet wird. Steht es schon oben durch die Reaktion des Fremden als Anlass für Ironie im Raum, so gewinnt es durch die sich wiederholende Verwendung durch die Stimme des Pfarrers und die des Sakristans weiteres Gewicht und wird in seiner ironischen Wirkung verstärkt, auch durch die

⁴⁵¹ cf. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, 1900.
http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire_tdm.html, hier Chapitre II: Le comique de situation et le comique de mots. S. 34ff. (*le diable à ressort* und *le pantin à ficelle*, (zul. eingesehen am 20. 3.07).

⁴⁵² cf. Ch. Baudelaire, *De l'essence du rire*. loc. cit.

Miterwähnung des Ortes an dem gebetet werden soll, der Kirche. Der Pfarrer verkündet dem Volk seine Meinung bezüglich der Erscheinung des vermeintlichen Fremden, identifiziert ihn als Teufel und deutet sein Erscheinen und seine ihm kolportierten Worte als schlechtes Vorzeichen („*éste es un mal presagio*“).

Gerade diese Aussage lässt ihn zudem ironischer Weise auf die Stufe heidnischer Priester absinken, ob dies nun Azteken- oder Mayapriester oder römische Auguren mit ihrer Vogelschau sein mögen. Damit befindet er sich aber nicht mehr auf dem Boden der christlichen Lehre, sondern der des Aberglaubens. Er nutzt den stets latent vorhandenen religiösen Synkretismus der indo-hispanischen Bevölkerung aus. Wenn zusätzlich als Heilmittel „*rezar*“, um den Teufel zu vertreiben, vom *Cura* eingefordert wird, indem er den *Coro*, das Volk, resignierte, in fast uniformer Arbeitskleidung auftretende Männer und Frauen mit Masken und gesenkten Köpfen in die Kirche zum Beten schickt, kann diese Szene je nach Ausgestaltung durch einen Regisseur sogar groteske Züge annehmen.

War Beten dem schwarzgekleideten jungen Mann zufolge schon gleich zu Beginn der Szene kein Mittel zur Bewältigung des Problems, wie sein ironisches Lachen nahe legte, so behält es seinen aus der Überlegenheit des Zuschauers heraus zu entnehmenden Status als Anlass für Ironie bei, zum Beispiel auch, als der Küster die Worte des Pfarrers einfach wiederholt oder der Pfarrer den Glöcknerburschen mit den Worten „... *a rezar. A redimir tu cuerpo y tu alma de este sucio contacto.*“⁴⁵³ in die Kirche zum Beten schickt. Wie immer „*A redimir tu cuerpo y tu alma de este sucio contacto*“ in einer Inszenierung des Stückes ausgesprochen werden mag – hier ist ein weiteres Mal die Ebene des theatralischen Codes angesprochen –, sollte dieser Ausspruch auf jeden Fall theatralisch klingen und dadurch als Ironie erkennbar sein, wird hier doch das Ritual der Reinigung, der Befreiung von Schmutz und Sündhaftigkeit durch Beten angesprochen. Abgesehen von der Unangemessenheit des dem hohen Stil angehörenden Wortes „*redimir*“, also dessen, was Jesus durch seinen Kreuzestod als „*redención*“ bewirkte, ist durch die voraufgegangene „Verteufelung“ des Fremden, der beim Zuschauer durchaus schon Sympathie gewonnen haben dürfte, gar nicht klar, dass es sich um „schmutzigen Kontakt mit dem Teufel“ gehandelt haben soll. Darüber hinaus hatte der Läutebub geäußert, dass er selbst immer ein wenig nach Schwefel rieche, was als Folgeerscheinung des Kontaktes mit vulkanischer Erde und möglicher Nähe zu Vulkanen gesehen werden kann. Die gesamte Szene wirkt somit durch und

⁴⁵³ Solórzano, *Las manos de Dios*. S. 139.

durch ironisch, wozu aber zumindest noch drei ironisierende Phänomene einen weiteren Beitrag leisten:

Das erste ist der Grund für das Beten. Es soll angeblich gebetet werden, damit die schlechten Vorzeichen mitsamt dem „verteufelten“ Fremdem wieder verschwinden, mithin der Teufel keinen Einfluss mehr habe und es der Bevölkerung wieder besser gehe. Die Zuschauer haben aber die Stimme dieses Fremden über die Erzählung des Glöcknerbuben wahrgenommen, da dieser sie dem kleinen Kreis, bestehend aus Sakristan und Pastor und vielleicht einigen aus dem Volk, zugänglich gemacht hat, und sie erleben mit, was mit diesen Worten geschieht: Sie werden dem Teufel zugeschrieben, die Gedanken des Läutebuben als vom Teufel eingeredet aufgefasst, der Junge bereut, dass er sie überhaupt gehabt hat, und sodann werden diese Worte ebenfalls „verteufelt“.

Die zweite bedeutsame Einzelheit betrifft die Person, zu der gebetet werden soll, nämlich den „*Padre Eterno*“ mit seinen juwelenbesetzten Händen, den „*manos de Dios*“ des Titels. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass es sich hier im Prinzip parodistisch um ein Götzenbild handelt und handeln soll, das in christlicher Terminologie zwar den Ewigen Gott symbolisiert, aber auch ohne die tätlichen Hinweise der Bilderstürmer dem ersten Gebot des Dekalogs völlig widerspricht, sich kein geschnitztes Bild zu machen, davor niederzuknien und es anzubeten. Ironisch wirkt hierbei auch, dass es sich bei der geschnitzten Ikone nicht um die Darstellung eines anderen Gottes, sondern um die des eigenen handelt. Aber die Figur des *Padre Eterno* kommt der indigenen Bevölkerung Iberoamerikas sehr entgegen, da ihnen die Unterwerfung unter ihre eigenen Idole vertraut war und somit wiederum synkretistisch verstärkt wird.⁴⁵⁴

Das dritte Detail ist weniger bedeutsam als die beiden ersten und bezieht sich auf „*orgullo*“. Ein Christ sollte christlichen Gepflogenheiten zufolge nicht stolz, sondern eher demütig sein, den Besitz der Figur des „*Padre Eterno*“ aber als etwas Großartiges hinzustellen und darauf stolz zu sein, widerspricht dem Gebot der Demut und steht in ironischem Kontrast zu dem, wozu ein Pastor seine Pfarrkinder in der Regel anhalten sollte.

Der oben erwähnte religiöse Synkretismus hatte jedoch beileibe keine sonderlichen Vorteile für die Vermittlung des christlichen Glaubens unter der indianischen Bevölkerung, im Gegenteil, er war und ist dafür verantwortlich, dass die indianischen Völker Lateinamerikas, die z. B. grausame und blutrünstige Götter kannten wie den Kriegsgott Huitzilopochtli, sich so leicht

⁴⁵⁴ cf. Sandoval, Del sincretismo religioso al sincretismo estético.
www.literaturaguatemalteca.org/amsandoval.htm.

mit dem zornigen Gott des Alten Testaments abfinden konnten, wie er ihnen zur Zeit der Conquista, als Spanien noch nichts von Humanismus gehört hatte, durch die Frailes als verehrungswürdige höchste religiöse Instanz vermittelt wurde. Denn die Konquistadoren lebten sozusagen noch im Mittelalter, als sie die Neue Welt eroberten, eine Tatsache, die Carlos Solórzano u. a. zum Anlass nahm, zu Beginn von „*El hechicero*“ noch von „*esta Edad Media que aun no ha terminado*“ zu sprechen. In ihrer Eile, die Indianer zu evangelisieren, löschten die Frailes die alten Mythen nicht völlig aus, obwohl sie sich darum bemühten, sondern ersetzten lediglich die alten Götter durch christliche Heilige („*In their haste to evangelize the Indians, the friars did not eradicate the old myths; they merely changed the names of gods for those of saints. The conversion, Solórzano maintains, was superficial.*“)⁴⁵⁵. In seinen Dramen ließ sich jener Synkretismus allerdings nutzen, wobei viele christliche Riten zu inhaltsleerem Ritual verkamen und kein den Glauben verstärkendes gemeinsames Erlebnis mehr waren. Der schon oben erwähnte John R. Rosenberg, der das gesamte Theaterstück stark als Ritual interpretiert, wird bezüglich Ritual weiter unten noch zu Wort kommen.⁴⁵⁶ Auch Wilma Feliciano hat schon oben in der Zusammenfassung des Inhalts von „*empty ritual*“ gesprochen.

Fast unmerklich ist aus einer inhaltlichen Korrektur einer Aussage von Wilma Feliciano über die Art und Weise, wie der „Fremde“ eingeführt wurde, eine Darstellung von Sinnstiftung aufgrund von Ironie und Ambiguität in den ersten beiden Szenen dieses Stücks von Solórzano geworden. Es wird nun auf die Handlung, das Bühnenbild, die Regie- oder Bühnenanweisungen, Ort und Zeit, die handelnden Personen und ihre Charakteristika sowie weitere eingesetzte theatralische Mittel eingegangen.

Die Handlung spielt auf der *Plaza (plaza mayor)* in einem kleinen Dorf irgendwo in Iberoamerika in der damaligen Gegenwart, d. h. zum gegenwärtigen Zeitpunkt 51 Jahre nach der Erstaufführung des Stückes im Jahre 1956 in Mexiko-Stadt. Die in ihm behandelte Problematik dürfte sich auch nach so vielen Jahren nicht wesentlich geändert haben. Die auf der linken Bühnenseite stehende hochaufragende Kirche mit Barockfassade erscheint aus der Perspektive der sie umgebenden Hütten wie ein wundersamer Palast aus einer märchenhaften, jedoch unheimlichen Erzählung, der die Hütten beherrscht. Davor wird von der Bevölkerung Wasser aus einem Brunnen geholt. Rechts

⁴⁵⁵ W. Feliciano. In: LATR, op. cit., S. 125.

⁴⁵⁶ cf. John R. Rosenberg, *The Ritual of Solórzano's "Las Manos de Dios"*.

erscheint im Vordergrund ein kleines schmutziges Gebäude, an dem ein verdrehtes Schild hängt mit der Aufschrift „*Cárcel de Hombres*“.

Wilma Feliciano und desgleichen Frank Dauster weisen in einer interessanten Bemerkung hinsichtlich mittelalterlicher und auch späterer Bühnenbilder darauf hin, dass im mittelalterlichen Drama bzw. *Autos sacramentales* der Teufel stets von links her die Bühne betritt. Wenn sich im Bühnenbild von *Las manos de Dios* die Kirche auf der linken Seite befindet, so kann dies als subtiler Hinweis auf die ironische Verkehrung von Usancen verstanden werden, da hier der Cura mit dem Ort für die Hölle assoziiert werden kann.⁴⁵⁷ Aber man kann noch darüber hinaus gehen: wenn die beiden Gebäude; Kirche wie Gefängnis in traditioneller Ordnung, also links das Gefängnis, rechts die Kirche stünden, könnte ein Herauskommen aus jenem den Weg nach rechts, zur „*salvación*“, zur Kirche hin verweisen, die Kirche auf der linken Seite der Bühne ist dem Aussagegehalt des Stückes zufolge, der Weg in ein anderes, hier spirituelles Gefängnis, da sie an der Stelle steht, von wo der angebliche Teufel erscheint, eine Ironie der bühnentechnischen Anordnung von wichtigen Partien oder Großrequisiten des Bühnenbildes. Daran anknüpfend ist es angebracht, noch einmal auf den Aufsatz von Rosenberg zu verweisen, in dem ja die Umkehrung der „Aushängeschilder“, siehe Casilda (Name der christlichen Heiligen aus dem 11. Jahrhundert *versus* Charakter und Handlungen der Casilda aus *El hechicero*) entsprechend der „Verpackung und inhaltlichen Erwartung“ *versus* „wirklichem Inhalt“) beschrieben wird.⁴⁵⁸

Die Bezeichnung *Hombre* ist im Spanischen ambig, da *hombre* sowohl „Mensch“ wie auch „Mann“ bedeuten kann, im Plural sind damit zumeist die Menschen im allgemeinen gemeint. Eine Festlegung auf Menschen- oder Männergefängnis würde natürlich einen anderen Sinn implizieren. Menschengefängnis würde einen gewissen Gegensatz zu Tieren mitschwingen lassen, Männergefängnis fast implizieren, dass dieses Gefängnis nur für Männer sei und damit eine solche Möglichkeit für Frauen an anderer Stelle offen lassen. Trotz der Tatsache, dass im Stück die Insassen dieses Orts alle männlich sind, scheint mir eine gewisse zusätzliche Ironie darin zu liegen, wenn *hombres* hier in seiner häufigen Verwendung als Pluralform für Menschen gemeint ist.

Die Tatsache, dass das Schild (wohl aus Blech) in sich etwas verdreht ist, sieht W. Feliciano als Hinweis darauf, dass die Rechtsprechung verdreht oder in Unordnung geraten ist, was sehr überzeugend wirkt. Diese relativ kleine

⁴⁵⁷ cf. Frank Dauster, op. cit., S. 28, auf den sich W. Feliciano bezieht.

⁴⁵⁸ Die Hl. Casilda von Toledo war eine maurische Prinzessin, die bekannt ist durch das „Rosenwunder“ ähnlich wie bei der Hl. Elisabeth von Thüringen. <http://es.catholic.net/santoral/articulo.php?id=625>.

Einzelheit ist also ein an ein Requisit bzw. das Bühnenbild geknüpftes ironisches Indiz (indexikalische Interpretation) auf eine verkehrte, soll heißen invertierte Rechtsprechung, da durch einen Akt der Willkür dort ein Unschuldiger gefangen sitzt und seine nicht durch ein Urteil abgesicherte Strafe abbüßen soll. Der weiter unten angesprochene Nepotismus zwischen Amo, Juez und Alcalde unterstreicht das im verdrehten Schild Angedeutete und weist ebenfalls auf diesen Zusammenhang hin.

Ansonsten vermitteln die verdorrte Bäume in gelber, hügeliger Landschaft die Vorstellung von Abgestorbenheit von Lebendigem, mithin Tod, was in ironischem Kontrast zu den Schilderungen vom idyllisch-paradiesischen Herkunftsland von Beatriz' Mutter steht, wo es zudem keinen *Amo* gab. Die Glocke der Kirche läutet matt, fast mutlos, und die nach mexikanischer Art gekleideten Männer und Frauen überqueren in allen Richtungen mit ängstlicher Miene (*pantomima*) den Platz vor dem Klang trauriger Musik, die Männer werden von einer Last aus trockenem Holz, die Frauen von ihren auf dem Rücken getragenen Kindern niedergedrückt. Hier beginnt das Stück mit dem aufgeregten Geschrei des Glöcknerjungen.

Die Regieanweisungen geben an, dass der Chor aus uniform gekleideten Männern und Frauen das Geschehen nur mit rhythmischen Bewegungen kommentiert und begleitet. Damit ist schon auf den größten Teil der agierenden Schauspieler hingewiesen, die im Stück selbst je nach Situation als „die Leute“ (*Pueblo*) oder als Chor (*Coro*) auftreten. Die übrigen Akteure sind der junge Glöckner (*Campanero de la iglesia* oder *Muchacho*), der Küster (*Sacristán*, alt), der Herr Pastor (*el Señor Cura*, mittleren Alters, dick, von imposanter Statur), der als *Forastero* bezeichnete Fremde, im Stück als *Diablo* bezeichnet, *Beatriz* (ein Mädchen aus dem Dorf), der *Carcelero* oder Gefängniswärter (alt), eine *Prostituta* oder Hure sowie Soldaten und Gefangene. Außerdem erscheinen in einer Rück- und Vorschau aus dem Leben von Beatriz das Bild der Mutter (*Imagen de la Madre*), das Bild von Beatriz (*Imagen de Beatriz*), die genauso gekleidet ist wie Beatriz und eine Maske trägt), das Bild des Bruders als Kind (*Imagen del Hermano Niño*) sowie das Bild des Bruders (*Imagen del Hermano*).

Im Gegensatz zu den beiden zuvor betrachteten Stücken *Beatriz (la Sin Ventura)* und *El hechicero* fällt auf, dass Beatriz in diesem Theaterstück als einzige durch ihren Namen individualisiert ist, alle anderen Akteure tragen Gattungs- oder Berufsbezeichnungen. Dadurch wird ihre besondere Rolle noch über die hinaus betont, die sie in *El hechicero* innehatte und ausübte. Solórzano kann deren Eminenz nun nicht mehr mit dem Hinweis verharmlosen, dies sei der Name seiner Frau, ist die Rolle von Beatriz durch den Gang der Handlung doch

eindeutig als herausgehoben gekennzeichnet. Ihr Name steht damit in der langen Reihe von Trägerinnen dieses Namens, allen voran nochmals jene Beatrice, die in der *Divina Comedia* Dantes Begleiterin auf dem Weg in den Himmel bzw. das Paradies ist. Damit wird die Rolle, die Beatriz in *Las manos de Dios* spielt, spätere Parallelen und Unterschiede herausfordern. Zunächst sei lediglich nochmals auf die Bestandteile und die Bedeutung des Namens hingewiesen:

Der spanische Name *Beatriz* ist zusätzlich im kollektiven Gedächtnis verankert durch den Namen der Hl. Beatriz⁴⁵⁹, einer Heiligen des 15. Jahrhunderts aus dem Umfeld der Isabella von Kastilien. Er entspricht dem lateinischen *beatrix* und dem deutschen Mädchen- bzw. Frauennamen *Beatrix* und ist in einer Reihe zu sehen mit Beate und dem seltenen deutschen Männernamen Beatus, welche im lateinischen die und der Glückliche bedeuten. Was *Beatrix* oder spanisch *Beatriz* jedoch von dem simplen lateinischen *beata* unterscheidet, welches im Spanischen bekanntlich einen pejorativen Bedeutungswandel mitgemacht hat (*una beata*), ist, dass etymologisch noch der *actor* oder die *actrix*, Französisch *acteur* oder *actrice* einerseits als Wort für den Schauspieler, andererseits, und dies ist hier von besonderem Interesse, das Wortbildungsmorphem *-trix*, *-tor*, frz. *-trice*, *-teur* steckt, womit in einer deutschen Übersetzung nicht nur für Träger dieses Namens sich die „*Glückliche*“ ergibt, sondern auch „*Trägerin*, *Überbringerin*“ oder „*Bewirkerin des Glücks*“, also auch die „*Glückbringende*“, wie sie in vielen Namensdeutungen von *Beatrix* angegeben wird. Kurioserweise ist allerdings der Name erst im 4. Jahrhundert nach Christus aus einer Kreuzung von *viatrix* („*die Reisende, die Pilgerin*“) mit *beatus*, *beata* entstanden, doch ist dieser Ursprung, besonders aufgrund des aktiven Derivationsmorphems „it., frz., auch dt. *-trice*, sp. *-triz*, engl. *-tress*“ im internationalen kollektiven Gegenwartsgedächtnis zugunsten von „*die Glück Bringende*“ kaum mehr vorhanden, wobei diese Bedeutung mit „*die Glückliche, die Glückselige*“ durchaus einhergeht.

Damit ist der Name der Protagonistin im Hinblick auf das Ende des Stückes nun entweder ironisch invertiert oder bleibt bestehen als die Überbringerin oder Bewirkerin des Glücks. Man kann diesen Namen jedoch auch als ambig betrachten. Eine ironische Invertierung würde den letzten Worten zwischen ihr und dem *Diablo* widersprechen, die zweite mögliche Lesart des Namens lässt dagegen trotz des offensichtlichen tragischen Endes (also möglicher Invertierung) dennoch als Trägerin einer beglückenden Botschaft erscheinen. Es kommt hier also möglicherweise zu einer ironisch-ambigen Lesart ihres

⁴⁵⁹ Beatrix da Silva Meneses (1425 – 1490), Ordensgründerin, gest. in Toledo. cf. Vera Schaubert, Hanns Michael Schindler, Bildlexikon der Heiligen, Seligen und Namenspatrone. München, 1999.

Namens, die ein Beispiel dafür liefert, was Muecke in seiner Auflistung von Arten der Ironie (s. Teil I, Kapitel Ironie) aufführt.

Geht man auf Namen ein, so darf der des Fremden oder Teufels hier nicht unangesprochen bleiben. Der „Fremde“ erscheint zunächst indeterminiert, das heißt als Unbekannter, was lediglich durch seinen Gegensatz zu den Leuten aus dem Ort zu verstehen ist. Als Unbekannter ist er mehr- bzw. sogar vieldeutig. Dennoch wird dieser Fremde durch den Pastor in der oben näher ausgeführten Szene „verteufelt“ und mit dem entsprechenden „Label“ versehen. Im Verlauf des Stückes stellt sich jedoch heraus, dass dieser „Teufel“ aufgrund seiner menschlichen Züge sympathisch ist und zudem Ansichten vertritt, mit denen sich sehr viele Zuschauer identifizieren können. Er nimmt darüber hinaus, wie Rosenberg sagt, Züge des Retters wie die von Jesus an: *„He is depicted as the Savior, the Spirit of Truth come to save Man from ignorance. He represents Satan, yet embodies in general terms some of the same principles taught by Christ.“*⁴⁶⁰ Damit steht die für ihn gewählte Bezeichnung in krasser ironischer Diskrepanz zu dem, was er ist. Seine Rolle ist umgekehrt worden und damit invertiert, und der „Teufel“ erscheint sogar in der Schlusszene ironischer Weise als der zukünftige Retter, da er den Kampf gegen Ignoranz und für die Freiheit der Menschen auf Beatriz' ausdrücklichen Wunsch hin weiterführen will. Auf weitere Namen und Funktionen ihrer Träger im Stück werde ich an entsprechender Stelle eingehen.

Zentrales Thema von *Las manos de Dios* ist das der Freiheit, genauer gesagt das der Unfreiheit, von der es grob gesehen zwei Varianten gibt, die im Bühnenbild links durch die beherrschende barocke Fassade der Kirche und rechts durch das schmutzige Gefängnisgebäude mit dem Schild „Cárcel de Hombres“ symbolisch versinnbildlicht werden: geistige oder psychisch-spirituelle Abhängigkeit von der Religion und körperliche oder physische von der Obrigkeit. Beide Varianten werden im Bühnenbild symbolisch durch die beiden Institutionen repräsentiert. Rein äußerlich, und darum handelt es sich in der Intrige oder im Handlungsknoten des Stückes, geht es um das Bemühen der Protagonistin Beatriz um die Freilassung ihres Bruders, der wegen seiner gegen den niemals in Person gegenwärtigen *Amo* oder Herrn des Dorfes ausgesprochenen, als subversiv eingestuften Gedanken in jenem schmuddeligen Gebäude ohne Urteilsspruch gefangen gehalten wird. Sein Delikt war, wie Beatriz sagt, seine Äußerung *„que las tierras que eran nuestras, son ahora otra vez del Amo“*.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Rosenberg, op. cit., S. 42.

⁴⁶¹ Solórzano, *Las manos de Dios*. op. cit., S. 141.

Im ersten des insgesamt drei Akte umfassenden Theaterstückes, das wie andere von Solórzano auch, als *auto sacramental* konzipiert ist und tragischer- und ironischer Weise fast wie eine Art Autodafé (*auto de fé*) endet, erscheint in der dritten Szene des ersten Aktes der erste bekannte Fremde im Dorf, spricht vorübergehende Dorfbewohner an und stellt fest, dass ihm auf seinen Gruß niemand antwortet, die Dörfler also stumm zu sein scheinen (Szene 3). Die Funktion dieser Szene ist es einmal, jenen Fremden persönlich als sympathischen jungen Mann einzuführen, sodann aber insbesondere jenes Phänomen sichtbar zu machen, dass die Dörfler ihn weder sehen noch hören können, solange sie vor irgend etwas Angst haben, hier eben vor ihm, dem Teufel oder vielmehr dem in Szene 2 „verteufelten“ Fremden, der der Schilderung des Hütebuben zufolge Worte über Gott und die Lebensbedingungen der Dörfler geäußert hatte. Zusätzlich gewinnt dieser im Dorf erscheinende Fremde drei Eindrücke von den Dörflern: Erstens sehen sie ihn nicht aufgrund ihrer ständigen Angst vor Gott und dem *Amo*, hier auch vor dem Teufel, und sind somit in Bezug auf ihn blind. Zweitens und drittens reagieren sie nicht, wenn er sie anspricht, denn sie sind offenbar auch taub und stumm. Hingegen zeichnet seit alters her das Sprechen- oder besser noch das Redenkönnen menschliche Freiheit aus. Im Umkehrschluss, aber auch durch die bekannten Gegebenheiten, weiß der Zuschauer, dass sie in Unfreiheit und Unterdrückung leben. Es ist mit ihnen wie mit den bekannten drei Affen, womit das hier Wesentliche angesprochen wird: Sehen, Hören, Sprechen sind die hervorragenden Eigenschaften, die Menschen auszeichnen. Wer sie dazu bringt, aus Angst darauf zu verzichten, nimmt ihnen ihre menschliche Würde. Diese fehlenden Fähigkeiten sind hier metaphorisch zu sehen, so geht es beim Sehen natürlich um den richtigen Blick oder Einblick in die wahren Gründe für Gegebenheiten. Dies gilt für das Verstehen von Gesprochenem in analoger Weise. Durch Schlussfolgerungen sowohl aus dem einen und dem anderen und gegebenenfalls aus beidem aufgrund des eingesetzten Verstandes ergibt sich die Möglichkeit der Reaktion auf von anderen kommende Verordnungen oder Unterdrückungsstrategien, wogegen man z. B. durch die seit der Antike bekannten sogenannten sieben freien Künste, unter ihnen die Rhetorik, mithin durch Bildung gewappnet wäre. Doch über diese verfügt das auch als Chor bezeichnete Volk nicht. Im Gegenteil, der Eindruck von Ignoranz auf allen Gebieten ist eklatant.

Mit der Invisibilität des *Diablo* und seinem plötzlichen Erscheinen bedient sich Solórzano eines Tricks mit langer Tradition, denn im Volksglauben war der Teufel dafür bekannt, ganz plötzlich aufzutauchen und sichtbar zu werden. Er verfügte stets über magische Fähigkeiten. Desgleichen hörte man schon immer

von Erscheinungen von Engeln und Heiligen, allen voran Marienerscheinungen, welche im Glauben des Volkes als Wunder gelten. Rodolfo Usigli, der große mexikanische Dramaturg, hat im Übrigen ein solches Marienwunder in *Corona de luz* parodiert. Engelserscheinungen sind zumeist biblisch-neutestamentlichen Ursprungs und finden sich auch in vielen Legenden wieder, Teufelerscheinungen einschließlich des Bildes, das man sich von ihm gemacht hatte, stammen eher aus dem Mittelalter. Darüber hinaus nutzte man in mittelalterlicher Zeit den Teufel allegorisch für das Theater. Über ihn gab und gibt es viele Erzählungen und Romane wie z. B. Guevaras *El diablo cojuelo*, die Vorlage von *Le diable boiteux* von Alain René Lesage. In der heutigen Zeit kann man solche Tricks der phantastischen Literatur zurechnen wie z. B. auch *The Invisible Man* von H. G. Wells.

In der Folgeszene kämpft die Protagonistin Beatriz um die Freilassung ihres Bruders. Sie spricht mit dem Gefängniswärter ohne Erfolg über eben diese Freilassung, was der Fremde ganz genau beobachtet. Als sie ihn schließlich ob seines unmoralischen Angebots für den *Amo* und der damit verbundenen Zudringlichkeiten lautstark zum Teufel („*demonio*“) wünscht (I, 4), erscheint dieser Fremde, fragt, ob sie um Hilfe gerufen habe und fügt hinzu, er sei der, den sie rufe. Dies erinnert natürlich an Don Pedros erstes Auftreten in *Doña Beatriz*. In der geschilderten Szene sind zwei Stellen von Belang, die zudem ironisch markiert sind: die, in welcher der *Carcelero* bezüglich der Schuld von Beatriz über seinen Herrn oder *Amo* sagt:

*Las tierras son de él, los hombres trabajan para él al precio que él quiere pagarles, el alcohol con que se emborrachan está hecho también en su fábrica (1), la iglesia que aquí ves pudo terminarse de construir porque el Amo dio el dinero. No se mueve la hoja de un árbol sin que él lo sepa. (2) ¿Cómo se atreve tu hermano a gritar contra un Señor tan poderoso?*⁴⁶²

Die Ironie, die bekanntlich nicht immer nur mit Komik und Witz zu tun haben muss, liegt hier in dem bitteren Kontrast, dass der *Amo* ein Mensch ist, ihm hier aber göttliche Allmacht zugesprochen wird („*un Señor tan poderoso*“), wobei *Señor* mit *s-mayúscula* im Prinzip nur für den christlichen Gott verwendet wird. Beispiel (1) verweist in lapidare Weise auf einen tragisch-ironischen Umstand, nämlich den, dass die Arbeiter von ihrem Lohn dem *Amo* wieder einiges zurückgeben müssen, wenn sie im Alkohol wegen ihres trostlosen Lebens Trost suchen. Man darf diese Äußerung trotz einer gewissen mit ihr einhergehenden Komik als zynisch bezeichnen. Auch bei dem Versuch, sich mit dem erarbeiteten Geld wenigstens im Rausch zeitweise von ihrem Herrn zu befreien, aus seinem Einflussbereich zu fliehen, fallen sie dennoch stets wieder in seinen

⁴⁶² ibidem.

Machtbereich zurück. Die Landarbeiter haben keine andere Wahl, als sich mit dem „Schnaps“ des *Amo* zu betrinken und können nichts ohne seine Billigung tun, leben mithin als Menschen in Unfreiheit und Unterdrückung.

Beispiel 2 ist intertextuell zu sehen, da der Satz so oder mit der leichten Abweichung „*cae*“ aus der Bibel stammt und auf Gott bezogen ist. Er wirkt ironisch, da hier wiederum der *Amo* gemeint ist, der in gottähnlicher Weise als allmächtig apostrophiert wird. Der *Carcelero* ist sich des von Solórzano eingebrachten biblischen Zitats nicht bewusst, er kennt nur den wörtlichen Sinn dieses Satzes, nicht seinen ursprünglichen Kontext, hat aber dennoch zu jener Formulierung gegriffen, um die Machtfülle seines Herrn zu beschreiben.

Die zweite Passage bezieht sich auf Beatriz' Wunsch, bezüglich der Gerechtigkeit für ihren Bruder statt des *Amos*, dessen Handlungen völlig unberechenbar sind, etwas zu unternehmen und den Richter um Hilfe zu bitten.

Beatriz:Yo debo hacer algo: Veré de nuevo al Juez y le diré...

Carcelero: Inútil. El Juez es sobrino del Amo. (3)

Beatriz: ¿Y el Alcalde? (3)

Carcelero: Es hermano suyo. (3)

Beatriz: (Sombría.) ¿Nadie puede nada entonces contra él?

Carcelero: No. Y cuando se le sirve bien es un buen Amo. (Con amargura.)

Bueno, al menos me da de comer y una cama para dormir. (4)⁴⁶³

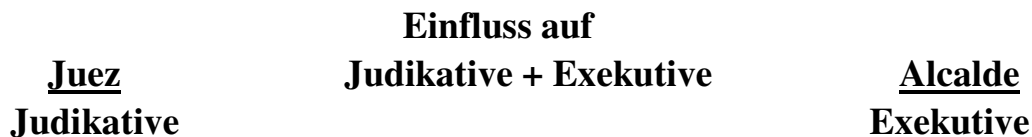
Beispiel 3 geißelt die Gruppierung von *Amo* als oberstem Herrn, *Juez* und *Alcalde* zunächst einmal ironisch als Vetternwirtschaft in mexikanischen und guatemaltekischen Institutionen (*sobrino*, dt. Neffe, lat. *nepos*, *nepotis*), mithin den Nepotismus im Staat. Sodann ist in dieser Konstellation ein weiteres ironisch kritisiertes Faktum zu sehen: Der *Amo* ist der mächtigste von diesen dreien. Er verkörpert die gesetzgebende Gewalt, die Gesetzgebung liegt also ganz in seiner Hand, sprich ist in seinem Wollen oder Nichtwollen oder Belieben begründet, da er, wie aus dem Beispiel des Bruders von Beatriz ersichtlich, diesen ohne Urteil liquidieren lassen will, weil die Gefängnisse überfüllt sind, wie der Gefängnisaufseher sagt. Seine gesetzgeberischen Befugnisse leiten sich allein aus der Tatsache ab, dass er der *Amo*, das heißt der Besitzer von Grund und Boden ist, und damit nur aus seinem Willen. Er ist damit nach heutigen Maßstäben ein Fremdkörper im politischen System, da er niemals durch irgendeine Wahl legitimiert worden ist. Sein Neffe ist Richter und damit Vertreter der rechtsprechenden Gewalt, sein Bruder als *Alcalde* ist Chef der ausführenden. Die von Montesquieu geforderte Teilung der staatlichen Gewalten wird hier somit intertextuell aufgegriffen und mit der in jenem Dorf *de facto* nicht vorhandenen Gewaltenteilung und der fehlenden Möglichkeit, sein Recht zu erlangen, kontrastiert. Dadurch stehen die dort gegebenen

⁴⁶³ op. cit., S. 142f.

Zustände in ironischem Kontrast zu den wegweisenden politischen Vorstellungen der Aufklärung. Konkret wird demzufolge durch dieses Beispiel nicht nur Nepotismus, sondern auch das Problem der Machtkonzentration in Familienclans, sprich auf höherer politischer Ebene das der oligarchischen Systeme in vielen Staaten Lateinamerikas durch beißende Ironie attackiert, die dem Individuum keinerlei Möglichkeit lässt, zu seinem Recht zu kommen. Solórzano mag hier das Beispiel Guatemala aus seinen Jugendjahren vor Augen gehabt haben. Nachfolgend sei die Situation in jenem Dorf von seiner politischen Seite her einmal skizzenhaft verdeutlicht:

AMO

(nicht legitimierte Legislative)



In Beispiel 4 wird die soeben vom Carcelero aufgestellte Behauptung, er habe einen guten Herrn, von ihm selbst wieder in Frage gestellt und teilweise rückgängig gemacht. Wenn ein Herr nur dann gut ist, wenn man ihm gut dient, wenn also der *Amo* des Carcelero ihm für seine Dienste gerade zu essen und ein Bett gibt, kann er so gut gar nicht sein und seine Güte reduziert sich auf eine rein ökonomische Beziehung zwischen den beiden. Dass der *Amo* gut sei, wird mithin aus der Bedingung abgeleitet, dass man ihm gut diene. Ironisch wirkt hier, dass das bedingende Lob im Prinzip als Tadel verstanden werden kann, was sich der Carcelero allerdings nicht ganz eingestehen möchte, da man seinen Herrn nicht tadeln darf. Der Zuschauer erkennt hingegen, dass der *Amo* seinen „Untertanen“ gerade das Allernotwendigste und nicht mehr gibt, sie nicht anders denn als Sklaven oder Leibeigene behandelt.

Der *Diablo* hat alles dies beobachtet. Er nähert sich Beatriz, und sie lernt den Fremden, der sich vorstellt, nun näher kennen und findet ihn sehr sympathisch, obwohl er sich als Teufel ausgibt, was sie nicht für bar Münze nimmt. Er habe so gutmütige Augen, und jeder wisse, dass der Teufel aus den Augen Feuer versprühe. (*“Usted tiene ojos bondadosos. Todo el mundo sabe que el Diablo echa fuego por los ojos y que...”*). Ich gehe hier nicht näher auf die Bedeutung der Augen und des Blickes ein, sondern hebe lediglich die Bedeutung der damit verbundenen möglichen anderen Sehweise, des Anschauens oder des Anblicks aus anderem Blickwinkel hervor, was in Kontrast zu festgefahrenen Sehweisen wie bei den Dorfbewohnern steht.

Ähnliches vollzieht sich für Beatriz auf der Bühne. Nach weiteren vom Autor ihr scherzhaft in den Mund gelegten Klischeevorstellungen vom Teufel erläutert ihr der von dieser Szene an als *Diablo* bezeichnete Fremde, dass er keineswegs das absolute Böse sei, man habe ihn immer nur verkannt und ihm Namen wie Mephistopheles, Luzifer und Satan gegeben. Er fügt hinzu, dass das Böse natürlich existiere, er aber nicht sein Repräsentant sei, sondern schon in früherer Zeit immer nur den Menschen habe helfen wollen. Er sei nur ein Rebell wie Prometheus für die Griechen oder Galileo in der Renaissance und für die Länder Amerikas ..., aber an dieser Stelle nennt er keinen weiteren Namen mehr, sondern lässt dies in ambiger Weise offen, insbesondere für die Zuschauer oder Leser, die hier aufgerufen sind, ihre eigene Phantasie spielen zu lassen, wer denn eine solche für Amerika – sicher zunächst einmal für Lateinamerika – charismatische Gestalt sein könnte.⁴⁶⁴ Sein einziges Ziel sei immer nur gewesen, sich den Menschen zu nähern und ihnen zu helfen, ihnen die Angst vor dem Leben und vor dem Sterben zu nehmen. Und, so sagt er: „*Quise hallar para la vida otra respuesta que no se estrellara siempre con las puertas cerradas de la muerte, de la nada.*“⁴⁶⁵ Beatriz, ein wenig naiv, versteht ihn nicht mehr, woraufhin er selbstironisch hinzufügt: „*Perdón. ... Mi principal defecto es que me gusta oírme demasiado. ...*“ Ihm fällt auf, dass die Dorfbewohner stumm zu sein scheinen, was Beatriz mit ihrer Furcht vor dem Amo erklärt. Der *Diablo* hat keine Angst vor diesem und sagt, dass dieser gar nicht existieren würde, wenn sie ihn nicht existieren ließen, mit anderen Worten, erst ihre Angst mache ihn mächtig. Aber nun wird sie von ihm über die gegenwärtig einzige Möglichkeit, ihren Bruder freizubekommen, aufgeklärt („... *Pero ahora hay que pensar cómo haremos para que el Hombre sea libre.*“) ⁴⁶⁶: Man müsse dem Gefängnisaufseher Geld geben. Da sie selbst kein Geld hat, verspricht der *Diablo*, ihr zu helfen. Sie versucht, den *Carcelero* zu bestechen. Man einigt sich auf einen Preis von 300 Pesos für die Freilassung. Beatriz ist hochofrenet. Kennzeichnend ist es für Solórzanos Stück, dass der *Diablo* in ambiger Weise von „*el Hombre*“ und nicht etwa nur von Beatriz’ Bruder spricht, Damit generalisiert er den Einzelfall genauso, wie es Kant tat, als er vom „*Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit ...*“ sprach.

⁴⁶⁴ Solórzano scheut sich hier, konkreter zu werden. Bei aller Genialität von Generälen oder Politikern in den Befreiungskriegen widerstrebt es ihm offenbar, Namen einzubringen, die nicht eine solch weitreichende mythische Bedeutung hatten wie Prometheus oder Berühmtheit wie Galilei. Selbst der Name „Bolívar“ wird vermieden.

⁴⁶⁵ op. cit., S. 145.

⁴⁶⁶ Im Verlauf des Stückes wird aus dem Bruder von Beatriz immer mehr „der Mensch“ (*el Hombre*), wodurch natürlich zwischen beiden Ausdrücken im Spanischen Ambiguität entsteht.

In Szene I, 6 (*Diablo*, *Beatriz*) stellt sich heraus, dass die Hilfe in dem Rat besteht, dem *Padre Eterno* die an seinen Händen befindlichen Juwelen wegzunehmen und sie zu verkaufen, was auf energischen Widerstand von *Beatriz* stößt. Der *Diablo* versucht sie zwar davon zu überzeugen, dass sie nicht mehr beten und bitten solle, vielmehr solle sie vom *Padre Eterno* lediglich etwas nehmen, das er im Überfluss habe, das ihr aber fehle. Und sie könne es sich bei ihm möglicherweise auch nur entleihen und es ihm im Jenseits ja zurückgeben („... *algo que a Él le sobra y que a ti te hace tanta falta... Él está acostumbrado a recibir. Vas a pedirle algo en préstamo. (Ríe.) Ya se lo pagarás en la otra vida.*“⁴⁶⁷) Man kann hierin eine Ironie von größter Tragweite sehen, wenn man möchte, da man davon ausgehen darf, dass Gott im Prinzip nichts braucht und dennoch daran gewöhnt ist, immer Opfergaben zu empfangen, so hat er z. B. die Juwelen erhalten, die die Vorfäter der Dörfler zusammengespart haben. Diese Ironie steht im Übrigen in enger Relation zu „*Las manos de Dios*“ des Titels. In dem ambigen und zugleich ironischen Zitat wird die Doppeldeutigkeit von „*pagarás*“ durch das gleichzeitige Lachen mit einem stark ironischen Touch versehen. *Beatriz* könnte alles später einmal bezahlen, worauf es dann nicht mehr ankäme, oder würde dort bestraft werden, was aber nicht zu ewiger Verdammnis führen müsste. So bleibt „*la otra vida*“ als mögliche Variante für „das Leben nach dem Tod“ unbestimmt und vermittelt durch den Kontext, dass der *Diablo* nicht unbedingt daran glaubt.

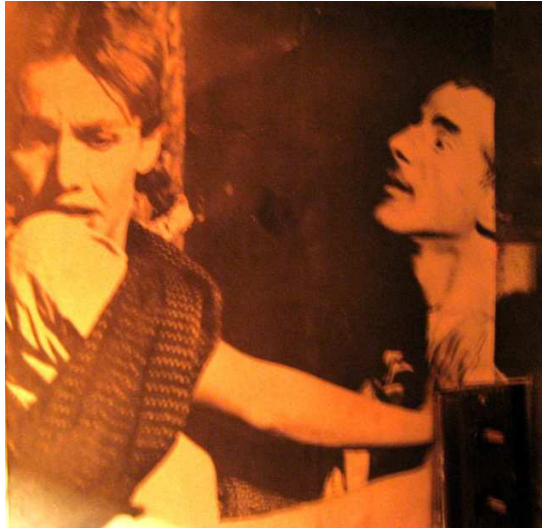
Bei seinen weiteren Überzeugungsversuchen greift der *Diablo* zu deutlichen, deftigere Worten, so wenn er auf *Beatriz*'s Glauben, dass sie Gott beraube, wenn sie die Juwelen nehme, erwidert:

*Diablo: (Riendo al vacío.) ¿Dónde está Dios? Es una imagen de madera que despojada de sus joyas y resplandores, aparecerá a tus ojos y los de todo este pueblo, como realmente es: un trozo de materia inanimada a la que ellos mismos han dado vida. Quitale todos los adornos. (Con ira.) Déjala desnuda, totalmente desnuda.*⁴⁶⁸

Das Lachen des *Diablo* hätte normalerweise gänzlich ironisch sein können, es wird als solches aber dadurch abgemildert, dass er ins Leere hineinlacht, um *Beatriz* nicht geradezu auszulachen und sie möglicherweise dadurch zu verschrecken. Dagegen birgt ‚die unbelebte Materie‘, das Holz der Skulptur, das volle Potenzial an Ironie dadurch in sich, da die Dorfbewohner selbst dafür verantwortlich sind, dass das bloße Bild, wie es sich ein Künstler als Abbild des christlichen Vatergottes vorgestellt hat, durch die Vereinigung von Glauben und Vorstellung selbst zum Gott, hier jedoch Götzen geworden ist. Etwas sehr

⁴⁶⁷ op. cit., S. 150.

⁴⁶⁸ S. 152.



Szene aus *Las manos de Dios* mit Beatriz und dem *Diablo*

Ähnliches hat sich im Übrigen mit Sonnengott und Sonne bei Incas und Azteken vollzogen, bei denen das sichtbare Objekt, die Sonne, selbst zur Gottheit geworden ist und verehrt wurde. Bedauerlicherweise hat demzufolge der Glaube der Dorfbewohner sie selbst zum Opfer ihres Glaubens werden lassen, da sie erst dadurch der toten Materie Bedeutung haben zukommen lassen, die ihr nicht zusteht, wie es im Übrigen das erste Gebot des Dekalogs auch untersagt. Diese Äußerung des *Diablo* stellt somit auf verbaler Ebene ebenfalls einen spirituellen Unterdrückungsmechanismus bloß, der im Rahmen verbaler an den Zuschauer gerichteter Strategie bei Solórzano anzutreffen ist.

Nach diesen ironischen Erläuterungen des *Diablo* provoziert Beatriz ihn durch weitere abergläubische und naive Bemerkungen („*Beatriz: (Ingenua.)... Dios es rencoroso, ¿no lo sabes?*“) zu einem Kommentar, der ausdrücklich als ironisch markiert ist:

*Diablo: (Irónico.) ¡Y me lo dices a mí! Pero mira al Amo, él no tiene miedo, él da el dinero para construir esta iglesia y hace que esos pobres hombres mudos, que se creen hechos a semejanza de Dios, sean sus esclavos.*⁴⁶⁹

Der anfängliche Aufruf zeugt von Leiderfahrenheit des *Diablo* in seinem Umgang mit der Religion, im Prinzip spezieller noch mit Gott selbst, der hier keineswegs „der Alte“ ist, den in Goethes *Faust* Mephistopheles von Zeit zu Zeit gerne sieht. Das Faktum des Spendens größerer Geldsummen einerseits und das Ausbeuten jener stummen Menschen als Arbeitskräfte stehen in einem Verhältnis ironischer Diskrepanz bzw. müssen als Scheinheiligkeit oder Hypokrisie bezeichnet werden, da es dem *Amo* den Status eines guten Christen

⁴⁶⁹ ibidem.

verleiht, der er in Wirklichkeit nicht ist; denn er praktiziert nicht nur Leibeigenschaft bzw. Sklaventum, sondern hält ganz speziell den Bruder von Beatriz ohne Urteil im Gefängnis fest und wird ihn bald einem Erschießungskommando ausliefern.

Nach diesen Worten des *Diablo* glaubt Beatriz nun doch, es mit dem Teufel zu tun zu haben. Sie fängt laut zu schreien an, der Teufel (*demonio*) sei da und man solle ihn töten, wobei sie sich in einem Anfall von Hysterie auf den Boden wirft, um den herbeieilenden Dorfbewohnern, die ihn wegen ihrer Angst nicht sehen können, die Stelle zu markieren, wo er ist. Die Szene endet mit einer gewissen Komik, da der *Diablo* nach Art eines Versteckspiels kurz auftaucht, „Hier bin ich!“ ruft und Beatriz meint, die Dörfler könnten ihn nun ebenfalls wieder sehen und ergreifen. Der *Diablo* beklagt sich darüber, dass diese hinter einem Vorhang der Angst lebten, und ironischer Weise (Situationsironie) schließt sich gerade jetzt der Vorhang zum Ende des ersten Aktes, den der *Diablo* geöffnet haben will, da er ein Vorhang der Angst sei.

Hier wird es vom Räumlich-Theatralischen her notwendig zu überlegen, wo sich der *Diablo* in diesem Augenblick befinden soll, wenn er durch den „Vorhang der Angst“ von den Leuten des *Coro* getrennt wird. Es wird etwas schwierig, dies theatralisch umzusetzen, da möglicherweise der Hauptvorhang des Theaters genutzt werden soll oder muss. Eine Möglichkeit bestünde allerdings darin, zunächst einen zusätzlichen, netz- und schleierartigen Vorhang, der das Volk umfassen würde, herunterkommen zu lassen, bevor sich der Hauptvorhang schließt. Dies muss jedoch der Umsetzung durch einen Regisseur überlassen bleiben.

Die Ironie entsteht aus der Ambiguität der Synonyme für den Begriffsinhalt von „Vorhang“, der einmal im wörtlichen Sinne den Bühnenvorhang („*telón*“) meint, zum anderen den als Metapher eingeführten Begriff „Vorhang der Angst“ („*cortina de miedo*“) mit umfasst, ein Beispiel für Pere Ballarts Kontrastironie, die sich aus der Form des Inhalts ergibt, nämlich der normalen Bedeutung und der metaphorischen von Vorhang.⁴⁷⁰ Fragt man sich darüber hinaus, an wen sich diese Ironie richtet, muss man hier die Zuschauer in zweifacher Weise einbeziehen. Sie sehen die dargestellte Trennung zwischen Volk oder Chor und dem angeblichen Teufel durch den metaphorischen Vorhang der Angst und möchten aufgrund ihres höheren Einsichtsvermögens den *Diablo* unterstützen (dramatische Ironie), sehen aber je nach Arrangement des Regisseurs – ich setze jetzt voraus, dass der *Diablo* am Ende dieses Aktes nach dem Schließen des

⁴⁷⁰ cf. Ballart, op. cit., Kapitel Ironie, S. 14f.

Vorhangs hinter diesem auf der Bühne verbleibt und weiterhin „*Ábranla, ábranla!*“ ruft, dass sie im Prinzip mit betroffen sind. Dies führt sie dazu, ihre eigene Sehweise der Dinge zu überprüfen. Auch dies möchte ich als dramatische Ambiguität bezeichnen, die Ähnlichkeit hat mit der entsprechenden in *Los fantoches*, wo der Zuschauer durch die *Niña* direkt zu eigener Reflexion gebracht wird.

Im II. Akt (erste Szene: *Carcelero, Prostituta*) versucht der Gefängnisaufseher sich der Liebe einer von ihm verehrten Hure dauerhaft für viel Geld zu versichern, die Prostituierte und ihre Liebe also zu kaufen. Dem *Carcelero* schwebt dabei eine traditionelle bürgerliche Verbindung vor, in der er sich durch Geld quasi einen Besitz erwürbe und gleichzeitig das Recht, über diesen Besitz Macht auszuüben. Die Prostituierte ist sich dieser Konsequenz bewusst und sagt keineswegs zu, sondern möchte sich dieses auch für das Doppelte jener 300 Pesos erst noch reichlich überlegen, weil sie sich weigert, ihre Freiheit oder Unabhängigkeit für einen einzigen Mann aufzugeben. Ironischer Weise ist es hier gerade die Hure, die sich nur frei fühlt, wenn sie sich ihren Freier, wenn auch nur für Geld, aussuchen kann. Es kommt dem Leser von Solórzanos Stücken intertextuell Pedro de Alvarados ironische Aussage aus *Beatriz (la Sin Ventura)* in den Sinn, dass, wenn man alle Frauen habe, man keine habe. Würde die *Prostituta* den *Carcelero* „erhören“, so hätte sie einen Mann, der „bürgerliche“ Rechte über sie erworben hätte, und sie würde sich nicht mehr frei fühlen, sondern unfrei und gebunden. Trotz ihrer „Berufsbezeichnung“ erinnert die *Prostituta* aufgrund ihrer Auffassung von Freiheit als „Grenzgängerin“ zwischen bürgerlicher Moral und sogenannter Unmoral an die Gestalt der Carmen in Literatur, Musik und Film.⁴⁷¹ Sie sagt weiterhin, dass sie das Recht nutzen möchte, Träume zu haben, und jetzt sei sie frei, irgendeine Verpflichtung einzugehen, und möchte sich dennoch zu nichts verpflichten. Der *Carcelero* kommentiert dies mit leichter verbaler Ironie (*burlón*), indem er sagt: „*Valiente libertad!*“⁴⁷². Die „*libertad*“ wird hier durch einen konträren Sinn von „*valiente*“ abgewertet, woraufhin sie erwidert: „*No soy más libre que tú, ni menos. Me vendo como todos. (Se pasea tratando de conquistar a alguien que pasa.) La tierra entera es una prostituta. (Lanza una carcajada.)*“⁴⁷³ Solórzano kommentiert hier ironisch, dass sich jeder Mensch in irgendeiner Weise verkaufe. Intertextuell bezieht sich der letzte Satz auf die Apokalypse des Johannes⁴⁷⁴, wo es um die „Große Hure Babylon“ geht. In der soeben zitierten Passage aus *Las manos de Dios* werden die Worte der Hure über ihre Freiheit

⁴⁷¹ cf. Mérimée, Bizet und Saura.

⁴⁷² *Las manos de Dios*. Op. cit., S. 154.

⁴⁷³ op. cit., S. 155.

⁴⁷⁴ Apokalypse 17, 1 – 6.

durch die Regieanweisung ironisch konterkariert, da sie während ihrer Unterhaltung mit dem *Carcelero* gleichzeitig „arbeiten“, d. h. sich um „Kunden“ bemühen muss. Ihr schallendes Gelächter über die „ganze Erde, die eine Hure sei“, zeigt ihre ironische Distanzierung von diesem allgemeinen Verhalten der Menschen, welches sie zwar nicht schätzt, das sie jedoch nicht zu ändern vermag. Eine weitere ironisch markierte Passage des Dialogs, in der es um eine mögliche Sicherheit nach dem Tod geht, wenn man auf Erden seine Freiheit aufgibt, ist die folgende:

CARCELERO: ¿Asegurate? ¿Quién puede asegurarte nada? (Irónico.) Ni el mismo Padre Eterno. (Señala a la iglesia.)
*PROSTITUTA: (También irónica.) No blasfemes. Dicen que el Diablo anda cerca.*⁴⁷⁵

Dieses kurze Zitat aus der Unterhaltung zwischen Gefängnisaufseher und Hure zeigt Ironie in beider Äußerungen, zudem ambiguisierte Ironie aufgrund der Doppeldeutigkeit von *Padre Eterno* als Synonym für Gott und als Bezeichnung einer Holzfigur, die aufgrund der Geste des *Carcelero* hier eher gemeint ist. Beide betreiben ein ironisches Spiel mit der christlichen Mythologie, in dem sie kundtun, dass sie im Prinzip weder an Gott noch an den Teufel glauben. Zudem erweist sich die Frage einer irgendwie gearteten Sicherheit als ironisches Dilemma: Wenn man auf Erden seine Freiheit aufgibt und der kirchlichen Lehre folgt, offeriert ironischer Weise selbst der *Padre Eterno* keine Garantie für Freiheit oder Seligkeit im Himmel oder Paradies, da das irdische Leben von ihm erst später beurteilt werde, jedoch nicht von ihm als Holzfigur. Nimmt man sich auf Erden jegliche Freiheit und übt Macht durch Unterdrückung anderer aus wie der *Amo*, gibt es ebenfalls keine Garantie dafür, dass er nicht doch in den Himmel käme, obwohl nach irdischem Verständnis dies nicht der Fall sein dürfte. Also betrachtet die Hure ihre persönliche Freiheit, die Unabhängigkeit für sich als höherwertig, als irgendeinem Manne untertan zu sein. Rosenberg kommentiert die Figur der Prostituierten bezüglich ihrer Rolle ebenfalls als invertiert und damit nach meinem Verständnis als ironisch, wenn er sagt:

*The prostitute is another interesting example of Solórzano's use of inversion. The sin of adultery has long been associated with a type of bondage. However, this prostitute is the only character in the play other than Beatriz who has broken out of the abulic state characteristic of the townspeople. She has acted and as a result has freed herself from an oppressive situation in another city. She is the only secondary character free to determine her future.*⁴⁷⁶

Das oben in der Regieanweisung zur Theatralität Gesagte, das Werben der Hure um Kunden, relativiert allerdings deren Freiheit wieder. Immerhin verbleibt ihr die keineswegs zu verachtende Freiheit der Wahl zwischen zwei Möglichkeiten,

⁴⁷⁵ *Las manos de Dios*. S. 155.

⁴⁷⁶ Rosenberg, op. cit., S. 42.

auf ihre Zukunft Einfluss zu nehmen, nämlich sich für eine bürgerliche oder für eine vom Bürgertum als unmoralisch betrachtete Einstellung zu entscheiden. Die Haltung der Prostituierten erhält darüber hinaus durch ein anderes Zitat aus derselben Szene einen weiteren ironischen Touch, indem sie den Bewerber um ihre Gunst halb belustigt (*burlona*) noch mit dem Pfarrer vergleicht: “*Quieres comprarme en cuerpo y alma, dices que vas a salvarme, pero no quieres que sepa cómo harás para conseguirlo. Te digo que hablas como el Cura.*“⁴⁷⁷ Gefängnisaufseher wie Pfarrer werden in ein ironisierendes Vergleichsverhältnis gerückt, weil sie beide Versprechungen zur Errettung (*salvación*) machen, aber nicht in der Lage sind zu erläutern, wie diese Rettung erfolgen soll oder von was errettet werden soll. Für die Hure bleiben die auf die Errettung in der jenseitigen Welt gerichteten Wort des Pfarrers ebenso abstrakt und unverständlich wie die Mittel, mit denen der Gefängnisaufseher den Kauf von „Körper und Seele“ bewerkstelligen will, da er offensichtlich – wie sie glaubt – kein Geld hat. Wille und Möglichkeiten des *Cura* zu praktischer materieller Hilfe finden in der nachfolgenden Szene 2 im Gespräch zwischen diesem und Beatriz ironischerweise ihre Grenzen, wenn dieser in der Tatsache, dass ihr Bruder noch immer im Gefängnis sitzt, einen Grund für intensiveres Beten und häufigeres Aufsuchen der Kirche empfiehlt, aber jegliche materielle Hilfe ablehnt. Er wird dabei, wie soeben angedeutet entlarvt: Seine Worte klingen hehr, aber Taten erfolgen nicht:

Cura: (Sorprendido.) ¿Dinero? Has llamado en una puerta que no es la que buscas. Nuestra riqueza no es ésa.

Beatriz: (Rotunda.) Sí. La iglesia está llena de cosas que valen mucho, mucho dinero. Necesito que me dé algo, una cosa pequeña. ¿No quiere Dios ayudar a sus hijos?

*Cura: (Impaciente.) Sí. Pero no así hija mía, no así.*⁴⁷⁸

Beatriz bringt den Pfarrer durch ihre weitere Argumentation richtiggehend in Schwierigkeiten, da er sich schließlich, um seine fehlende Unterstützung zu rechtfertigen, dahingehend äußert, er könne ihr nicht helfen, da ihm nichts gehöre. Beatriz lässt nicht locker und fragt weiter:

Beatriz: Entonces, ¿de quién es lo que hay ahí dentro?

Cura: (Evasivo.) De todos los hombres de esta tierra.

Beatriz: ¿También mío?

Cura: (Dudando.) Sí.

Beatriz: Es mío y no puedo disponer de nada. Es de todos y no es de nadie. Está ahí y no sirve para nada. Hágame comprender. (Lo sigue con vehemencia.)

*Cura: (Rehuyéndola.) Mi misión no es de hacer comprender. No es necesario de comprenderlo todo.*⁴⁷⁹

Die Szene endet in totaler Dunkelheit, welche sehr schön die ambige Widersprüchlichkeit, mithin die fehlende Eindeutigkeit oder Univozität der

⁴⁷⁷ op. cit., S. 156.

⁴⁷⁸ S. 158.

⁴⁷⁹ ibidem.

Worte des *Cura* in umfassender Form unterstreicht. In der Tat lässt totale Dunkelheit, wie auch in *El crucificado*, semiotisch alles Mögliche zu und ist vieldeutig. Nichts ist eindeutig erkennbar. Zudem deutet sie möglicherweise, wenn man sie als globales Zeichen sieht, u. a. auf frühmittelalterliche Zustände hin, im englischen Sprachraum auch *Dark Ages* genannt, die sich im kollektiven Bewusstsein als Zeit ohne wissenschaftliche Erkenntnis auszeichnen oder in vielen Bereichen durch fehlendes Wissen charakterisiert sind.

Hatte sich schon in dem Gespräch mit dem Pfarrer, das von ihrer Seite aus zum Teil aggressiv verlief, gezeigt, dass Beatriz nicht mehr so naiv und unbedarft ist wie am Anfang, sondern den Dingen auf den Grund gehen möchte, so setzt sich ihre Entwicklung zu Selbständigkeit und Unabhängigkeit in ihrem Monolog in Szene 3 weiter fort. Nachdem die Bühne wieder erhellt worden ist, versucht sie zunächst, von den Dörflern geldliche Unterstützung zu erhalten, wobei deren Pantomimen – weiterhin ein Zeichen ihrer Stummheit – ihr bedeuten, dass sie von ihnen auch keine Hilfe zu erhalten vermag. Ihre Bitte um „*una limosna por favor*“, begleitet von *¡Ama a tu prójimo como a ti mismo!* führt zu nichts. Infratextuell wirkt dieser Satz mit dem neutestamentlichen Gebot der Nächstenliebe ironisch, da die Dörfler weder das eine noch das andere tun, sich also nicht einmal genügend selbst lieben, sondern sich auf Geheiß des Pfarrers geißeln und bestrafen. Deswegen fordert der *Diablo* sie in der vorletzten Szene des Stückes gerade dazu auf, sich erst einmal selbst zu lieben.

Die Selbstfindung von Beatriz vollzieht sich in dem sich anschließenden dialogisch angelegten Monolog, in dem sie einerseits ein Selbstgespräch führt, andererseits aber auch versucht, einen Dialog mit Gott zu führen, was man genauer als einseitigen Dialog bezeichnen könnte, da Gott ihr nicht antwortet. Sie befindet sich dabei laut Regieanweisungen „*bajo un cono de luz*“⁴⁸⁰, während die übrigen, die Vorübergehenden, unbeteiligt und sich roboterartig, marionettenhaft in unterschiedliche Richtungen bewegend außerhalb dieses Lichtkegels zumindest in einem Halbdunkel oder Schatten befinden. Damit nimmt sie eine vom Licht begünstigte, man darf sagen vom Licht des Erkennens umgebene, bevorzugte Platzierung auf der Bühne ein, die im Einklang steht mit den existenziellen Fragen, die sie in ihrem „Monolog“ aufwirft. Der Monolog beginnt mit der Feststellung, dass ihr niemand helfen will und der Frage, ob sie nun wirklich auf sich selbst angewiesen ist, wobei sie nach oben schaut („*¿Tendré que hacerlo entonces yo sola? (Viendo a lo alto.)*“). Der nach oben gerichtete Blick ist der zum Himmel, dem traditionell angenommenen Sitz Gottes. Die Regieanweisung scheint einer gewissen Ironie nicht zu entbehren,

⁴⁸⁰ op. cit., S. 159.

zeigt sie doch die in Christen verankerte traditionelle Vorstellung vom Himmel über uns als dem Ort auf, der Gott trotz göttlicher Ubiquität als Wohnsitz zugeschrieben wird. Dieser Ort ist in der heutigen Zeit ambig geworden, da man sich seiner vielfach nicht mehr sicher ist. Jedenfalls befindet sich Beatriz von ihren Gesten her noch tief in dieser Vorstellung befangen. Verbal stellt sie ihrem nicht antwortenden Gesprächspartner jedoch ganz entscheidende Fragen, zum Beispiel nach dem Warum ihres Platzes auf Erden, und äußert Gedanken über den Vergleich zwischen ihm und dem *Diablo*, z. B. „*Tú quieres sólo sacrificios, y él me habla de la libertad. Él me habla como amigo y tú no me haces una seña para hacerme saber que piensas un poco en mí.*“ Des Weiteren fragt sie ihn bezüglich ihres Bruders: „*¿O es que tú crees que es bueno que mi hermano esté en la cárcel? Él es inocente. (Con rencor.) ¿Qué es lo que te propones entonces?*“ und dabei verlässt sie gleichzeitig der Mut: „*(Contrita.) Perdóname Dios mío, pero a veces pienso que no eres tan bueno como nos han dicho.*“⁴⁸¹ Das mögliche Verhältnis zwischen ihr und Gott wird in fünf weiteren anaphorisch beginnenden Fragen an- und ausgesprochen:

- ¿O será que eres bueno de una manera que yo no puedo comprender? (1)*
- ¿O será que no te importa que yo comprenda o no? (2)*
- ¿O será que ya no estás donde yo creía que estabas? (3)*
- ¿O será que nunca has estado ahí? (4)*
- ¿O será que he estado llamando y el que no comprende nada eres tú? (5)*⁴⁸²

Die Vielzahl der von Beatriz gestellten Fragen, von denen alle bis auf die erste in früherer Zeit gereicht hätten, um sie als Häretikerin zu verbrennen, lässt die Vieldeutigkeit des Verhältnisses zwischen den Menschen und Gott erkennen. Die erste gibt die traditionelle Haltung der Kirche wieder, die sich in Worten des *Cura* widerspiegelt wie „*Los designios de Dios son inescrutables. Sólo Él sabe cómo aplicar su poder.*“ Die zweite verweist auf einen deistischen *Deus otiosus*. Die Fragen 3 und 4 wenden sich gegen die traditionelle Vorstellung von Gottes Wohnsitz im Himmel über den Wolken, wobei 4 auch eine atheistische Variante mit einschließen kann. Die letzte zeugt in traditionell kirchlichen Ohren von einer ungeheuerlichen Anmaßung der Fragestellerin, die sich in rebellischer Weise gegen alles richtet, was theologisch verbürgt war, nämlich gegen einen Gottesbegriff, demzufolge eine Unterordnung des Menschen unter die Göttlichkeit gegeben war. Alles andere wäre entsprechenden kirchlichen Stellen zufolge Blasphemie.

⁴⁸¹ Man sollte fair und sich darüber im Klaren sein, dass der von Solórzano eingeführte *Diablo* als Bühnenfigur „sympathischer Teufel“ gegenüber der hier ebenso als fiktiv anzusehenden unsichtbaren Gottesfigur über „Vorteile“ verfügt, die auf der sich automatisch einstellenden Annahme beruhen, dass der fiktive christliche Gott der Bühne mit dem Gott außerhalb der Bühne gleichzusetzen wäre.

⁴⁸² *Las manos de Dios*, S. 160.

Das Schluchzen über ihre mangelnde Unterscheidungsfähigkeit zwischen Gut und Böse und ihren Mangel an Wissen bereitet die nachfolgende Szene vor, in der der *Diablo* sich Beatriz, die in eine gewisse Naivität zurückfällt, wieder nähert und meint, nun verlange der Teufel ihre Seele für die weiterhin angebotene Hilfe, da ihr sonst ja niemand helfe („*Quieres que yo te dé mi alma, verdad?*“) Der *Diablo* bricht in sein auf höheres Wissen zurückzuführendes überlegenes Lachen aus: "*Diablo: (Con una carcajada.) ¡Tonterías! ¿Cómo voy a pedirte un alma que no te pertenece a ti misma? Lo que quiero es ayudarte a recobrarla, a hacerla tuya realmente. No lo lograrás si no pierdes el miedo.*"⁴⁸³ Ironie entsteht hier durch den Kontrast zu dem im Volk verankerten Glauben, dass der Teufel für seine Hilfe à la Goethes Schatzgräber („...meine Seele sollst du haben, schrieb ich hin mit eig'nem Blut.“) jeweils die Seele des Betroffenen haben wolle. Trotzdem stellt sich bei Beatriz wieder die Vorstellung ein, Gott werde sie bestrafen, wenn sie sich auf den Teufel einlasse („*Dios va a castigarme. Lo sé.*“). Der *Diablo* bestätigt dies in sarkastischer Weise als ironisches Dilemma („*Dios te castiga de todos modos. Por el simple hecho de haber nacido.*"⁴⁸⁴) mit einem simplen Hinweis auf die Erbsünde. Er erkennt aber, dass er zu stärkeren Mitteln greifen muss, um Beatriz dazu zu bringen, ihre Angst zu überwinden und ihren Bruder zu retten, und er lässt in einer mit fantastischem Licht beleuchteten Szene Beatriz' und ihres Bruders Vergangenheit und Zukunft vorüberziehen, eine Zukunft, in der er erschossen werden wird, was Beatriz nun endgültig dazu bringt, dem *Padre Eterno* Juwelen für den *Carcelero* wegzunehmen, damit ihr Bruder seine Freiheit wiedererlange. Dieser irrealer fantastische Einschub in Szene 4 ist theatralisch sehr gut eingebracht, wird trotzdem hier nicht näher analysiert.

Dagegen ist die Szene, in der Beatriz sich tatsächlich in die Kirche begibt, um dem *Padre Eterno* Juwelen wegzunehmen, von höchster Dramatik. Sie beginnt mit einer Art „Amen“ zu dem, was der *Diablo* von ihr verlangt hat, was intertextuell an Jesus im Garten Gethsemane auf dem Ölberg erinnert, als er sagte, dass nicht sein Wille, sondern der seines Vaters geschehen möge (Beatriz zum *Diablo*: „... *Y que sea lo que tú has querido.*"⁴⁸⁵). Genau diese Worte stehen in Kontrastironie zu den Worten Jesu und müssten Solórzano als blasphemisch ausgelegt worden sein, geschieht hier doch, was der „Teufel“, der *Diablo* will. Ein Detail, eine Geste, wirkt ebenfalls sehr ironisch, nämlich dass sie beim Betreten der Kirche den Kopf bedeckt, mithin alte Gewohnheiten beibehält, obwohl sie dabei ist, weniger sophistisch als vom *Diablo* ausgedrückt,

⁴⁸³ ibidem.

⁴⁸⁴ ibid.

⁴⁸⁵ op. cit., S. 165.

dem *Padre Eterno* Juwelen zu rauben. Die Ironie liegt hier also in einer funktionslos gewordenen, gleichzeitig sich Regeln unterwerfenden Geste gegenüber einer Handlung, die ein wahrhaft Gläubiger nicht begehen würde. Noch stärker ironisch, sozusagen Gipfel der Ironie wäre es gewesen, wenn sie sich noch mit Weihwasser aus dem Weihwasserbecken bekreuzigt hätte, doch befinden sich diese in den Kirchen, und lediglich geschildert hätte dies an Wirkung eingebüßt. Die Wegnahme der Juwelen selbst wird in den Raum hinter der Bühne verlagert, ereignet sich also *off-stage*, und wird nur durch den *Diablo* in einem pantomimisch unterstützten Monolog wie eine Art Teichoskopie⁴⁸⁶ dem Zuschauer vergegenwärtigt.

Diese teichoskopartige Schilderung darf man als eine besondere ästhetische Leistung Solórzanos hinsichtlich Ambiguität bezeichnen.⁴⁸⁷ Sie beruht auf einem Spiel mit der pronominalen Zuordnung der Verbformen und z. T. daraus resultierender Doppeldeutigkeit, insbesondere dem Wechselzwischen der Anrede von Beatriz und der Beschreibung ihres Tuns, wobei letzteres nicht mehr erkennen lässt, ob es sich um die Worte des „Teufels“ handelt oder die innere Stimme der Protagonistin: so z. B. „*¡Beatriz! Debes caminar firmemente.*“ wie auch die Anrede von Beatriz in imperativischer Du-Form („*Camina, camina.*“), die dritte Person Singular („*Qué largo es el camino que la separa de esa imagen.*“) als Mitfühlen des *Diablo* ob des langen Weges zum *Padre Eterno*, die dritte Person Singular mit „*¡No tiene ojos! Desde abajo parecían dos ojos inmensos que lo veían todo y no son más que dos cuencas vacías, ciegas, sin luz...*“, wobei hier nicht zu unterscheiden ist zwischen einer Vergegenwärtigung dessen, was der *Diablo* vorher Beatriz gegenüber angedeutet hat, oder Beatriz' persönlicher Erfahrung in der Kirche. Sodann nutzt Solórzano die erste Person Plural zum Bekräftigen von gemeinsamen Erfahrungen und Gemeinsamkeiten: „*El corazón palpita fuertemente. Señal de que estamos vivos.*“ Ferner ist nicht auseinander zu halten, ob bei „*¡Es fácil! ¡Más fácil de lo que creía.*“ Beatriz zu sich selbst spricht oder ob der *Diablo* jubelt und "creía" für die dritte Person Singular steht. Nachdem Beatriz die Juwelen in den Händen hat, lässt sich wiederum nicht mit Sicherheit unterscheiden, ob der *Diablo* Sätze wie „*Esas joyas valen mucho. Valen la libertad. Valen la vida entera.*“ lediglich als seine Gedanken oder auch die von Beatriz ausspricht. Dann greift er wieder zur ersten Person Plural, um seine Unterstützung auszudrücken, sodann zur zweiten des

⁴⁸⁶ Im Grunde handelt es sich um eine intensive innere Vorstellung des Geschehens, bei der der *Diablo* aufgrund genauer Ortskenntnis dieses Geschehen vermittelt, das ansonsten nicht greifbar ist.

⁴⁸⁷ alle Zitate dieser Seite in op. cit., S. 165.

Imperativs Singular („*Camina Beatriz, camina.*“) und wiederum zur dritten Singular, die eine Unterscheidung zwischen von ihm Gesagtem und von Beatriz Gefühltem wiederum unmöglich macht: „*La puerta se ve ya más cerca. ¡Ahora está cerca! ¡Ahí está la luz, la libertad! ¡La vida!*“⁴⁸⁸

Aus dem bisher Dargestellten ergeben sich großartige ironische Schlussakkorde für das Drama, das als *Auto sacramental*, wie schon oben gesagt, konzipiert ist. Charakteristisch für solche *Autos*, so ist schon erläutert worden, ist der Sieg der christlichen Wahrheit, besonders des Altarssakraments, d. h. der Eucharistie, nach der katholischen Lehre von der Transsubstantiation Christi die *de facto* Anwesenheit von Jesu Fleisch in der Hostie und desgleichen seines Blutes im Wein. Die letzten beiden Szenen von *Las manos de Dios* enden mit einem *Tremendum und Fascinosum*, mit einer Katharsis von Furcht und Zittern, eben tragisch, und dies fast im Aristotelischen Sinne: Es siegen in der vorletzten Szene die Kräfte, die sich gegen den vom *Diablo* propagierten Fortschritt richten (cf. *Campanero*: „*Pero él dijo que no era el espíritu del mal sino del progreso...*“ – *Cura*: „*Es lo mismo, hijo. Es lo mismo.*“) ⁴⁸⁹: *Amo* und *Cura* als Repräsentanten ihrer jeweiligen Gruppierung. Dabei ist es von großer Bedeutung, sich die dramatisch-theatralischen Mittel einmal näher anzuschauen, derer sich Solórzano bedient, um dies den Zuschauern nahe zu bringen. Ich bringe daher die beiden Szenen, zunächst die vierte des dritten Aktes in mehreren längeren Auszügen ein und kommentiere sie.

Der *Prostituta* hat das Angebot des *Carcelero* nicht gereicht. Dieser will von Beatriz mehr Geld haben für die Freilassung des Bruders, und Beatriz ist bei ihrem erneuten Versuch, dem *Padre Eterno* noch mehr Juwelen wegzunehmen, vom *Cura* und dem Sakristan als verruchte Übeltäterin des Diebstahls überführt worden, es nähert sich für die Protagonistin der entscheidende Augenblick: Entweder das Volk, der Chor, der stumm war und nur gestisch mimisch zu agieren vermochte, hat inzwischen gelernt, steht ihr zur Seite und rettet sie oder aber er beharrt in jener bekannten Haltung und entscheidet sich gegen sie und für ihren Untergang, ihren Tod, was bedeutet, dass der *Cura* ihre Bestrafung durchzusetzen vermag. Der *Diablo* findet diese „Entscheidungsschlacht“ zwischen Gut und Böse sehr spannend und ist optimistisch, dass er die Angst des Volkes überwinden wird. Dies bedeutet alsdann, dass sie ihn hören und sehen und er sie retten kann. Zunächst muss der Pfarrer dem Volk aber das Vorgefallene mitteilen:

⁴⁸⁸ ibidem.

⁴⁸⁹ op. cit., S. 139.

CURA: (Desde el atrio de la iglesia, arengando al pueblo.) Ha sucedido en nuestro pueblo algo que ha hecho temblar el trono mismo del Altísimo. Alguien se ha atrevido a entrar en esta iglesia, y ha tratado de robar, inútilmente, las joyas que estaban en manos de la sagrada imagen. (El pueblo de mueve sorprendido, otra vez con movimiento rítmico y uniforme.). Pero al mismo tiempo se ha operado el más maravilloso de los milagros: Por el centro de la cúpula de nuestra iglesia, ha entrado un Ángel que vino a avisarme. (Estupor en el Pueblo que ve arrobado al cielo.)

SACRISTÁN. (Con asombro.) ¿Por qué no me lo había dicho, señor Cura?

CURA: (Zafando con impaciencia la punta de la sotana que el Sacristán le tira.) Aquel Ángel sonrió, y me dijo: Debes estar vigilante, porque alguien intenta cometer un grave pecado, y revoloteando como una mariposa gigantesca, cuyas alas encendían de luz toda la iglesia...

Sacristán: (Alucinado.) ¡Qué hermosura!

CURA: (Detiene al Sacristán con un gesto severo.) Encendían de luz toda la iglesia y me guiaban hasta el lugar donde esta infeliz con la mano paralizada, trataba inútilmente de robar las joyas. (Movimiento del Pueblo hacia Beatriz.)

SACRISTÁN: (Que camina siempre detrás del Cura.) ¿Por qué tengo tan mala suerte? Siempre me pierdo de lo mejor.

CURA: Aquel Ángel todo bondad, quiso dar un castigo a la falta de esta mujer y con sus grandes alas volaba en torno suyo, azotándola con ellas, como si fuesen dos látigos inmensos y coléricos.

SACRISTÁN: (Entusiasmado.) ¡Bien hecho! ¡Bien hecho!

CURA: (Alucinado por sus mismas palabras.) Yo miraba absorto todo esto, pensando que hasta el pueblo más modesto, como es el nuestro, le está señalado el día en que ha de ver manifiesto el poder de los ángeles.

SACRESTÁN: (En un arrebató de entusiasmo.) ¡Vivan los ángeles!

CURA: Esta mujer al verse castigada quiso huir pero un rayo de luz caía sobre ella y la paralizaba en la tierra.

SACRISTÁN: (Asombrado.) Pero si fui yo el que la detuvo.

CURA: (Con la voz más fuerte.) El rayo de luz la inmovilizó y la hizo caer en mis manos. Así, ante ustedes está esta mujer cuya alma se ha manchado. ... (El Pueblo se mueve amenazador contra Beatriz.)⁴⁹⁰

Die voraufgehende Ansprache des *Cura* an das Volk wird von ihm ähnlich inszeniert wie die der Verteufelung des Fremden vor dem Volk, *Pueblo* und gleichzeitig *Coro*, und dem *Campanero* zu Beginn des Stückes. Die Rede beginnt mit einer sachlichen Information, in die aber alsbald die Metapher von der Erschütterung von Gottes Thron durch die Täterin einfließt. Die Metapher „*algo ha hecho temblar el trono ...*“ ist doppeldeutig, da sie einerseits in der Rede selbst die Ungeheuerlichkeit der Tat betonen soll und ebenso auf diese symbolische Erschütterung des Thrones des Allerhöchsten oder *Altísimo* verweist. Denn mit ihrer Tat hat Beatriz wirklich eine solche Erschütterung jenes Bildes von Gottes Thron herbeigeführt, ohne dass der Allerhöchste durch irgendeine Reaktion diese Tat geahndet hätte, wie es nach einer solchen verbal tabuisierten Tat zu erwarten gewesen wäre. Auf der anderen Seite ist jedoch gerade dadurch, dass nichts passiert ist, die Autorität des Repräsentanten des *Altísimo*, hier des *Cura*, äußerst in Frage gestellt oder erschüttert worden, so dass dieser handeln muss, um sie wiederherzustellen. Für Beatriz ist es

⁴⁹⁰ op. cit., S. 176f.

allerdings tragischer Weise nur bei dieser Erschütterung geblieben, da sie bekanntlich auf tragische Weise ums Leben kommt und ansonsten im Prinzip alles beim Alten bleibt.

Die Rede wird in ihrem weiteren Verlauf allerdings parodistisch ausgeweitet und steckt damit zudem voller Komik. Die Geschichte vom Engel, der wundersam erscheint, vor der Tat warnt, die Täterin aufspürt und sie mit seinen Flügeln, die zu Peitschen werden, bestraft, ist so übertrieben präsentiert, dass nur einfältige Menschen sie glauben können. Die Regieanweisungen, die den Chor oder das Volk betreffen, verdeutlichen aber, dass sie nicht ohne Wirkung auf eben dieses bleiben. So nimmt der *Cura* geschickt die Leute gegen Beatriz ein. Die eigentliche Komik der Rede wie der Szene liegt aber in den Kommentaren des Sakristans, der sich nicht nur wundert, den Pastor zwecks einer bestimmten Mitteilung an der Soutane zupft, gern dabei gewesen wäre, als der Engel erschien, bedauert, dass er immer das Beste verpasse, die Bestrafung durch den Engel für richtig hält, die Engel lobt und sie hoch leben lässt und sich zum Schluss aufgrund seines eigenen Erlebnisses darauf besinnt, dass der Pfarrer sich offenbar von der Wahrheit weit entfernt hat. Dies bringt ihn wieder auf den Boden der Realität zurück. Dennoch wird er als in der Szene Agierender zumindest zeitweise Opfer der dramatischen Ironie, welche der *Diablo*, Beatriz und die Zuschauer durchschauen, und trägt dadurch entscheidend und belustigend zur Entlarvung der Lügengeschichte des *Cura* bei. Die dabei entstandene Komik macht Leser wie Zuschauer zusätzlich darauf aufmerksam, dass hier eine Verführung oder Manipulation des Volkes stattfindet, was Leser wie Zuschauer von ihrer Warte aus schon längst durchschaut haben sollten.

Damit sind wiederum die Bedingungen für dramatische Ironie erfüllt, da dem Zuschauer die Zusammenhänge jener Manipulation durch die komischen Einwürfe, *asides* und lautstarken enthusiastischen Kommentare des Küsters überdeutlich gemacht werden. Die Szene verweist außerdem auf die Tatsache, dass es außer dem Sakristan, der anfänglich Opfer der Ironie ist, es aber nicht bleibt, da ihm das ganze doch sehr merkwürdig vorkommt, weitere Opfer der Ironie gibt, nämlich die Leute aus dem Volk. Dieses wird eben bewusst durch die Rhetorik des *Cura* für dumm verkauft. Sie lassen sich vom religiösen Nimbus seiner Worte täuschen und gehorchen ihm weiterhin. Auch das wird durch die dramatische Ironie den Zuschauern vermittelt. Wir haben es mithin mit einer jener Strategien zu tun, welche Solórzano anwendet, um mit Hilfe seines Theaters aufklärend zu wirken.

Einen Kommentar verdient weiterhin die in die Rede eingebrachte Opposition von Hell und Dunkel als in die Szene integriertes theatralisches Mittel. Das

Erscheinen des Engels taucht den Worten des *Cura* zufolge die Kirche in helles, strahlendes Licht, und ein Lichtstrahl bringt Beatriz dazu, dass sie sich nicht mehr bewegen kann, sozusagen vom Bannstrahl oder Blitz getroffen wird und entdeckt werden kann. Gehen wir davon aus, dass die Geschichte frei erfunden ist und kein Engel erschien, so lag die Kirche vorher im Dunkeln, ein Indiz für Rückständigkeit, das auch schon vorher durch die Tatsache unterstützt wird, dass der Kopf des *Padre Eterno* wegen der Höhe der Statue nicht sichtbar ist und im Dunkel des Kirchenraumes verschwindet. Man könnte es nun als Ironie deuten, dass in den Augenblicken, in denen es um die Aufdeckung von sündigem Verhalten geht, die ekklesiastischen Institutionen stets auf dem *Qui vive?* sind, ansonsten aber in ihrer Dunkelheit oder Rückständigkeit verweilen. Diese Thematik wird insbesondere in Solórzanos Stück *El sueño del Ángel* dramatisiert, das weiter unten analysiert wird. Desgleichen komme ich auf die Holzstatue des *Padre Eterno* später im Zusammenhang mit dem *deus otiosus* noch einmal zurück.

Der Pfarrer hat mit seinen letzten Worten aus obiger Szene Beatriz als Sünderin gebrandmarkt, jetzt will er, dass sie niederkniet, doch sie bleibt stehen, unterwirft sich also nicht dem Ritual der Reue und des Niederknien und sagt stolz, sie habe nichts zu bereuen, sie habe die Juwelen von Gott genommen, weil sie glaube, dass das gerecht sei. Alle im Volk hätten doch dasselbe gedacht, ohne den Mut zu haben, sie zu nehmen. Sie hätte auch anführen können, was der Pfarrer auf ihre Frage geantwortet hatte, wem denn alles in der Kirche gehöre (*BEATRIZ: Entonces, ¿de quién es lo que hay ahí dentro?*)⁴⁹¹ und er ausweichend geantwortet hatte, dass dies allen Menschen auf dieser Erde gehöre. Also hatte sie daraus geschlossen, dass dies dann auch ihr gehöre, und hatte dies sogar von ihm bestätigt bekommen.⁴⁹²

Nach den selbstbewussten Worten von Beatriz stellt der *Diablo* fest, dass sich ein anderes Wunder ereignet habe, denn nun könne auch das Volk ihn sehen und hören. Offenbar hat es Zutrauen zu sich selbst gewonnen. Dass der *Diablo* hier von Wunder spricht, muss überraschen, ist er doch derjenige, dem bisher nur Zauberei und schwarze Magie oder Hexerei als Mittel der Verführung zur Verfügung standen. Wunder im kirchlichen Sinne waren bisher Ereignisse, die über das naturgesetzlich Mögliche und das verstandesmäßig Erfassbare hinausgingen. Was der *Diablo* als Wunder deklariert, sind Dinge, die in der fiktiven Wirklichkeit – Hören- und Sehenkönnen bei Verlust von Angst – der Theaterbühne als Verhaltensänderung bewirkt wurden. Darüber hinaus rückt die

⁴⁹¹ cf. FN 479, S. 254.

⁴⁹² ibidem, i. e. op. cit., S. 158f.

Verwendung des Wortes „Wunder“ den *Diablo* in die Nähe der Christusgestalt und unterstreicht damit ebenfalls die ironische Inversion der Namen, was Rosenberg, andere Eigenschaften des *Diablo* mit beschreibend, so ausdrückt:

*The most impressive and dominating inverted figure is that of the Diablo himself. He is depicted as The Savior, the Spirit of Truth come to save Man from ignorance. He represents the personage of Satan, yet embodies in general terms some of the same principles taught by Christ.*⁴⁹³

Im Zusammenhang mit der Brandmarkung von Beatriz' Tat und des Kampfes um Beatriz und das Volk (*Coro*) gibt es eine höchst ironische Einlage voller Komik, als der Pfarrer sich nach der Stimme seines Gegners im Rededuell erkundigt und vom Sakristan die Antwort: erhält: „*Debe ser el ángel que usted vio.*“ (*El Cura lo levanta violentamente, y el Sacristán queda en actitud de éxtasis.*)⁴⁹⁴ Der Pfarrer nimmt die Äußerung als ironische Provokation auf seine Lüge, da es für ihn in Wirklichkeit keinen Engel gab, doch der Küster glaubt, er bekomme jetzt endlich einmal eine Engelserscheinung mit und ist religiös verzückt. Aus der Ambiguität dessen, was dieser Satz für den Pfarrer einerseits und für den Sakristan andererseits bedeutet, mithin einem Missverständnis entwickelt sich ein schönes Beispiel für sprachlich-situative Ironie, die für den Zuschauer zudem eine dramatisch-ironische Komponente hat, denn die empfindliche Reaktion des Pfarrers entlarvt ihn in den Augen der Zuschauer als Scharlatan.

Es kommt zum Kampf zwischen dem „Teufel“, der sich für die Befreiung von Zwang und Unterdrückung engagiert, und dem Pfarrer, der seine ganze Rhetorik daran setzt, eben jenen Status der Beherrschung des Volkes und seiner Machtausübung über dieses zu erhalten. Dieser Kampf vollzieht sich in Form eines Rededuells zwischen beiden, wobei das Volk als Chor sich je nach Vernehmen der Kurzrede des einen oder anderen rhythmisch eher zu diesem oder zu jenem hin wendet und sogar zu sprechen anfängt, auch wenn es sich nur um ein *Sí* oder *No* als Antwort auf rhetorische Suggestivfragen handelt. Hierzu sei eine etwas gekürzte Textpassage: angeführt:

CURA: ¡De rodillas, pecadores! ¡Todos de rodillas! (El pueblo se arrodilla.) La ira de Dios caerá sobre este pueblo por haber escuchado al Enemigo. Sólo el arrepentimiento puede salvarlos.

DIABLO: No hay que arrepentirse. (El pueblo se yergue poco a poco mientras el Diablo habla.) Es la voz de la justicia la que habla dentro de ustedes. (Movimiento del Pueblo otra vez hacia el Diablo.) Por una vez, hablen, hombres de este pueblo. Que suene el timbre de esa voz dormida dentro de sus pechos. Se trata de ir ahora a la cárcel, ir a la iglesia, abrir las puertas de par en par y dejar libres a todos los que han estado ahí aprisionados.

⁴⁹³ Rosenberg, op. cit., S. 42.

⁴⁹⁴ *Las manos de Dios*, op. cit., S. 176.

CURA: (Tonante.) *Los muros de esta iglesia son sólidos y fuertes. ¿Serían capaces de embestir contra ellos? (Movimiento del Pueblo hacia el cura.)*

Pueblo: (Tímido.) *No.*

DIABLO: (Con alegría.) *¡Han hablado! Se operó el segundo milagro. (Al Pueblo.) ¿Quieren condenar a esa muchacha? ¿Quieren aceptar la injusticia eterna que pesa sobre ella? (Movimiento del Pueblo hacia el Diablo.)*

PUEBLO: (Menos tímido.) *No.*

CURA: *Esta iglesia es la seguridad, hijos míos. Lo sabemos bien.*

PUEBLO: (Movimiento hacia el Cura.) *Sí.*

DIABLO: (Con entusiasmo.) *El camino que sigo es a veces áspero, pero es el único que puede llevar a la libertad. ¿No quieren hacer la prueba?*

PUEBLO: (Con entusiasmo moviéndose hacia el Diablo.) *Sí.*

CURA: (Amenazador.) *Pobre de aquel que se vea aprisionado en la cárcel de su propia duda. Esa cárcel es más estrecha que todas las de esa tierra. ¿No lo saben?*

PUEBLO: (Resignado moviéndose hacia el Cura.) *Sí.*

...

Diablo: *Pero será hermoso el día en que nuestra voluntad gobierne sobre esta tierra. Todo lo puede la voluntad del hombre.*

PUEBLO: (Enardecido.) *Sí.*

CURA: (Gritando.) *¡Basta de locuras insensatos! ¿Trabajamos todos en la tierra de Dios?⁴⁹⁵*

Die Textstelle präsentiert einen Teil des Rededuells zwischen *Diablo* und *Cura*. Beide Redner machen Gebrauch von einer und rhetorischen Fragen, die den *Coro* jeweils zu überzeugen versuchen, so dass dieser ihm aufgrund der Inhalte zustimmt. W. Feliciano zitiert hier Northrup Frye, einen der prominentesten gegnerischen Kritiker des sogenannten *New Criticism*, der in *The Archetypes of Literature* eine tragisch und eine optimistisch orientierte Vision von Bildlichkeit (*imagery*) unterscheidet und darstellt. Wie den obigen Sätzen, auch wenn es sich um sloganartige Verkürzungen handelt, leicht zu entnehmen ist, wird die Welt erhellt durch die Worte des *Diablo* und durch die des *Cura* wieder verwischt oder zunichte gemacht wird. Damit steht einer paradiesischen Welt der Unschuld und Freiheit (*Diablo*) und eine Welt gegenüber mit einer einsam kämpfende Heldin, die von den ihren verlassen ist, in der Menschen unter der Tyrannei leiden, eine Welt, bestimmt vom Pflanzenreich mit dem verdorrten Baum und einem wüstenartigen Reich der Mineralien, Steinen; und ebenfalls bestimmt vom Kreuz (*Cura*), wobei sich die beiden Gegner in einem ironischen Kontrastverhältnis zu ihrer Rolle befinden.. Man könnte hier z. B. auch die letzte Frage des *Cura* als ironisch markiert verstehen, denn von dieser Arbeit sind ja einige ausgenommen, so die *Amos* und die Vertreter der Geistlichkeit.

Der Kampf wird zugunsten des bisherigen Zustandes entschieden, als der *Campanero* oder Läutebub daherkommt und dem Pfarrer in Ohr flüstert, der Nordwind brause und die Ernte sei vernichtet. Der Pfarrer gewinnt die Oberhand, als der abergläubische Sakristan verkündet, dies sei die Strafe Gottes.

⁴⁹⁵ op. cit., S. 176ff.

Das Volk verstummt wieder, und damit wird deutlich, dass der *Diablo* sein Ringen um Befreiung der Dorfbewohner verloren hat. Der Pfarrer verkündet, dass Beatriz die Schuldige sei – man braucht einen Sündenbock –, und das Volk stürzt sich auf Beatriz, einer schreit nach ihrem Tod, was die übrigen wiederholen. Fanatisch gewordene Frauen ergreifen Beatriz und binden sie an den Stamm eines verdorrten Baumes, das Volk stürzt sich auf sie und verletzt sie schwer, während Beatriz ihre Unschuld beteuert. Der „Teufel“ ruft laut, sie sollten damit aufhören, aber die Männer und Frauen können ihn tragisch-ironischer Weise nicht mehr hören und nicht mehr sehen. Der Pfarrer stimmt dieser Art Bestrafung in Form von Lynchjustiz zu und äußert zudem: „*Que la voluntad de Dios se cumpla sobre ella. Nosotros rezaremos por la salvación de su alma.*“⁴⁹⁶ Erst als er sie zum Beten des Vaterunsers ruft, lassen sie von ihr ab, knien nieder und beten. Eine starke Form von Ereignisironie liegt hier in der Abfolge des Geschehens: Zuerst lässt der *Cura* dem Pöbel freie Hand, so dass Beatriz tödlich verletzt wird, dann soll wie im Vaterunser der Wille Gottes geschehen, eine sarkastisch-ironischen Reihenfolge der Ereignisse.

Ich beziehe Scheinheiligkeit oder Hypokrisie als Form dramatischer Ironie als *plot device* in diese Untersuchung mit ein. Scheinheilig gibt der Pfarrer etwas als den Willen Gottes aus, das er selbst möchte. Dabei ist „*la voluntad de Dios*“ zusätzlich ambig, da Gottes Wille letztlich unergründlich ist, der Pfarrer aber suggeriert, dass die Tat des Volkes dazu diene, Gottes Willen auszuführen. Es wäre Pflicht des *Cura*, das Leben von Beatriz zu retten, um sie gegebenenfalls vor Gericht zu stellen und ein Urteil über sie sprechen zu lassen. So sollte es zumindest der Zuschauer empfinden und entsprechende Schlussfolgerungen ziehen. Im zweiten zitierten Satz wirkt es darüber hinaus als besonders ironisch, dass der Pfarrer mit den anderen gemeinsam für Beatriz’ Seelenheil beten will (*nota bene*: Gebrauch des Futurs). Die Haltung des Pfarrers erinnert ein wenig an die von Mosén Millán aus Senders „*Réquiem por un campesino español*“, wobei der Pfarrer bei Solórzano eine aktivere Rolle spielt als jener.

Dem Tode nahe bedauert Beatriz noch, dass man ein Papierbild ihres Freundes, des *Diablo*, in Form eines mexikanischen Judas aufhängt und mit der auf seiner Rückseite angebrachten Rakete in die Luft schießt: Beatriz: „*(Desfalleciente.) Están ahorcando tu imagen. Lo hacen para sentirse libres de culpa. (Se oye un ruido de cohetes y el muñeco cuelga al viento.)*“⁴⁹⁷ In diesem Kontext muss das Anzünden der Papier-Marionette des Judas als tiefverwurzelter Aberglaube wirken. Der Pfarrer, vom Atrium der Kirche aus die Tat der Frauen

⁴⁹⁶ op. cit., S. 179.

⁴⁹⁷ S. 180.

beobachtend, mahnt die Dorfbewohner wieder, dass es nun an der Zeit sei, sich zu bestrafen und sich zu geißeln: „*¡Hay que castigarse! Todos somos culpables de lo que esta mujer ha querido hacer. No hemos estado vigilantes. ¡A pagar nuestra culpa! ¡A pagar nuestra culpa!*“⁴⁹⁸ Während die Männer und Frauen aus dem Dorf sich geißeln, ruft der *Cura*: „Stärker, noch stärker, noch stärker.“ Und der „Teufel“ schreit, sie sollten aufhören, sich selbst zu bestrafen, sich dergestalt zu hassen und „sich mehr lieben als Gott“.

Dieser deutlich subversive Aufruf des „Teufels“ bleibt ironischer Weise – hier fallen Situationsironie und Ironie des Schicksals zusammen – wiederum ungehört, das Volk kann seine Worte wie auch die von vorhin wegen seines Rückfalls in schon bekannte Ängste nicht mehr hören und ihn aus demselben Grunde auch nicht mehr sehen, desgleichen spricht es nicht mehr, mithin ist der Kampf für Freiheit und Gerechtigkeit verloren gegangen.

Der Aufruf des *Diablo* selbst stellt nach landläufigem Verständnis eine Ketzerei und Rebellion höchsten Grades dar, steht er doch im schärfsten intertextuellem Kontrast zum ersten Gebot des Dekalogs und variiert gleichzeitig das Gebot der Nächstenliebe, indem er die Liebe des eigenen Ichs noch über der Gottesliebe ansiedelt.

Das Rufen des „Teufels“ verhallt für den Chor ungehört, jedoch nicht für die Zuschauer. Diese werden durch das Geschehen auf der Bühne dahingehend provoziert zu überprüfen – wenn sie nicht schon gefühlsmäßig eine entsprechende Entscheidung getroffen haben –, wer denn in diesem Kampf der Thesen die vernünftigen Argumente liefert. Sie werden weiterhin mit dem „Teufel“ sympathisieren, allerdings mit dem, den sie als sympathischen „Menschen“ kennen gelernt haben. Wie wir gesehen haben, ist das Signifikat des altbekannten Begriffs vom Teufel in sein Gegenteil verkehrt worden. Diese Schlusspassagen von *Las manos de Dios* sind vom Standpunkt aufklärerischer Strategien bei Solórzano von eminenter Bedeutung, bedient er sich doch wiederum Formen der dramatischen Ironie in der Weise, dass ein oder zwei Schauspieler, hier der *Diablo* und *Beatriz*, besonders der *Diablo*, gemeinsam mit den Zuschauern mehr über das dramatische Geschehen wissen als das Volk, hier der Chor. Es wird, nebenbei gesagt, wiederum deutlich, dass gegenüber klassischen Tragödien der Antike auch Solórzanos Chöre durch die ironische Umkehrung ihrer Rollen in diesen Typus der Aufklärungsstrategie mit einbezogen sind. Ironisch ist in dieser Szene fernerhin, dass der Pfarrer sich oben auf dem Atrium befindet und sich selber nicht geißelt, obwohl er davon gesprochen hatte, dass sie alle – er eingeschlossen – schuldig seien (Ironie

⁴⁹⁸ ibidem.

koinzidenzieller Ereignisse, Kontrastironie zwischen den eigenen Worten und dem eigenen Tun).

An dieser Stelle scheint es angebracht, mit einem Vergleich, fast einer Metapher, die Handlungsweise des Chores zu erhellen. „*Los del Pueblo*“, so sagen die Regieanweisungen, „*giran en derredor del Cura delirantes y como si obedeciesen a una fuerza ciega, desesperados, entran en la iglesia.*“⁴⁹⁹ Es drängt sich der Vergleich mit den Motten der deutschen Redewendung auf, die das Licht umschwirren, das, so muss hinzugefügt werden, sie verbrennen wird. Durch das Umkreisen des Pfarrers ist dieser mit der „blinden Kraft“ (*fuerza ciega*) gleichzusetzen, die so zerstörerisch wirkt und deren Repräsentant er ist. Von möglichen Signifikaten her ist „*fuerza ciega*“, eine Metapher, ambig und kann z. B. für „Religion“ stehen, vielleicht auch für ihren obersten Repräsentanten, z. B. für den obersten Puppenspieler aus *Los fantoches*, der zudem blind ist. Man könnte sich fragen, ob das Attribut „blind“ sich nicht eher auf die den Pfarrer Umkreisenden beziehen müsste, was natürlich zu der schon generellen Blindheit des *Coro* passen würde, die schon oben angesprochen wurde. Mit Hilfe der deutschen Redewendung lässt sich die hier gemeinte intellektuelle Blindheit des Volkes noch stärker verdeutlichen: Die Dorfbewohner (Motten) werden von etwas vermeintlich Gutem, Positivem, von der Religion angezogen, die sie jedoch unterjocht und zerstört. Sie erkennen in ihrer Beschränktheit nicht die Gefahr, die von der Hitzeentwicklung des Lichtes, vom „*Opium*“ der Religion ausgeht. Von daher fallen sie ihr bzw. ihm zum Opfer. Die Zuschauer bekommen diese Entwicklung in dramatisch-ironischer Weise vor Augen geführt. Sie entwickeln Mitgefühl mit den Dorfbewohnern als Opfern und dekurvieren für sich, wie unberechtigt diese Selbstgeißelung ist und wodurch sie zustande gekommen ist.

Die fünfte. und letzte Szene des dritten Aktes und des gesamten Stückes zeigt nur noch den Teufel und Beatriz auf der Bühne, alle anderen Schauspieler sind vom Pfarrer in die Kirche geschickt, hier ist es angemessen zu sagen, getrieben worden, was in der entsprechenden Textstelle durch den Begriff „*rebaño*“ gerechtfertigt wird: „*El Cura entra detrás de ellos con los brazos abiertos como el pastor tras su rebaño.*“⁵⁰⁰ Die Ironie ist für den Zuschauer deutlich ersichtlich durch die Verwendung proxemischer und gestischer Mittel: Die Positionierung hinter der Herde und seine ausgebreiteten Arme deuten auf seinen Wunsch hin, kein Schäfchen verloren gehen zu lassen. Blickt man jedoch auf das, was in der Kirche geschieht – die Mitglieder der Gemeinde, eben des Volkes oder auch des Chores, fahren fort sich zu geißeln –, so ist erkennbar, dass der Pfarrer dies nicht

⁴⁹⁹ ibidem.

⁵⁰⁰ ibidem.

aus Sorge um sie tut. Die angesprochene Gebärde lässt ihn zudem als lebendes Kreuz erscheinen, allerdings von hinten und sich vom Betrachter aus entfernend, wodurch die Szene Ambiguität und eine gewisse Komik gewinnt, da auf diese Weise sich theatralisch sogar im Kreuzsymbol eine Verkehrung in Form von Abkehr von den Betroffenen, hier von Beatriz, konstatieren lässt.

Die sich anschließende letzte Szene ist die der symbolischen Kreuzigung von Beatriz am verdorrten Baum. Es empfiehlt sich, sie zunächst im vollen Wortlaut und sodann diesen Baum aus einem dieser Szene vorangegangenen Bühnenausschnitt vor Augen zu haben:

BEATRIZ: (Amarrada, casi exhausta.) Estas ataduras se hunden en mi carne. Me duelen mucho. No puedo más. (Viendo al Diablo con gran simpatía.)

¿No puedes hacer ya nada por mí, amigo mío?

DIABLO: Lo único que logré fue sacrificarte a ti. ¡Para eso es para lo único que he servido!

BEATRIZ: (Con voz entrecortada.) No estés triste. Ahora comprendo que el verdadero bien, eres tú.

DIABLO: (Sollozando.) He perdido tantas veces esta batalla de la rebeldía y cada vez me sube el llanto al pecho como si fuera la primera. El viento del Norte moverá tu cuerpo, pobre Beatriz, y golpeará en la celda del Hombre, que sigue prisionero. (Patético.) No volveré a luchar más. Nunca más.

BEATRIZ: (Casi sin poder hablar.) Sí. Volverás a luchar. Prométeme que lo harás por mí. Algún día se cansarán de creer en el viento y sabrán que sólo es imposible lo que ellos no quieran alcanzar. Su misma voluntad es el viento, con que hay que envolver la superficie completa de esta tierra. (Se desfallece. El viento sopla furioso, agitando los vestidos y cabellos de Beatriz.)

DIABLO: (Impotente.) Ya no puedo hacer nada por ti! (Se levanta y se acerca a Beatriz y la llama inútilmente.) ¡Beatriz! (Pausa.) (La sacude con desesperación.)

(De pronto reacciona otra vez con energía.) Está bien... Seguiré luchando; libraré de nuevo la batalla, en otro lugar, en otro tiempo, y algún día, tú muerta y yo vivo, seremos los vencedores. (Abre los brazos como si fuera a comenzar el vuelo.)

El tema musical del Demonio suena ahora dramático, mezclado con el rumor del viento.⁵⁰¹



Szene aus *Las manos de Dios* mit dem Schatten des Baumes, an dem Beatriz gekreuzigt wurde, in Kreuzesform

⁵⁰¹ op. cit., S. 180f.

Die gesamte Szene müsste im Prinzip als ambig angesehen werden, weil sie offen lässt, was passieren wird. Sie repräsentiert mit dem Tod von Beatriz an jenem verdorrten Baumstamm, der in dem Bühnenbild vor der Kirche im Schattenriss das Kreuz, ein unvollkommenes zwar, aber ein Kreuz erkennen lässt, ihre Kreuzigung durch das Volk, das vom *Cura* dazu angestiftet worden ist. Es ist nicht innerhalb, sondern außerhalb des palastartigen barocken Kirchengebäudes zu sehen, d. h. die heilsgeschichtliche Kraft des Kreuzes, hier des Opfers von Beatriz, liegt ironischer Weise nicht in, sondern außerhalb der Kirche. Dies wird es räumlich vermittelt, da in dem Kirchengebäude auf der Bühne, wie der Zuschauer aus der Außenschau mitbekommt, spirituelle Unterdrückung und physische Geißelung stattfindet. Als kosmische Ironie des Schicksals kann dabei die Tatsache verstanden werden, dass sich laut Pfarrer Gottes Wille an Beatriz erfüllen soll und sie von allen verlassen wird außer vom angeblichen „Teufel“, der zudem fast daran verzweifelt, dass er nichts anderes erreicht habe, als sie geopfert zu haben, wie er mit bitterer Selbstironie zu ihr sagt: „*Lo único que logré fue sacrificarte a ti. ...*“⁵⁰² Das für den Zuschauer Verdammenswerte an dieser Szene – und darin liegt die sarkastische Ironie seiner Worte – ist natürlich die Anmaßung des Pfarrers, den Willen des ansonsten stets barmherzigen Gottes zu interpretieren und unter diesem Vorwand, der auf willige Ohren stößt, Beatriz ihrer angeblich gerechten Bestrafung zu überlassen.

Diese letzte Szene des III. Aktes, die selbstverständlich die Geißelung und den Kreuzestod Jesu evoziert, steht aufgrund des soeben Ausgeführten in einem ironischen Kontrast von erheblicher Tragweite zur kirchlichen Lehre. Von seinem Genre *Auto sacramental* her kehrt das Stück den für das Genre üblichen Sieg der christlichen Wahrheiten über das Antichristliche oder den Teufel in eine Niederlage um, obwohl der Pfarrer offensichtlich die Oberhand behält. Denn den Zuschauer vermag dieser Sieg nicht zu überzeugen. Nahezu alles auf dem Weg dahin wird in sein Gegenteil verkehrt, so z. B. dass sich der angebliche Teufel als Philanthrop und Freund der Menschheit erweist, der Pfarrer dagegen als der große Volksverführer und Betrüger.

Der scheinbare Sieg der christlichen Wahrheiten wird vor allem theatralisch mit Hilfe der Engelserscheinung in Szene gesetzt, mithin mit einer großen inszenierten Lüge (Engelserscheinung zur Bestrafung der Sünderin und Demontage dieser Erscheinung für den Zuschauer durch die freimütigen Kommentare des Sakristans), so dass man *de facto* von deren Niederlage sprechen muss. Diese Niederlage wird jedoch neben Beatriz und dem *Diablo* nur

⁵⁰² s. FN 501, S. 267 oder op. cit., S. 181.

dem Zuschauer deutlich, damit aber zugleich den Adressaten des theatralischen Geschehens als besondere Form der dramatischen Ironie, bei der auch zwei Akteure auf der Bühne darum wissen. Trotz ihres Wissens empfinden sie sich in ihrem Bestreben, die Menschen zu befreien, als gescheitert, was bei den Zuschauern zusätzlich zu der aufklärenden Vermittlungsstrategie Solórzanos durch dramatische Ironie wie in der klassischen Tragödie echtes Mitleid mit den Gescheiterten evoziert. Für die anderen auf der Bühne befindlichen Akteure, den Chor oder das Volk, werden die Ereignisse weiterhin als Sieg der christlichen Lehre über teuflisches Machwerk vermittelt. Und gerade dies durchschaut der Zuschauer aufgrund der als Mittel zum Zweck verwendeten dramatischen Ironie.

Es ist an dieser Stelle auch bedeutsam, auf die Symbolik des verdorrten Baums einzugehen. Auch er kann als ambivalentes Zeichen angesehen werden. wie Vittoria Borsò dies bezüglich des mexikanischen Identitätsdiskurses im Romans *El luto humano* von José Revueltas am Beispiel des mestizisierten Kaktuskreuzes geschildert hat.⁵⁰³ Spricht Vittoria Borsò vom mexikanischen Kaktus, jener kandelaberartigen riesigen Kaktee, den man über den zitierten Roman hinaus als Symbol für Kreuzigungsorte verstehen kann, so ist der verdorrte Baum in Solórzanos dreiaktigem *Auto* ebenfalls ein solcher Ort, und man darf diesen Baum genauso als ein solches Symbol ansehen mit der Konnotation, dass in Mexiko und Guatemala wie in Latinoamerika auch heutzutage symbolisch Menschen ans Kreuz geschlagen und geopfert werden. Höchst peinlich und provozierend für den Klerus ist es, dass der Ort, an dem Beatriz im Theaterstück ihren „Opfertod“ erleidet, ausgerechnet vor der Kirche liegt.

Ein ausdrücklicher Hinweis auf die *Mestizaje* der Darsteller fehlt zwar für *Las manos de Dios*, doch kommt die Kreuzessymbolik im Theaterwerk von Carlos Solórzano noch ein weiteres Mal vor, in *El crucificado*, und dort mit ausdrücklichem Hinweis auf die *mestizaje*. Ambivalent ist die Symbolik deswegen, weil es hier wie da zu einer erneuten Opferung kommt, die in ihrer tragischen Ähnlichkeit mit Jesu Tod am Kreuz und trotzdem in ihrer Divergenz zur biblischen Kreuzigung in *Las manos de Dios* provozierend-blasphemische Züge trägt. *De facto* wird eine unschuldige junge Frau trotz der generellen Übernahme der Schuld der Menschheit durch Jesu Kreuzestod erneutes Opfer einer Kreuzigung, wengleich sich dieses Faktum auch hinter einem degenerierten Kreuz, dem verdorrten Baum, verbergen mag. Damit findet Beatriz seitens der Institution Kirche nicht das Heil, das diese in ihrer Heils- und

⁵⁰³ Vittoria Borsò, *Mexico jenseits der Einsamkeit*. op. cit., S. 193f.

Erlösungslehre stets verkündet hat, vielmehr muss der Pfarrer als Repräsentant der Institution dafür verantwortlich gemacht werden, dass er das Volk auf Beatriz gehetzt und sie hat ermorden lassen als angeblich gerechte Strafe für ihre Sünde. Damit befindet er sich in Übereinstimmung mit der Jahrhunderte lang geübten kirchlichen Praxis der Inquisition, die sich erst seit wenigen Jahrhunderten nicht mehr des weltlichen Armes zur Exekution wegen spiritueller Vergehen Verurteilter mit möglicher Erlösungserwartung im Jenseits bedienen kann. Doch steht die Verurteilung von Beatriz durch den Pfarrer Methoden der früheren Inquisition in nichts nach, im Gegenteil, die unmittelbar demagogisch in die Wege geleitete Exekution von Beatriz durch Teile des degenerierten Chors, hier durch Frauen, führt noch schneller zum Ziel als frühere scheinlegitimierte Verurteilungen durch die Inquisition.

2.4. Einakter über existenzielle und religiöse Thematik

2.4.1. *Los fantoches*



Szenenausschnitt mit Figuren aus *Los fantoches*

Das sechste hier untersuchte Theaterstück *Los fantoches* geht, wie Solórzano in Vorbemerkungen erläutert, auf den mexikanischen Brauch zurück, am Karsamstag, dem *Sábado de Gloria*, lebensgroße Papierfiguren, die auf ein Holz- oder Drahtgestell geklebt sind, mit Hilfe eines der Figur auf die Brust geklebten Feuerwerkskörpers in die Luft zu schießen. Häufig handelt es sich dabei um eine Judasfigur, doch sind auch andere Figuren möglich. Solórzano wollte durch ein Theaterstück, das auf mexikanische Folklore zurückgeht, einmal auf deren enge Verbindung zum Theater verweisen und einen Stoff nehmen, der im mexikanischen Brauchtum verankert ist. Der Brauch rührt von einem möglicherweise älteren, der Sühne und Wiedergeburt zugeschriebenen Ritus, her. Das Stück wurde in den Jahren 1958/59 geschrieben und zusammen mit zwei anderen (*Cruce de vías* und *El crucificado*) als *Tres actos*

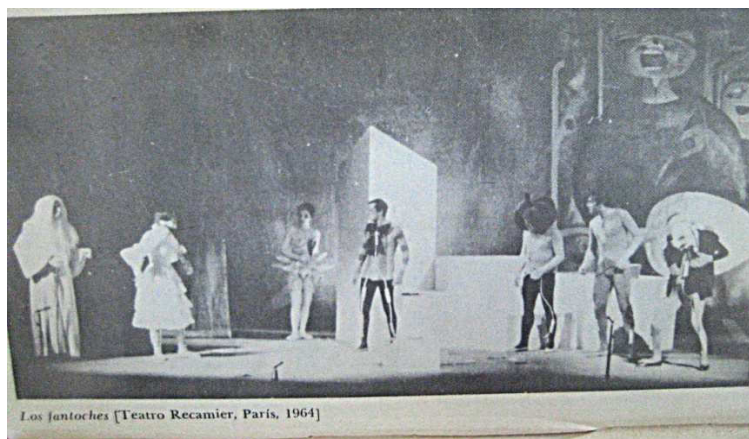
veröffentlicht. Wilma Feliciano ordnet es dem Mythenkreis „Schöpfung“ zu, es würde aber durchaus einiges dafür sprechen, es bei dem der „Erlösung“ oder des „Jüngsten Gerichts“ anzusiedeln. Dies tut sie denn auch implizit in ihrer Analyse, wenn sie schreibt:

*Los fantoches dramatiza el ciclo de creación-destrucción alegóricamente; aquí la vida empieza en penumbras y termina en fuego y explosión. El escenario parece un calabozo donde los mortales laboran sin cesar haciendo tareas humillantes, para luego ser destruidos sin ton ni son.*⁵⁰⁴

Mit Bruce Wardropper sieht sie die Kriterien für ein *Auto sacramental* erfüllt: Allegorie und Ewigkeit. Sie weist jedoch sofort auf den gravierenden Unterschied zu traditionellen, aus dem Mittelalter stammenden *Autos sacramentales* hin: „*Pero mientras el auto medieval afirmaba las creencias cristianas, este «mimodrama para marionetas» invierte y cuestiona esos valores.*“ Dies wird an vielen der von mir bezüglich Ironie und Ambiguität weiter unten angeführten und kommentierten Beispiele deutlich werden. Durch die Infragestellung und ironische Umkehr dieser Werte bringt Solórzano seine Akteure sowie Leser und Zuschauer dazu, den Wert biblischer Mythen bezüglich ihrer Existenz und Bedeutsamkeit im eigenen Leben zu überprüfen. W. Feliciano drückt dies so aus: „*Obliga a los personajes y espectadores a examinar el valor existencial de mitos bíblicos en la vida propia.*“ Für sie ist sodann gleich zu Beginn von höchster Wichtigkeit, warum Solórzano sein Stück *Los fantoches* genannt hat und welchen Wert – und das sehe ich genauso wie sie – demzufolge diesem Titel zukommt: Er ist bitter ironisch zu verstehen. Sie schreibt: „*Con acerba ironía, Solórzano sugiere que el dogma cristiano transforma a las personas en fantoches.*“

Die damit beinhaltete Ironie als Kritik wird noch stärker unterstrichen und potenziert, wenn man im Verlauf des Stückes feststellt, dass durch das fehlende Interesse des blinden, alten Mannes, des VIEJO BARBUDO, die *Marionetten-Menschen* sich im Prinzip frei fühlen dürften, denn die sie mit dem obersten Puppenspieler verbindenden Schnüre haben in sich keinen Wert, keine Bedeutung, da die Marionetten nur glauben, dass ihr Schicksal von oben gelenkt wird. So tragen in einigen Inszenierungen die Marionetten auch keine sichtbaren Fäden, durch die sie von oben oder auch von jemandem im Außenraum gehalten würden. Trügen sie sie, würde andererseits ihre lediglich spirituelle Bindung durch das Erscheinen des „Alten mit dem Bart“ und seiner Tochter noch deutlicher gemacht.

⁵⁰⁴ Wilma Feliciano, *El teatro mítico de Carlos Solórzano*. op. cit., S. 69f.



Szene mit dem Viejo Barbudo, der Niña-Muerte und den Marionettenmenschen von der Aufführung in Paris im Théâtre Récamier von 1964

Das Stück selbst sieht W. Feliciano beeinflusst vom französischen Theater der Nachkriegszeit. Die Enge des „*Warenlagers Welt*“ erinnert an Sartres *Huis clos*, der Gebrauch von Marionetten ganz generell an den Belgier Michel de Ghelderode, z. B. sein Stück „*D’un diable qui prêcha merveilles*“, und Themen wie die der Rebellion und der Absurdität des menschlichen Lebens erinnern an Camus’ *L’homme révolté* und *Le mythe de Sisyphe*. W. Feliciano bezeichnet *Los fantoches* von daher als ein modernes, existenzialistisches Drama, wogegen Esteban Rivas mehr Wert auf den Begriff der Absurdität in diesem *Mimodrama para marionetas* von Solórzano legt. Mit diesem Theaterstück haben sich weiterhin beschäftigt der soeben genannte Esteban Rivas in *Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano*, Douglas Radcliff-Umstead in *Solórzano’s Tormented Puppets*⁵⁰⁵, Katherine C. Richards in *The Mexican Existentialism of Solórzano’s Los fantoches*⁵⁰⁶, worauf ich weiter unten zurückkommen werde, sowie Howard L. Quackenbusch in *El espacio y el tiempo negativos en „Los fantoches“ y „Jesucristo Gómez“*⁵⁰⁷, aber auch Frank Dauster.

Die Begriffe „*fantoches*“ bzw. „*marionetas*“ in Titel und Untertitel verweisen auf die unmittelbar erkennbare Ambiguität zwischen den Figuren des Brauchtums als *Fantoches* und den Schauspielern, die ebenfalls die Rolle von Marionetten übernehmen sollen, insbesondere weil zwei von ihnen dasselbe Schicksal erleiden wie die *Fantoches* des Brauchtums. Der Einakter trägt zudem den Untertitel *Mimodrama para marionetas*, so dass allein von hierher die Schauspieler gehalten sind, sehr vieles mimisch und eben auch marionettenhaft, das heißt mit gegenüber sonstigem Schauspielerverhalten stark verlangsamten Bewegungen auszudrücken und eben wie bei einer Gliederpuppe einen Körperteil nach dem anderen zu bewegen, was einen Kontrast zum normalem

⁵⁰⁵ Douglas Radcliff-Umstead, Solórzano’s Tormented Puppets. In: LATR 1971, 4 (2).

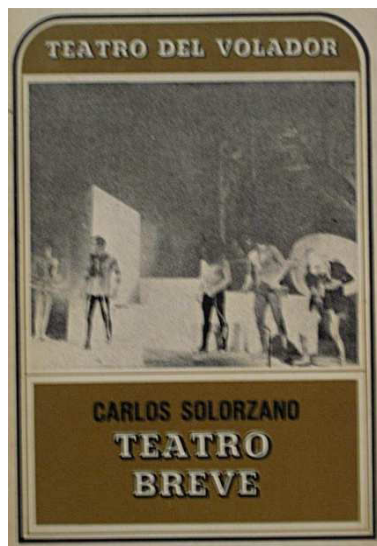
⁵⁰⁶ Katherine C. Richards, The Mexican Existentialism of Solórzano’s *Los fantoches*. In: LATR 1976, 9.

⁵⁰⁷ H. L. Quackenbusch, El espacio y el tiempo negativos en *Los fantoches y Jesucristo Gómez*.

menschlichen Verhalten und Bewegungsablauf darstellt. Außerdem lässt „*para*“ die Frage zu, an wen sich die Präposition richtet, an die Schauspieler oder die Zuschauer. Damit wird möglicherweise einmal eine Wortart, eine Präposition, ambig genutzt. Die spontane Antwort würde sich auf die Schauspieler beziehen, und damit wäre die Ambiguität aufgelöst. Die Miteinbeziehung der Zuschauer am Schluss stellt jedoch wieder eine ambige Lesart her und ironisiert sogar die Erwartung der Zuschauer, die auf den ersten Blick nicht daran denken, dass Solórzano eine Parallele zwischen ihnen und den Marionetten auf der Bühne hätte etablieren wollen. Die hierin enthaltenen Implikationen des Menschen als Marionette höherer Mächte, wobei diese Marionettenschaft im Verlauf des Stückes sogar dramatisch-ironisch demontiert wird, sind weitreichend. Es bleibt hier dem Leser überlassen, weitere Schlussfolgerungen zu ziehen. Der Untertitel ist ein schönes Beispiel für ambige Ironie oder ironische Ambiguität.

Ein grundlegender Unterschied zwischen menschlichen Bewegungen und denen von Marionetten ist schon am Anfang des 19. Jahrhundert bei Heinrich von Kleist in seinem „Marionettentheater“ zum Ausdruck gekommen. Kleists Erzähler vertritt dabei allerdings gegenüber einem Gesprächspartner die Anschauung, dass die Bewegungen, die ein Puppenspieler seiner Gliederpuppe verleiht, ästhetisch gesehen denen der Menschen überlegen, ja vollkommen seien. Dies mag von der Warte des Kleistschen Erzählers berechtigt sein, ist aber für Solórzano offensichtlich unerheblich, denn seine Marionetten sollen laut Regieanweisungen menschliche Bewegungen eher vermissen lassen.

Der Begriff „*marionetas*“ selbst deutet nicht etwa auf ein wirkliches Marionettentheater hin, sondern ist bezüglich der Handlung so zu deuten, dass den Schauspielern als eine ihrer wesentlichen Eigenschaften Marionettenhaftigkeit zugeschrieben wird. Sich wie Marionetten bewegen zu sollen, wird jedoch in weiteren Regieanweisungen abgemildert, diese Bewegung darf mit wirklichen Bewegungen und auch rhythmischen je nach Gutdünken des Regisseurs abwechseln („*Este movimiento se alternará, a juicio del Director, con movimientos reales y otros rítmicos según la ocasión.*“). Hier darf demzufolge von einer Regieangabe gesprochen werden, welche einem Regisseur für die Auflösung einer gewissen Ambiguität in seiner Inszenierung Freiräume lässt. Dies kann man so interpretieren, dass bei einer Aufführung lediglich nicht der Eindruck verloren gehen darf, dass die Schauspieler als Marionetten zu betrachten sind, deren Bewegungen oder Handlungen von einem Puppenspieler gelenkt oder gesteuert werden. Sie stehen damit in Kontrast zu den realen Marionetten oder Gliederpuppen, wie sie z. B. in Theodor Storms *Pole Poppenspüler* zugrunde gelegt werden.



Titelseite des Teatro breve
(drei Stücke)

Den Regieanweisungen zufolge spielt die Handlung des Stückes in einem rechteckigen abgeschlossenem Lagerhausraum („almacén“) oder Magazin mit hohen gräulichen Wänden. Durch ein einziges kleines Fenster hoch oben an einer der Wände kann Licht eindringen, das durch seine Färbung unterschiedliche Tageszeiten zu suggerieren vermag, so vom allmählichen Heraufdämmern des Morgens über das strahlende Licht des Mittags, das schwächer werdende des Nachmittags und Abends bis schließlich zum bläulichen Licht des Mondes.

Außerdem verfügt der Raum über eine kleine Tür. In diesem Lagerraum liegen ganz starr im Schlaf die Marionetten, die sich zu Beginn der Szene bei heller werdendem Licht aus dem Halbschatten des Raumes heraus allmählich pantomimisch wie Gliederpuppen aufrichten. Da sie lebensgroß aussehen und denen am *Sábado de Gloria*, am Karsamstag in die Luft geschossenen Figuren ähnlich sehen sollen, sind die Marionetten wie diese gekleidet: aus phantasievoll farbigem Trikotgewebe und dem Gesicht in der Farbe des Trikots. Aus der Vielzahl möglicher Puppen hat Solórzano sechs Marionettentypen ausgewählt, die in der mexikanischen Puppentradition bekannt sind und ihm am Herzen liegen. Es sind dies:

der Jüngling, der arbeitet („EL JOVEN“), athletisch mit rötlichem Gesicht und geschminkten großen roten Stellen auf den Wangen, angeberischem Gang und Haar aus schwarzglänzendem Kaninchenfell;

der bucklige Alte, der zählt, mit verschmiztem Gesicht, schlurfendem Gang und Haar und Bart aus Lammfell („EL VIEJITO“);

die Frau, die liebt, in weißem Kleid, aus dem etwas Bambusspitzen herausragen, mit großen Augen, überlangen Augenwimpern, sehr roten Wangen und rötlichem Haar, das wasserfallähnlich herabfällt („LA MUJER“);

der Künstler, der träumt, ein romantischer Jüngling, mit gestreiftem Anzug, Backen- und Schnurrbart mit langen Spitzen und halstuchartiger Krawatte und Kappe („EL ARTISTA“);

der Großkopf, der denkt, mit Kürbiskopf aus Karton, aus dem ein in derselben Farbe bemaltes Gesicht hervorlugt, mit einem Kleid aus Blättern und kopfbedingt schwankendem Gang („EL CABEZÓN“);

der Judas, der schweigt, mit grünem Gesicht und Kleid, auf dessen Ärmel zwei große Schlangen („die Schlangen der Übeltäterschaft“) zu sehen sind, deren Augen kupferfarben funkeln („EL JUDAS“).

Außerdem gibt es den Alten, der die Marionetten macht, mit fußlangem weißen Mönchsgewand, großem Bart und langer Perücke („EL VIEJO QUE HACE LOS MUÑECOS“ oder VIEJO BARBUDO“), wie eine Marionette aussehend, aber ohne Schnüre, und das Mädchen, seine Tochter, das den Tod (*la muerte catrina* wie auf dem Bild von Diego Rivera im Riveramuseum von Mexiko-Stadt oder als Stich von José Guadalupe Posada) darstellt in weißem Mädchenkleid mit Volants und Spitzen sowie Mütze, Strümpfen und Schühchen, alles in Weiß, und einer Maske des „lächelnden Todes“ („LA NIÑA oder LA NIÑA-MUERTE“), auch sie ohne Schnüre, jedoch ebenfalls wie eine Marionette aus den Folklore-Puppen aussehend.



José Guadalupe Posada, The calavera of the fashionable lady (La calavera catrina), 1913, broadside, relief etching on zinc. www.artlex.com

Als Ort der Handlung ist „diese geschlossene Welt“ („*este mundo cerrado*“) angegeben. Das Mimodrama spielt also in unserer heutigen Welt, die als in sich geschlossen charakterisiert wird, ebenso wie sie dies schon im Jahr 1959, dem Jahr der Uraufführung war. Durch die konkretere Angabe „*Almacén*“ („Warenlager“) wird die Welt exemplarisch auf eine überschaubare Größe reduziert und gleichzeitig als ein sehr trostloser Ort mit hohen grauen Wänden, einer Öffnung für Licht und einer geheimnisvollen kleinen Tür apostrophiert. Schaut man sich diese Räumlichkeit an, wird deutlich, dass die angesprochene Reduktion der Welt auf einen solch engen begrenzten Raum, in dem sechs Menschen leben, nur sehr euphemistisch als Metapher verstanden werden kann. Solórzano selbst hat schon nahegelegt, dass die Auswahl der Marionetten nicht ganz zufällig sei und seiner persönlichen Vorliebe entspreche. Wilma Feliciano betrachtet sie denn auch z. T. als archetypisch⁵⁰⁸, dem durchaus zuzustimmen ist, aber sie können ebenso als Allegorien aufgefasst werden. So sieht sie den *Joven* und die *Mujer* als Adam und Eva an, als Urvater und Urmutter in archetypischer Bezeichnung, wobei bezüglich Eva die von Solórzano gegebenen Regieanweisungen mit Rottönen für die Liebe, langen Wimpern und das von Evadarstellungen bekannte kaskadenartig herabfallende, den Körper

⁵⁰⁸ W. Feliciano, op. cit., S. 69 u. 73.

umschließende, die weiblichen Eigenschaften verdeckende lange Haar zweifelsfrei darauf hindeuten. Die diese evaähnlichen Züge annehmende *Mujer* steht zudem für die Schönheit. Man darf aber gerade bei dieser Identifikation nicht außer Acht lassen, dass Eva durch ihre Eigenschaften als Allegorie für die Schönheit sowie für Mutterschaft und Mütterlichkeit („*maternidad*“) stehen könnte. Damit stünde sie im Gegensatz zum christlichen Marienbild mit Maria als Allegorie für die Mutter mit dem Jesuskind und später auch als „*mater dolorosa*“, so dass die *Mujer* nicht eindeutig und klar festgelegte sondern ambige Züge in sich vereinigt.

Für Adam ist der Verweis auf die Notwendigkeit seiner Arbeit nach der Vertreibung aus dem Paradies fast schon hinreichend für seine Identifizierung, allerdings besteht sie merkwürdigerweise im Schlagen einer Trommel. Das Trommeln bedeutet Solórzanos Aussage zufolge das Schlagen des menschlichen Herzens⁵⁰⁹, somit des Lebens schlechthin, die Trommel selber ist bei einigen mittelamerikanischen Indianerstämmen das Symbol für die Welt und das Pulsieren des Kosmos. Man könnte ihn ebenso für die Jugend, die Kraft oder als Sinnbild der Arbeit, aber auch als das der Männlichkeit sehen. Der seine Papierchen zählende Alte steht W. Feliciano zufolge für den Materialismus. Er erinnert als *Viejito* mit seinem Buckel und seiner steten Präsenz aber auch an das Lied vom „buckligen Männlein“ aus der Gedicht- und Liedersammlung „Des Knaben Wunderhorn“ von Achim von Arnim und Clemens Brentano.

Der Kürbiskopfträger steht für den Denker, und der Künstler wird als solcher direkt genannt. Der materialistisch eingestellte Alte hat ein gewisses Pendant im „Reichen“ des „Großen Welttheaters“ von Calderón, jedoch ohne dessen lebemännisch-genießerische Art. Der Denker wird figürlich und theatralisch ironisierend durch seinen schwankenden Gang charakterisiert, zudem auch durch das, was er sagt. Der schwankende Gang suggeriert trotz des scharfen Nachdenkens eine ziemliche Unsicherheit bezüglich der existenziellen Fragen, über die nachgedacht wird. Der Denker scheint zu keinem Ergebnis zu kommen. Dadurch wie durch seinen übergroßen Kopf wird er zu einer Spott und Ironie ausgesetzten Figur. Schließlich wird seit vielen tausend Jahren „gedacht“, aber bezüglich der hier anstehenden existenziellen Fragen sind die Ergebnisse, zu denen „Denker“ gelangt sind, doch eher unbefriedigend. Zumindest scheint Solórzano dies mit seiner Figur des Denkers mit dem Kürbiskopf nahezulegen. Der Kürbiskopf steht somit in einem kontrastiven Verhältnis zur mittelalterlichen Allegorie der Weisheit. Und das verdient eine sich hiervon absetzende Kontrastironie, die theatralischen Möglichkeiten entspringt und die nachgerade das Denken vor Sartre und Camus, zum Beispiel die Leibnizsche

⁵⁰⁹ Interview vom 24. Aug. 2006.

Monadentheorie oder andere Versuche, Transzendenz in Bezug auf die menschliche Existenz zu erklären, karikiert. Die Figur des Denkers erinnert im Übrigen an eine Leibnizsche Monade, der Beine untergeschoben wurden.

Wenn das Warenlager für eine auf seine Dimensionen reduzierte Welt steht und die angeführten Personen von Solórzano sorgsam ausgewählte Archetypen, hier allerdings aus der mexikanischen Folklore repräsentieren, drängt sich zum Vergleich Calderón de la Barca's *Auto sacramental* „El gran teatro del mundo“ auf, das sich, wie bei den Charakteren angedeutete, zwar stark von Solórzanos Stück unterscheidet, aber dennoch manches mit ihm gemein hat. In Calderóns Stück ist die Welt fest gefügt und wird vom Schöpfergott für das Spiel des Lebens im Spiel eingesetzt. Die einzelnen Figuren, der König, der Bauer, der Arme, die Schönheit und die Weisheit als Allegorien und der Reiche sowie das ungeborene Kind, werden am Ende von Gott daraufhin überprüft, in wieweit sie ihre Rollen gut gespielt haben und dementsprechend belohnt oder bestraft. Bei Calderón gibt es eine feste Ordnung, und es wird den Zuschauern in wahrhaft barocker Manier vermittelt, dass das irdische Leben nur Schein ist, dessen Auflösung immanent und imminent ist. Solórzanos Stück „*Los fantoches*“ könnte keinen größeren Kontrast zur Calderónschen Welt bieten, als dies tatsächlich geschieht. Doch darauf werde ich weiter unten zu sprechen kommen.

In Solórzanos „Mimodrama für Marionetten“ erwachen die sechs beschriebenen Figurentypen allmählich und mechanisch wie Gliederpuppen mit dem stärker werdenden Licht des Morgens in dem hohen Raum des Warenlagers und gehen ihren angegebenen Tätigkeiten nach. Sie warten ständig auf das Hereinkommen des Alten mit dem Bart und seiner Tochter, den Tod⁴⁸⁰. Bei dem Erscheinen des Mädchens wird stets eine Marionette mitgenommen, über deren Verbleib zunächst Vermutungen angestellt werden. Die Mitgenommene wird in aller Regel per Zufall ausgewählt, indem das Mädchen, die NIÑA-MUERTE, sich pirouettenhaft dreht – manche sehen hierin einen Totentanz, *une danse macabre*, und verweisen auf vormittelalterliche Dionysosriten aus dem griechischen Altertum, so auch W. Feliciano. Wenn sie anhält, zeigt sie mit dem Zeigefinger auf die betreffende Figur. Bei ihrem ersten Erscheinen wählt sie die Judasfigur aus. Die übrigen Figuren, äußerst neugierig, wollen wissen, was denn mit diesem Judas geschieht, fühlen sie sich doch in diesem Warenhauslager („*este mundo cerrado*“) eingesperrt wie in einem Gefängnis und glauben, dass die Figuren, die mitgenommen werden, in die Freiheit gelangen. Der

⁵¹⁰ Man fragt sich, warum „Tochter“, aber der Tod ist in den romanischen Sprachen vom grammatischen Geschlecht her weiblich.

CABEZÓN steigt auf die Schultern des JOVEN und der anderen und berichtet teichoskopisch, was passiert. LA NIÑA, die Tochter des VIEJO BARBUDO, hält etwas Brennendes an die auf der Brust befindliche Kartusche des Judas, der daraufhin unter lautem Raketenknallen und in einem Feuerregen, der seinen ganzen Körper erschüttert, in die Luft geschossen wird und nichts mehr ist als Pulver und Asche, ein Nichts:

CABEZÓN: La Niña... acercó la cosa encendida al pecho... al cartucho... (Todos se llevan la mano al pecho.) Y de pronto... se hizo una luz más fuerte que la luz del día. Un río de fuego recorrió el cuerpo de Judas dejándole al descubierto los ejes que le sostenían... Luego, una sacudida violenta...

TODOS: ¿Y después?

CABEZÓN: (Hundiendo la cara entre las manos.) Nada... Judas... Ya no era nada...

JOVEN: ¿Cómo?... Si era Judas era algo.

ARTISTA: Era Judas y era a la vez otra cosa...

MUJER: O dejó de ser Judas y se convirtió en algo diferente.

CABEZÓN: No. No era nada. ¿Me oyen? Nada, polvo, cenizas... nada...⁵¹¹

Hieraufhin ergibt sich eine naiv-lebhafte Diskussion über existenzielle Fragen unter den *Fantoches*, nur der bucklige Alte zählt seine Papierchen weiter. Nach einer Weile hört man wiederum Lärm von außen, die Marionetten, gewarnt durch das, was mit Judas geschehen ist, versuchen vergeblich, gemeinsam die Tür geschlossen zu halten und die beiden Ankommenden nicht hereinzulassen, aber die NIÑA-MUERTE erscheint wiederum, ihren blinden, tauben Vater, den VIEJO BARBUDO an der Hand führend, und lacht spöttisch-gutmütig darüber, dass man ihr den Zutritt verwehren wollte. Die MUJER, die sich mit dem JOVEN in einem Liebesakt vereinigt hat, fleht die NIÑA auf Knien an, ihr nun eine neue kleine Marionette zu geben, doch diese erklärt, sich mit Ekel abwendend, dass sie dafür nicht zuständig sei. ironischer Weise hat sich die *Mujer* an den falschen Adressaten gewendet, da sie glaubte, dass die NIÑA gegenüber dem Alten mit dem Bart die Mächtigere sei. Erst auf ihre wiederholte eindringliche Bitte und ein Zupfen am Arm erhält sie von dem tauben VIEJO BARBUDO, der sie nicht versteht, eine neue kleine Marionette mit einer kleinen Bombe auf der Brust. Gewisse Parallelen zur Weihnachtsgeschichte und der Geburt Jesu drängen sich auf, die hier verfremdet und parodiert worden sein könnte.

Alle außer dem buckligen Alten zittern wieder vor der NIÑA-MUERTE. Sie ändert ihre Gewohnheit und wählt diesmal den Künstler aus, der sich weigert mitzugehen und Argumente anführt, es schließlich aber wegen der Drohung, sie werde ihn sofort in die Luft jagen und die übrigen würden dann ebenfalls mit

⁵¹¹ Solórzano, *Los fantoches*. In: op. cit., S. 260.

ihm in die Luft fliegen, doch tut. Der VIEJO BARBUDO hat sich währenddessen mit dem Rücken zu den verbleibenden *Fantoches* gesetzt, man hört wiederum eine Explosion, die dieses Mal dem Künstler gilt und die sie alle paralyisiert. Obwohl er von ihnen abgewendet dasitzt, nutzen der CABEZÓN, die MUJER und der VIEJITO die Gelegenheit, mit dem VIEJO BARBUDO alleine zu sprechen. Sie reden ihn an und fordern Erklärungen von ihm bezüglich der Gründe seines Handelns, aber er schweigt nur, gibt keine Antworten, ihr gewünschter Dialog mit ihm ist einseitig, mithin ein ironischer Weise nicht gewollter Monolog, der aus vielen, zum Teil vorwurfsvollen Fragen besteht. Der VIEJO BARBUDO ist blind, taub und stumm.

Die NIÑA-MUERTE erscheint ein drittes Mal. Die jungen Eltern machen sich gegenseitig Mut und möchten nicht sterben. Denn inzwischen ist allen klar, was die anfänglich ersehnte Freiheit ironischer Weise bedeutet: Vernichtung. Dem buckligen Alten, der zählt, ist es egal, ob für ihn dieses oder das nächste Mal die Stunde schlägt. Der Denker möchte noch Zeit haben, sich selbst zu verstehen. Der Tod in Gestalt des Mädchens kündigt an, er wolle wieder nach alter Gewohnheit verfahren und dreht sich mit schwindelerregender Geschwindigkeit mitten auf der Bühne vor den Marionetten – der VIEJO BARBUDO, der die Marionetten macht, ihr Schöpfer, aber schläft währenddessen ganz ruhig –, hält plötzlich im Rotieren beim Ertönen dissonanter Musik inne und weist mit ihrem Finger und bedrohlich fester Geste auf die Sperrsitze bei sich sehr schnell schließendem Vorhang, wodurch die Theaterillusion durchbrochen wird.

Das hier inhaltlich wiedergegebene Geschehen lässt sich interpretatorisch knapp zusammenfassen. Die Figur des VIEJO BARBUDO repräsentiert einen uralten blinden, tauben und stummen Schöpfergott als eine Art obersten Puppenspieler, dem das Schicksal seiner Geschöpfe, der von ihm hergestellten Marionetten, gleichgültig ist. Er hat eine überaus mächtige Tochter, die NIÑA-MUERTE oder auch einfach den Tod als Herrin über das Leben seiner Geschöpfe eingesetzt, die in aller Regel rein willkürlich, ohne dass er zustimmen oder etwas nicht gutheißen würde, mit den Marionetten, die im Warenhauslager versammelt sind, agieren kann, wie sie möchte. Szenisch ergibt sich dadurch eine räumliche Aufteilung oder Trennung zwischen diesem öden Lagerraum, der die Welt repräsentiert, und einem räumlich nicht mehr begrenzten Außenraum, wo der Schöpfergott (VIEJO BARBUDO) und der Tod ihren bevorzugten Sitz haben, aber natürlich können auch beide - wie das Stück zeigt - in die Welt hineinkommen.

Die dramatische Struktur beginnt mitten im Leben der Marionetten, erfährt einen ersten Höhepunkt in deren *Desengaño*, woraufhin diese unter Anleitung des ARTISTA revoltieren und Widerstand planen, findet einen zweiten mit dem

Tod eben dieses Künstlers und führt nach erfolglosen geistig-metaphysischen Erklärungsbemühungen zur abschließenden Pirouette der NINA-MUERTE, die das Publikum zum Schluss als Gremium mit einbezieht.

Die soeben aufgezeigte Figurenkonstellation mit einem von dem VIEJO BARBUDO und der NIÑA-MUERTE, seiner Tochter, beherrschten Außen-Raum sowie dem inneren oder Bühnenraum, dem Lagerraum, der die Welt, „*este mundo cerrado*“ mit den Marionetten symbolisiert, ist eine verfremdende Konstellation für die auch in anderen Stücken schon angetroffene dramatische Ironie, die sich bekanntlich dadurch definiert, dass der Zuschauer mehr weiß, als die Schauspieler oder einige von ihnen. So sind sich die Marionetten in aller Regel der Tatsache bewusst, dass ihre Existenz in irgendeiner Weise gesteuert wird, und die Fäden, an denen sie hängen, und die Kartuschen, die sie an Brust und Gliedern tragen, deuten ebenfalls daraufhin. Der Zuschauer wird jedoch zu der Erkenntnis geführt, dass trotz der Schnüre, die sie mit einem irgendwie gearteten Geschick, Schicksal oder dem obersten Puppenspieler zu verbinden scheinen, diese Lenkung und Steuerung nicht stattfindet. Denn der oberste Puppenspieler sitzt schließlich interessenlos, blind und taub und schlafend auf der Bühne. Und dennoch versuchen die Marionetten mit ihm zu sprechen und Kontakt aufzunehmen, doch vergeblich. Er hält eben nicht ihre „Lebensschnüre“ in der Hand und lenkt nicht ihr Geschick, und schon gar nicht nach Verdiensten oder Unterlassungen. Vielmehr glauben die Marionetten-Menschen nur, dass ihr Leben einen Sinn haben müsse und bringen dies in Verbindung zum Wirken der NIÑA-MUERTE, die sie irgendwann einmal nach ihrem eigenen Zufallsprinzip abholen werde, was sie anfangs mit Freiheit und einer Paradiesvorstellung verbanden. Das höhere Wissen der Zuschauer gegenüber den *fantoques* im Stück besteht zunächst einmal in der Erkenntnis, dass diese laut Inszenierung nicht von einer höheren Macht gesteuert werden, und darin besteht auch die dramatische Ironie. Doch bei näherem Hinsehen entdeckt der Zuschauer, dass er bezüglich der Suche nach dem Sinn des Lebens auf die Ebene der fragenden Marionetten verwiesen wird. Er befindet sich schließlich und endlich genau wie diese in der Situation, dass er sich ernsthaft selbst nach dem Sinn des Lebens fragen muss, zumal ihm der Zeitpunkt des Todes, des Abgeholtwerdens genauso wenig bekannt ist wie jenen. Er wird somit hinsichtlich seiner Existenz auf das verwiesen, wie er sie sieht und was er aus ihr macht, und befindet sich damit in einer existenziellen Situation voller dramatischer Ambiguität.

Wilma Feliciano, die sich in ihrem profunden Werk in der Hauptsache mit den Mythen in Solórzanos Theater beschäftigt hat, sieht die dramatische Struktur

von *Los fantoches* stärker auf die Mythen von der Schöpfung, vom Sündenfall und vom Jüngsten Gericht bezogen, wenn sie sagt:

Los personajes, todos alegóricos, incluyen un creador omnipotente, seres creados „a su imagen y semejanza“, un Judas serpentino y muñecos que representan la riqueza, belleza, razón y arte. En el drama, como en el Génesis, el anhelo por la libertad y la sabiduría inician la rebelión y contraen la muerte. Quieren llegar a la ventana, „alcanzar la luz“. Por ende, la curiosidad por entender su vida y su muerte en términos humanos impulsa a los fantoches a desafiar el sistema bajo cual existen.⁵¹²

Man kann ihrer Auffassung von den Marionetten als allegorischen Figuren leicht zustimmen, auch der Tatsache, dass Solórzanos Marionetten neugierig bzw. wissensdurstig sind, doch ist das, was sie als „*anhelo por la libertad*“ bezeichnet in der Genesis allenfalls implizit in dem Wunsch enthalten, sein zu wollen wie Gott. Im Drama macht dieser Wunsch sich erst nach einiger Zeit bemerkbar, und die Vorstellung von Freiheit ist sehr undeutlich, eben ambig oder gar mehrdeutig. Es ist der CABEZÓN oder Denker, der den entscheidenden Impuls gibt:

CABEZÓN: Lo que nunca he podido comprender es por qué nos tiene encerrados.

JOVEN: Ya nos tocará nuestro turno de salir.

MUJER: Como los que se fueron ayer, y antier y todos los días.

JOVEN: ¿A dónde habrán ido?

ARTISTA: A distintos lugares... A la libertad.

MUJER: ¿La libertad? ¿Qué es eso?

ARTISTA: No lo sé bien... algo que está fuera de aquí; algo azul y brillante, una meseta elevada, o la cresta más alta en el oleaje del mar.

MUJER: Me gustaría ir ahí... A la libertad...

JOVEN: ¿Para qué?

MUJER: Pues... para alcanzar algo que no tengo. (Se palpa el pecho.) De pronto he sentido como si esto me pesara más.

VIEJITO: No te preocupes. El viejo nos ha puesto a todos la misma cantidad de polvo negro y un cartucho del mismo tamaño.

CABEZÓN: Creo que este cartucho es lo que nos atormenta.⁵¹³

Die Marionetten haben von vielem ebenso wenig wie über Judas klare Vorstellungen, so auch von der in dieser Textstelle zur Sprache kommenden Freiheit. So erläutert der ARTISTA oder Künstler der MUJER die Freiheit zunächst einmal als einen Ort außerhalb ihres Warenlagers und beschreibt sie dann poetisch als etwas Schönes. Dabei bleibt der Begriff der Freiheit für die *Fantoches* ambig, oder besser noch, mehrdeutig, jedoch zweifelsfrei positiv besetzt und erscheint als etwas sehr Erstrebenswertes.

Demgegenüber wissen die Zuschauer, natürlich auch der Leser, über Freiheit viel besser und genauer Bescheid als die *Fantoches*. Für Leser wie Zuschauer ist Freiheit zu allererst ein Zustand, den man erlebt als Abwesenheit von Zwängen

⁵¹² Feliciano, op. cit., S. 71.

⁵¹³ Solórzano, op. cit., S. 257.

und Ängsten, als Nichtvorhandensein von Druck, der auf jemanden ausgeübt wird und als Möglichkeit, sich für oder gegen etwas zu entscheiden, ohne dass wiederum Zwang oder Druck ausgeübt würde. Sodann bedeutet Freiheit aber auch Bewegungsfreiheit und kein räumliches Eingeengtsein. Ganz besonders muss jedoch Lesern wie Zuschauern bewusst werden, dass Freiheit nicht außerhalb unserer Welt, sondern in ihr anzusiedeln ist, also nicht erst im Jenseits.

Die *Fantoches* haben jedoch noch alle die Vorstellung, dass diejenigen, die von der NIÑA-MUERTE abgeholt werden, etwas Schönes zu erwarten haben, deswegen ist der Jüngling geduldig, da auch er einmal an die Reihe kommen wird. Tragische Ironie des Schicksals ist es, dass etwas völlig anderes eintreten wird, als er und die anderen Marionetten sich vorstellen. Der Zuschauer erahnt jedoch schon in diesem Augenblick die dramatisch-ironische Konstellation, die mit solchen Äußerungen verbunden ist, und dass mit den Weggegangenen, die zudem eine seltsame mit Schwarzpulver gefüllte Kartusche trugen, das von den Marionetten Angenommene nicht stimmt.

Die MUJER beklagt sich darüber, dass ihre Kartusche ihr schwerer vorkomme, was durch die Worte des VIEJITO über dieselbe Menge Schwarzpulver und dieselbe Kartuschengröße, die jeder erhalten habe, als ironisch-sarkastische Bemerkung über die Gerechtigkeit Gottes interpretiert werden kann. Die Ironie liegt darin begründet, dass vom Gerechtigkeitsgedanken her alle vor dem Gesetz gleichbehandelt werden sollen und hier werden, eben auch vor Gott. Die Erwartungshaltung der sechs Marionetten außer der des Judas ist die einer Belohnung, auf die man, wohl je nach geleisteten Positiva oder Negativa im Leben, unterschiedlich lange warten muss, womit für die fünf Verbliebenen bis zum *Desengaño* dramatische Ironie mit ihnen als Opfer einhergeht. Vielleicht wird von der Intention des Autors her der VIEJITO seines angehäuften Reichtums wegen – er ist Archetyp für den Materialismus – trotz des Zufälligkeitsprinzips, nach dem die NIÑA vorgeht, noch nicht abgeholt. Doch was sie erhalten, ist keine irgendwie geartete Belohnung, sondern die totale Vernichtung durch das Anzünden der Kartusche auf der Brust, von daher der Zynismus. In einem mit dem Autor geführten Interview lehnte dieser jedoch die Verwendung von Zynismus ab, er war jedoch bereit, Sarkasmus zuzugestehen.⁵¹⁴

Interessant ist bezüglich der Bindung an eine höhere Gewalt oder einen Weltenlenker die Tatsache, dass die Marionetten ironischer Weise ein Bewusstsein herausgebildet haben, dass sich auf einen wie auch immer gearteten

⁵¹⁴ Interview vom 24. August 2006.

Raum außerhalb ihres die Welt repräsentierenden Warenlagers bezieht und über den sie die zeitweilige Vermutung äußern, dass sie je nach ihren Verdiensten früher oder später dorthin gelangen, mithin moralische Vorstellungen entwickeln. Sie müssen jedoch feststellen, dass es sich beim Abgeholtwerden des Künstlers um reine Willkür und das Plaisir der NIÑA-MUERTE handelt und nicht um irgendwelche Verdienste.

Die Kartusche als „Geschenk“ des VIEJO BARBUDO ist gleichbedeutend mit der und steht symbolisch für die Sterblichkeit der Marionetten, mithin der Menschen, und deren Zustand nach dem Tode in Form von Pulver und Asche. Ironisch muss in diesem Zusammenhang auch die generelle Mahnung, das *memento mori*, an den Menschen wirken, er möge bedenken, dass er aus Staub sei und wieder zu Staub zurückkehren werde. Desgleichen, aber da muss man die Gegebenheiten eines Plots nicht überstrapazieren, lässt Schießpulver natürlich an die Frage von Gut und Böse denken, wobei das Böse in diesem Falle vom obersten Puppenlenker, i. e. die Gottheit, in die Marionettenwelt eingeführt wurde. Die Kartusche belastet die MUJER und den CABEZÓN („*Creo que ese cartucho es lo que nos atormenta.*“) aus einem unbestimmten Gefühl heraus. Das, was aber der Mensch als eigentliches Geschenk mit seinem Eintritt in die Welt von Gott erhält, ist seine unsterbliche Seele und nicht eine todbringende Kartusche. Hier findet man also ein Beispiel für die in Teil I vorangestellte Definition von Ironie nach Quintilian: Man bekommt das genaue Gegenteil von dem, was man erwartet, oder zumindest etwas anderes als das, was auf der „semiotischen Verpackung“ steht. Ansonsten möchte ich auch an dieser Stelle betonen, dass man die Quintilians Definition von Ironie nicht mehr als absolut ansehen sollte.

Weist schon die Bezeichnung „Marionette“ rein begrifflich auf eine stark herabgeminderte, sozusagen entmenschlichte Natur der Geschöpfe jenes Gottes hin, der sie macht, so muss die Schlusszene zutiefst pessimistisch wirken. Dass sich die Marionetten durch die verschiedene Fäden von ihrem „Puppenspieler“ gesteuert glauben, zeigt Verwandtschaft zum Grotesken, da die Marionetten-Menschen somit über keinen völlig freien Willen verfügen. Darf man einem blinden, tauben und stummen Gott, der allerdings noch den Tastsinn besitzt, nicht mehr zutrauen, die Geschicke seiner Geschöpfe auch nur halbwegs vertretbar oder vernünftig zu lenken, so übertrifft die Vorstellung eines solchen Gottes, der sich zusätzlich noch von seinen Geschöpfen abwendet und zudem ruhig schläft, alles bis dahin Dagewesene. Dies bedeutet, dass der ruhig schlafende VIEJO BARBUDO noch nicht einmal mehr seine Aufgabe als Puppenspieler und Lenker der Marionetten wahrnimmt, sondern alles dem

Zufall und dem Chaos überlässt, selbst die nicht rational zu begründenden todbringenden Aktionen seiner Tochter. Ihm ist die Welt und das, was in ihr geschieht, völlig indifferent und gleichgültig. Er zieht noch nicht einmal mehr die „Strippen“. ⁵¹⁵ Er ist kein gütiger, lieber Gott, der die Geschicke der Menschen steuert, wie er es für das Beste hält, sondern ein völlig indifferenter Alter mit weißem Bart, der blind, taub und stumm ist und den die Welt nichts angeht (*Deus otiosus*). Der Vorstellung von seinem Sohn, der die Menschen zum Heil und zum ewigen Leben führt, steht in *Los fantoches* eine Tochter Gottes ⁵¹⁶ gegenüber, die ihnen Tod und Verderben bringt, sich dabei amüsiert und sonst nicht wüsste, was sie tun sollte. Statt einer unsterblichen Seele sind den Menschen einige mit Schwarzpulver gefüllte Kartuschen mit auf den Lebensweg gegeben worden, die sie einmal vom Leben zum Tod befördern, zu Staub und Asche werden lassen sollen und mithin völlig vernichten werden. Dadurch wird dem aufmerksamen Zuschauer klar, dass in diesem Stück viele überlieferte Vorstellungen in ironisch-sarkastischer Weise auf den Kopf gestellt worden sind. Man muss nicht auf die festgefügte Welt der *Autos sacramentales* von Calderón zurückgreifen, um diesen Kontrast zu erkennen.

Bei den Marionetten selbst ist in diesem Stück diese ironisch-sarkastische Rolleninversion nicht festzustellen, obwohl sie sowohl durch ihr Aussehen wie ihre Worte durchaus karikiert werden. Sie wäre auch sinnlos, da Solórzano bei der Konzeption von archetypischen Figuren, die zudem Allegorien sein sollten, lediglich Verwirrung gestiftet hätte.

Wilma Feliciano sieht den Einakter *Los fantoches*, wie es schon für einige der zuvor besprochenen Stücke herausgearbeitet wurde, zuletzt *El crucificado*, als sehr pessimistische Variante des von Solórzano bevorzugten Genres *auto sacramental*. Es ist natürlich der schon des Öfteren erwähnte Sieg christlicher Glaubensinhalte und –wahrheiten, der hier gänzlich fehlt oder anders ausgedrückt in *Los fantoches* vielmehr völlig in sein Gegenteil verkehrt worden ist. Es erscheint als dessen wichtigstes Charakteristikum die Zusicherung des ewigen Lebens aufgrund der Heilstaten von Gottes Sohn Jesus, aber gerade dieses wird durch die Taten der als Figur eingeführten Tochter Gottes in sein Gegenteil verkehrt, die Ewigkeit des Todes, das Nichts oder die absolute *nothingness*.

⁵¹⁵ So ist dies im Theaterstück. Paradoxerweise müssten sich die Marionetten nunmehr frei fühlen, da sie jetzt machen dürften, was sie wollen. Aber es gibt doch immer noch die NIÑA-MUERTE; und die vielleicht nicht mehr notwendigen Ängste bleiben aus reiner Gewohnheit erhalten.

⁵¹⁶ Wie angeführt, wird die NIÑA-MUERTE ausdrücklich als Tochter des VIEJO BARBUDO bezeichnet, wobei es sich durch die Tatsache, dass in den romanischen Sprachen der Tod weiblich ist, für Solórzano angeboten hat, den Tod als Gottes Tochter bewusst in der mit Jesus kontrastierenden Rolle auftreten zu lassen.

W. Feliciano zufolge – und dies bestätigte mir Carlos Solórzano persönlich⁵¹⁷ – übt der Dramaturg mit seinem Stück durch beißende Ironie („*ironía acerba*“) harte Kritik am christlichen Dogma. Weiter oben habe ich ausgeführt, dass durch die Tatsache, dass die Gottheit mithilfe ihrer Tochter, der NIÑA-MUERTE, mit den Marionetten spielt, das Menschsein groteske Züge annimmt. Man kann noch einen Schritt weiter gehen und hervorheben, dass durch das Loslassen der Fäden und den Schlaf der blinden, tauben und stummen Gottheit die ihrer menschlichen Charakteristika beraubten Menschen sich völlig selbst überlassen sind, und wie auch immer sie sich aufgrund ihres freien Willens entscheiden mögen, eher moralisch oder unmoralisch, dies nichts an ihrem Schicksal ändern wird, schließlich abgeholt und zu Nichts zu werden.

Alle von den Fantoques ausgeübten Tätigkeiten reihen sich aufgrund dieser Tatsache in eine Form kosmischer Ironie ein: Die Arbeit des jungen Mannes, sein Trommeln – er könnte auch irgendeine andere Tätigkeit ausüben –, das Denken des CABEZÓN, die Tätigkeit des Künstlers, der Neues kreiert, das vorher nicht da war, wird als eitel und nutzlos apostrophiert und erscheint angesichts des auf alle zukommenden Todes als absurd, so wenn der ARTISTA seine gestrige Tätigkeit vom vergangenen Tag, nämlich das Bemalen von Papierstreifen mit roter Farbe gegenüber dem heutigen Bemalen derselben Streifen mit violetter Farbe als etwas anderes erläutert. Zusätzlich mag hier generell die Tätigkeit des Künstlers ironisiert werden, da er möglicherweise einem künstlerischen Trend folgt. Jedenfalls ist diesbezüglich die folgende Dialogpassage in Form eines nicht ganz vollständigen Chiasmus auch auf mikropoetischer Ebene als leicht ironisch anzusehen:

MUJER: ¿Qué haces?

ARTISTA: Estoy cambiando estas rayas color de rosa, que el Viejo me ha pintado, por otras color violeta.

MUJER: (Coqueta.) Me gusta lo que haces; pero ¿no hacías lo mismo ayer?

*ARTISTA: No, ayer cambié las rayas violeta por otras color de rosa.*⁵¹⁸

Möglicherweise ironisiert Solórzano an dieser Stelle durch die Farbgebung der Pinselstriche mikropoetisch künstlerisches Schaffen mit unterschiedlichen Schulen, die sich etabliert haben oder etablieren möchten, etwas, das sich gegenüber der Bedrohung der menschlichen Existenz durch den Tod als Trivialität entlarvt, da selbst der Künstler seinem tödlichen Schicksal nicht entgeht.

Haben die einzelnen Tätigkeiten angesichts des allen einmal zuteilwerdenden Schicksals jene ironisch-kosmische Dimension, so kommt es auf mikro-

⁵¹⁷ Interview mit C. Solórzano vom 24. August 2006.

⁵¹⁸ Los fantoches, S. 253.

poetischer Ebene nichtsdestotrotz zu weiteren Ironisierungen, so wird z. B. der CABEZÓN von dem ständigen Zählen des Viejito genervt, und es kommt zum Streit zwischen ihm und dem JOVEN, der einerseits verständnisvoll tolerant dem alten Männchen sein Zählen belassen will, andererseits aber vom CABEZÓN und seinem ständigen Denken ebenfalls so sehr gereizt wird, dass er ihm den Schädel einschlagen will („*te voy a romper esa cabezota*“). Ich möchte diese Szene mikropoetisch analysieren, weil sie einen weiteren Aspekt des VIEJITO in einem ironischen Licht erscheinen lässt:

CABEZÓN: (*Poniéndose de pie increpa al Viejito.*) No me dejas pensar por estar contando esos papeles. Todo el día estás haciendo lo mismo... Estúpido.

MUJER: (*Con simpatía.*) ¿Tienes muchos?

CABEZÓN: Claro... Como lleva mucho tiempo encerrado aquí, ha ido juntando esos papeles de colores que son restos de los materiales con que el Viejo nos hizo.

VIEJITO: ¿Y qué?... No molesto a nadie...

CABEZÓN: No puedes pasarte todo el tiempo contando.

JOVEN: Déjalo... Métete en tus asuntos. (*Golpea fuerte.*)⁵¹⁹

CABEZÓN: (*Cubriéndose los oídos.*) ¿Quién puede pensar en nada cuando se está rodeado de idiotas...?

JOVEN: Ya estoy harto de eso... te voy a romper esa cabezota. (*Se abalanza contra él pero tropieza y cae de bruces. Todos ríen...*)

CABEZÓN: ¡Idiotas!

MUJER: No se peleen... ¿Es mucho pedir que podamos vivir en paz? (*Al Viejito.*) ¿Y ese papel rojo?

VIEJITO: (*Enseñándole.*) Es resto del material con que el Viejo hizo un *diablo*. Sólo tengo tres. Son muy valiosos.

ARTISTA: A mí me gustan sólo los rosas y los violetas.

VIEJITO: No valen nada... Hay muchos.⁵²⁰

Diese Textstelle nimmt ironisch das menschliche Zusammenleben und dabei entstehende Konflikte aufs Korn. Der VIEJITO wird vom CABEZÓN beschuldigt, ihn in seinem Denken zu behindern, gibt also durch das, was er tut, Anlass für den Konflikt, getreu dem Tellschen Ausspruch „Es kann der Frömmste nicht in Frieden leben, wenn es dem bösen Nachbarn nicht gefällt.“, hier reduziert auf die repräsentativ-verkleinerte Bühne der Welt.

Auf mikropoetischer Ebene stellt sich ein solcher Konflikt als Streit zwischen zwei Personen dar, weltpolitisch könnten hier auch Kriege gemeint sein. Die Frage der MUJER, die dem VIEJITO Sympathie entgegenbringt, wird aber durch eine gewisse Großspurigkeit des Denkers nicht vom VIEJITO selbst beantwortet, sondern vom CABEZÓN, möglicherweise eine Kritik Solórzanos an einer vielfach vertretenen Überlegenheit von Kopfarbeit gegenüber handwerklichem Tun. Dem VIEJITO bleibt nur noch ein entschuldigendes Stammeln, dass er doch niemanden belästige. Hier erfolgt eine apodiktische

⁵¹⁹ i. e. su tambor (Anm. d. Verf.).

⁵²⁰ op. cit., S. 255.

Einmischung des CABEZÓN in das Tun anderer, hier das des kleinen alten Mannes, welche zunächst lediglich auf verbale Unterstützung durch den JOVEN stößt, der aber seinerseits mit seinem Trommeln beim sich die Ohren ob des Lärms zuhaltenden CABEZÓN in ebensolche Ungnade fällt und zudem zur Verbalinjurie „*idiotas*“ für alle greift. Die vom JOVEN geplante Strafaktion endet in einem Gelächter, da dieser sich auf den CABEZÓN stürzen will, aber die Entfernung falsch berechnet, dabei auf die Nase fällt und ein unwillkürlich ironisch-schadenfrohes Lachen aller ertet, weil, wie Baudelaire meint, in jedem Mensch diesbezüglich ein kleiner Teufel steckt und jeder einen solchen „Fall“ als erheiternd empfindet. In diesem kurzen Stück fällt zudem eine ironische Wiederholung des Wortes „*idiotas*“ auf, wobei sich eine infratextuelle ironische Kontrastierung zwischen dem ungerechtfertigten signifikativen Gebrauch einer allgemeinen inneren Wut auf die anderen und einer gerechtfertigt verärgerungsbedingten aufgrund des Hinfallens ergibt, die wortartbedingt als Interjektion verständlich ist.

Die Worte der Frau sind ein ironisches Understatement für das, was in der realen Welt aus solchen Konflikten „*No se peleen....*“ entstehen könnte. Mit ihrer rhetorischen Frage als Aufforderung zum Frieden ist der Streit für diesmal beigelegt. Die Frau leitet über zur Arbeit des kleinen alten Mannes, indem sie ihr Interesse für ein rotes Papierchen seiner Sammlung bekundet, das ihr auffällt. Sie erfährt zwei wichtige Dinge über diese Papierchen. Erstens ist es aus dem Rest desselben Materials gemacht, aus dem der Oberste Puppenspieler einen Teufel gemacht hatte, und zweitens ist dieses Stückchen Papier sehr wertvoll, weil im Gegensatz zu anderen Schnitzeln Papier nur drei davon in seinem Besitz sind, was an einige besonders wertvolle weil seltene Briefmarken erinnert. Interessanter jedoch ist, dass offenbar auch ein Teufel hergestellt worden ist.

Der besondere Wert, den jene roten Schnitzel Papier besitzen, kann auf Geld und Materialismus hinweisen, die als vom Teufel stammend, verstanden werden können. Andererseits, und dies halte ich für wahrscheinlicher, wird damit ausgesagt, dass offenbar der Teufel selbst eine Marionette gewesen ist, der wie andere Puppen einmal abgeholt worden sein muss. Er muss demzufolge irgendwann einmal vom Obersten Puppenmacher gefertigt, in die Welt gesetzt und von der NIÑA-MUERTE selbst „zum Teufel geschickt“, sprich abgeholt und in die Luft geschossen worden sein.

Die Unterordnung des Teufels unter den Willen des Schöpfers als jemand, der göttlicherseits die Menschen auf die Probe stellen soll und „von Zeit zu Zeit“ mit dem „Alten“ spricht, ist seit dem „Prolog im Himmel“ in Goethes Faust ohnehin allseits bekannt und als „gefallener Engel“ Teil des Schöpfungsmythos.

Der Teufel als Marionette fügt sich zudem nahtlos in die Erstellung von Judas- und Teufelsfiguren in der mexikanischen Folklore ein, und es war und ist zu den entsprechenden Anlässen noch üblich, beide Figuren als Sündenböcke zu betrachten, die verbrannt werden müssen. Sein Auftreten als Teil eines Stückchens Papier in Solórzanos Theaterstück birgt indes einige ironische Aspekte in sich. Zunächst steckt voll Ironie und ist von Bedeutung, dass selbst ein sonst so Mächtiger wie der Teufel aufgrund der Macht der NIÑA-MUERTE dasselbe Schicksal erlitten haben muss wie die übrigen Marionetten. Sodann wird rückblickend vom Schluss des Stückes her impliziert, hier aber mikro-poetisch ironisch verstärkt, dass der blinde, taube, stumme alte VIEJO BARBUDO nicht wusste, was er tat, als er den Teufel und damit das Böse auf die Menschheit losließ. Sodann muss mit einem auffälligen ironischen Unterschied zu Goethes Faust festgestellt werden, dies ist allerdings nur eine Konsequenz des soeben Gesagten, dass der Teufel als Marionette geschaffen wurde und wieder geschaffen werden könnte und damit losgelöst vom Mythos des gefallenen Engels existieren konnte bzw. existieren kann. Dieses winzige Detail könnte im Extremfall die voranthropologischen Schöpfungsmythen zum Einsturz bringen. Und schließlich und endlich muss all diesem noch hinzugefügt werden, dass der Teufel in dem ganzen Stück über die in den drei roten Papierschnitzelchen beinhaltete Reminiszenz scheinbar eine sehr kleine Rolle spielt.

Damit wird aber nachgerade durch das Wort „*diablo*“ selber, hier „Reminiszenz“ genannt, für die Zuschauer ein Hinweis auf die Bedeutung von Hölle und Teufel in der Realität gegeben, in der auf die Existenz des Begriffes im kollektiven Gedächtnis, hier der missionierten Mexikaner in Vergangenheit und Gegenwart, verwiesen wird. Denn in diesem kollektiven Gedächtnis spielen Hölle und Teufel sehr wohl eine wichtige Rolle, man denke hier an die tatsächlichen Auswirkungen der Evangelisierung Lateinamerikas und die Nutzung jener Begriffe „Hölle“ und „Teufel“ bei der Verbreitung des christlichen Glaubens, mithin an die Angst vor ewiger Verdammnis in der Hölle, die zur Unterwerfung der Indianer genutzt wurde.

Das eigentlich Ironische für die Marionetten jedoch ist, dass trotz Abwesenheit der Bühnenpräsenz des Teufels oder auch der Präsenz des Schöpfergottes, ihr Schicksal unbeeinflusst bleibt von einem guten oder einem schlechten, besser bösen Leben, das sie führen, am Ende steht das absolute *Nada*. Der Wert eines tugendhaften Lebens oder der eines sündigen wurde schon weiter oben von den Marionetten diskutiert, wobei sie es als *Marionetten-Menschen* erlebten, dass beide teleologisch für das Ende absolut nicht von Bedeutung sind. Trotz seiner Verwurzelung im religiösen Theater und im Folkloristischen sei das Stück, so

Wilma Feliciano, ein modernes existenzialistisches Drama. Die Einflüsse aus Solórzanos Zeit in Paris, die eingangs erwähnt wurden, sind deutlich zu erkennen.

Bisher lässt sich feststellen, dass durch die Anlage des Stückes an oberster Stelle dramatische Ironie als *plot device* zu nennen ist, was einerseits mit der Unterteilung der *dramatis personae* in den Puppenspielermeister und seine Tochter, Gott und Tod, der im ganzen Mittelalter stets nur auf Gottes Geheiß tätig wurde, und andererseits mit der Funktion der Marionetten als archetypischen Allegorien zusammenhängt. In der gesamten christlichen Tradition ist es aber noch nie vorgekommen, dass der Tod mächtiger war als derjenige, für den er tätig war, genauso wenig wie dies je für den Teufel so gewesen wäre. Und dies ist eben auch das Neue an dieser Umkehrung eines christlichen *auto sacramental*: Gottes Tochter, *la Muerte*, zunächst als weibliches Pendant zu Gottes Sohn, der laut Evangelium den Tod besiegte und den Heilsweg für die Menschheit eröffnete, verfügt in diesem Theaterstück über weitaus mehr Kompetenzen als traditionellerweise angenommen werden und ihr zugestanden werden dürfte. Lediglich für das Erschaffen neuer Gliederpuppen erklärt sie sich als nicht zuständig.

Man könnte sich fragen, ob angesichts dieser Lage nicht gerade die Machtverhältnisse zwischen Gott und Tod in einem Schwebestand der Ambiguität gehalten werden sollen, desgleichen ob nicht gerade mit Hilfe der NIÑA-MUERTE als Gottes Tochter bewirkt wird, dass in diesem *auto sacramental* die Heilsbotschaft in ihr existenzielles Gegenteil verkehrt wird. Eine solche Umkehrung der Verhältnisse würde durchaus zu Solórzano passen, da er sich stets prinzipiell gegen Dogmen richtete. Dies bedeutet, dass eine ironische Umkehrung der Heilstaten Jesu, Gottes Sohn, und dem todbringenden Wirken der als Gottes Tochter repräsentierten NIÑA-MUERTE stattfindet, was durchaus im Einklang mit der Art und Weise stehen würde, wie Solórzano den Widerspruch zwischen einem Vertrauen auf einen gütigen Gott und dem Tod und schlimmen Ereignissen in der heutigen Welt sehen würde. Dies käme vom orthodox-christlichen Standpunkt einer Blasphemie gleich, was Solórzano auch entsprechend vorgeworfen worden ist.

Die allgemeine Situation der Marionetten ist bestimmt von dem Ablauf eines Tages, auf den ihre mit dem Tod endende Lebensspanne komprimiert worden ist, was das Bühnengeschehen sehr dramatisiert. Immerhin erscheint die NIÑA-MUERTE in kürzester Zeit dreimal. Die ständig im Halbschatten sich aufhaltende grüne Judasfigur mit den die MUJER faszinierenden Schlangensärmeln und den kupferfarbenen glänzenden Augen der aufgestickten

Schlangen stellt den folkloristischen Bezug für Solórzano her, in der Judas als Hauptfigur, die in die Luft geschossen wird, nicht fehlen darf. Sie steht natürlich stellvertretend für biblische Bezüge. Und auf die Ähnlichkeit der Judas- mit der Jesusfigur aufgrund beider Eigenschaft als Sündenböcke in der mexikanischen Folklore möchte ich hier nicht weiter eingehen. Es mag genügen, sie als Element eben dieser Folklore funktional zu deuten, da sie für den Gang der Handlung äußerst bedeutsam ist. In diesem Zusammenhang ist es von Interesse, dass die *Fantoches* mit Bezug auf die Bibel und speziell *Judas* nicht viel und ansonsten selten etwas Genaueres wissen, lediglich dem VIEJITO ist bekannt, dass Judas etwas Böses getan haben soll („*Dicen que hizo algo malo.*“). Dies setzt die folgende Diskussion über Gut und Böse in Gang, da die MUJER darauf entgegnet:

MUJER: No lo creo... Tiene un cuerpo hermoso... Además, si fuera malo, el Viejo no lo habría puesto aquí, encerrado con nosotros.

CABEZÓN: A lo mejor, el Viejo es malo también.

MUJER: ¿Cómo puede ser malo si nos ha hecho a imagen y semejanza suya?

CABEZÓN: Tenemos cabeza y piernas y brazos como él, pero no somos iguales.

*VIEJITO: Es que él es ciego... nos hace al tacto. No sabe cómo es él, ni cómo somos nosotros.*⁵²¹

Auf dieser mikro-poetischen Ebene lassen die *Marionetten-Menschen* ihren Gedanken über das Wesen, die Essenz von Judas und Gott freien Lauf. Bei alledem dient das Wort „*malo*“ als *point de départ*. So meint die MUJER, dass in einem schönen Körper wie dem des Judas das Böse keinen Platz habe, und darüber hinaus hätte der Alte, Gott, keinen bösen Menschen zu ihnen gesteckt und mit ihnen in „*este mundo cerrado*“ eingeschlossen, eine bemerkenswert naive Haltung und Einstellung der MUJER, die meint, dass Böses, z. B. in der Gestalt des Judas, nicht vorkomme. Man sieht, dass sie das Schöne und das Gute quasi gleichsetzt, optimistisch ist und an einen guten VIEJO BARBUDO oder Gott glaubt, der sich sein Tun nach dem in jüngster Zeit aufgetretenen Begriff des „*intelligent design*“ wohl überlegt hat.

Der CABEZÓN als Denker führt eine zwar mögliche, doch äußerst unwahrscheinliche Alternative an: Gott selbst könne ja böse sein. Das macht die Frau nicht mit, denn er habe sie, die Marionetten, oder sie, die Menschen, wie sie meint - sie nutzt die erste Person Plural „*uns*“ -, ja nach seinem Ebenbild erschaffen und könne von daher nicht böse sein. Der Denker besteht darauf, dass die Menschen zwar Arme und Beine und einen Kopf hätten, aber Gott doch nicht ganz gleich seien. Dies ruft den VIEJITO auf den Plan, der schon am längsten sein Marionetten- oder Menschenleben gelebt hat und den VIEJO BARBUDO und seine Tochter, den Tod, schon kennen gelernt hat. Er verweist

⁵²¹ Solórzano, op. cit., S. 256.

aus seiner Erfahrung darauf hin, dass Gott zwar blind sei, er die Menschen oder Marionetten („uns“) aber nach seinem Tastgefühl mache und aufgrund seiner Blindheit weder sich selbst noch sie, seine Geschöpfe kenne.

So entstehen viele Ansichten über das Wesen des VIEJO BARBUDO, und man fühlt sich an einen modernen Roman wie *Mutmaßungen über Jakob* von Uwe Johnson oder Lawrence Durrells *The Alexandria Quartet* erinnert, in denen die Aspekte der Wirklichkeit erst noch aus Bruchstücken zusammengesetzt werden müssen. Dieses Verfahren, mit Bachtin eine Pluralität von Stimmen einzubringen und ihre Ansichten über Gott und das Schöne und das Gute äußern zu lassen, führt durchaus zu dem von Solórzano gewünschten Effekt: Er möchte bei der Darstellung des Gottesbildes Uneinheitlichkeit erzielen, mithin es als mehr- oder vieldeutig erscheinen lassen. Denn der VIEJITO, der die Tradition vertritt, die ihrerseits aus überkommenen Ansichten besteht, weiß bisher nur, dass der Alte, der Gott mit dem langen Bart, blind ist. Von taub und stumm als dessen Eigenschaften hat er zumindest bis dahin noch nichts gehört. Die Gesamtheit dieser Äußerungen wirkt wiederum ironisierend und parodistisch, da sie mit dem aus der christlichen Lehre bekannten allwissenden, allmächtigen, gütigen und guten Gott in einem Kontrastverhältnis steht.

Etwas sehr Ähnliches ist bezüglich des angeführten Begriffs der Freiheit zu konstatieren. Die Marionetten mit Ausnahme des ARTISTA wissen fast nichts über sie. Der ARTISTA hält sie zuerst für einen schönen Ort, an dem man ist oder an den man gelangen kann, was die MUJER gerne übernimmt. Auch dies ist zuerst einmal ambig und deutet auf die Naivität der Marionetten hin, sodann kontrastiert diese Vorstellung von Freiheit mit dem Begriff, den die Zuschauer kennen, was ihnen ein gewisses Überlegenheitsgefühl den Schauspielern gegenüber vermittelt, das in einem ironischen Schmunzeln mit entsprechender leichter Genugtuung enden könnte.

In einer weiteren kurzen Dialogszene wird, ausgehend von einer Gleichheit im Tagesablauf der Marionetten die Monotonie als der Ausgangspunkt für die Glückseligkeit genannt, womit man alt werde. Dies meint auch der ständig aktive, sehr arbeitsame JOVEN („*Lo monótono es la felicidad.*“), dem der VIEJITO hinzufügt: „*Sólo así se llega a viejo.*“ Der ARTISTA wechselt übergangslos das Thema und prahlt ein wenig mit einer Beobachtung vom vorangegangenen Tag, die den CABEZÓN aus der soeben als Ideal angesprochenen Monotonie herausreißt. Der ARTISTA hat soeben die anderen gefragt, ob sie den Namen für das Pulver kannten, das in den Kartuschen sei.

TODOS: ¿Un nombre?

ARTISTA: Sí. Lo vi ayer... En la caja que traía el Viejo decía: Pólvora, explosivo.

CABEZÓN: (Se pone de pie violentamente.) Explosivo. Eso es... es lo que se siente... algo va a estallar...

VIEJITO: (Poniéndose también de pie.) Yo no siento eso... A mí me duelen las coyunturas. Sobre todo las de las manos.

CABEZÓN: (Irónico.) Es de tanto contar. ¡Explosivo!... Sí... algo que va a estallar aquí y aquí y aquí. (Se palpa los lugares en que tiene los cartuchos.)⁵²²

Die Verbalironie in der Äußerung des CABEZÓN darf ebenfalls als Schmunzeln verursachende Kritik an der Zählbesessenheit des VIEJITO, kann aber auch als Seitenhieb auf den Materialismus und rein materialistisches Denken verstanden werden, den dieser nach Wilma Feliciano archetypisch-allegorisch versinnbildlicht. Darüber hinaus ist die soeben zitierte Textstelle noch von zweifachem Interesse:

Zum einen entsteht ein Kontrast zu der soeben angesprochenen Monotonie, welche laut JOVEN die Glückseligkeit ausmache, worüber man nicht ein und derselben Meinung zu sein braucht. Immerhin ist er arbeitsfreudig und lebt. Das Durchbrechen der Monotonie „*en este mundo cerrado*“ birgt dagegen die Gefahr für das Leben oder die Existenz durch die NIÑA-MUERTE und eben jene in der Szene namentlich vorkommenden Explosivkörper.

Zum andern entwirft der ARTISTA ein stark ironisiertes Bild von dem VIEJO BARBUDO, als er den anderen erzählt, dass der Alte am Vortag eine Kiste schleppte mit Sprengstoff darin. Konnotativ stellt sich dazu in unserer Vorstellung das Bild von jemandem ein, der mit diesem Sprengstoff irgendetwas Schlimmes vorhat oder im Schilde führt, das Bild einer Verschwörung oder eines Verbrechens. Sollte Solórzano hierdurch suggerieren wollen, dass der VIEJO BARBUDO, der Puppenhersteller und Puppenspielermeister möglicherweise ein Schurke sei, der sich auf zynische Weise am Schicksal seiner Geschöpfe delectiert? Mit dieser aus dem ironisierenden Bild des Sprengstoffs schleppenden Alten abgeleiteten Frage komme ich zu der uralten Fragestellung, ob der Mensch, hier die Marionetten, eventuell ein Spielball der Götter sei. Wilma Feliciano schreibt diesbezüglich:

... La idea de que somos juguetes de poderes superiores queda implícita en la pregunta de la Niña: «Me gustan estos fantoches (...) Si no fuera por ellos, ¿qué haría yo?» El hecho de que su padre le permita jugar con ellos antes de hacerlos explotar alude al lamento de Shakespeare en El rey Lear: “Como las moscas para los niños malvados (‘wanton boys’) somos para los Dioses; nos matan para entretenerse. (‘for their sport’)”.⁵²³

⁵²² op. cit., S. 257.

⁵²³ Feliciano, op. cit., S.

Diese Möglichkeit fand sich schon weiter oben in der Äußerung des CABEZÓN: „*A lo mejor, el Viejo es malo también.*“, desgleichen in Beatriz' Worten *En las manos de Dios*, wenn sie sagt: „*Perdóname Dios, pero a veces pienso que no eres tan bueno como nos han dicho.*“⁵²⁴ Die Ironie des Bildes von einem eine Kiste mit Sprengmaterialien tragenden Gott, dessen Tochter den Sprengstoff später nutzt, um seine Geschöpfe in einem Feuerwerk in die Luft zu jagen, ordnet sich den oben dargestellten vielfältigen Ideen der Marionetten von Gott unter zu einem für sie vieldeutigen Bild des VIEJO BARBUDO, welches also ambig oder besser gesagt mehrdeutig bleibt.

Neben anderen Textstellen, die man auswählen könnte, scheint mir die unmittelbar vor dem Erscheinen des VIEJO BARBUDO mit seiner Tochter, der NIÑA-MUERTE, von Bedeutung zu sein. Der VIEJITO hat soeben noch von den Marionetten gesprochen, die schon weggegangen sind und gesagt, dass von ihnen niemand mehr zurückgekommen sei, obwohl sie dies einmal tun wollten:

MUJER: Es el Viejo Barbudo...

VIEJITO: Viene con la Niña, con su hija...

MUJER: Ah... Siempre que ella viene alguien se va... Tal vez me toque ahora mi turno para ir a la libertad.

JOVEN: O a mí...

ARTISTA: O a mí...

*VIEJITO: Sería justo que me sacaran a mí. Llevo aquí encerrado tanto tiempo.*⁵²⁵

Der MUJER zufolge kommt der VIEJO BARBUDO auch manchmal alleine, doch immer wenn seine Tochter, der Tod, dabei ist, verschwindet jemand aus dem Kreis der Marionetten mit ihr. Die Szene präsentiert wieder ein gutes Beispiel für dramatische Ironie, da alle vier hier involvierten Figuren gerne abgeholt würden, um in die Freiheit, vielleicht als eine *Art locus amoenus*, gehen zu können. Sie haben zu diesem Zeitpunkt aber keine Ahnung, dass dieses Abgeholtwerden ihre Vernichtung bedeutet, befinden sich mithin in einem Augenblick von höchstem *engaño* bezüglich ihrer Vorstellung von der Außenwelt, während die Zuschauer wissen, dass die Personen auf der Bühne nichts Gutes erwartet.

Und dann holt die NIÑA-MUERTE den Judas ab: Die verbleibenden *Fantoches* wollen in ihrer Neugier endlich wissen, wie das mit der Freiheit ist. Also steigt der CABEZÓN auf die Schultern des ARTISTA, vielleicht eine aus dem theatralischen Tun herzuleitende Ironie bezüglich der Präponderanz zwischen

⁵²⁴ cf. loc. cit. in *Las manos de Dios*.

⁵²⁵ Solórzano, op. cit., S. 258.

Denken und Kunst, um genau zu verfolgen, was mit Judas geschieht. Das Ergebnis ist niederschmetternd. Es ist oben schon erwähnt worden und so schockierend, dass der CABEZÓN und der ARTISTA und auch die übrigen vor Entsetzen auf den Rücken fallen. Man muss diese Ernüchterung bezüglich ihrer Vorstellung dessen, was geschehen sollte, als totalen *desengaño* ansehen, das Bild von der Freiheit als einem Ort, wo es angenehm ist, war trügerisch und ist nunmehr zerstört. Die Zeit bis dahin war *engaño* und bestand darin, die Verwirklichung dieser Erwartung abzuwarten.

Es ist die typische Situation des Sich-Bewusstwerdens wie bei der *toma de conciencia* des Protagonisten im pikaresken Roman, nur mit den gravierenden Unterschieden, dass sich dies in *Los Fantoques* kollektiv vollzieht und der *desengaño* existenziell kosmische Dimensionen hat. Dem ARTISTA, der den VIEJO BARBUDO die Kiste hatte tragen sehen, dämmert noch etwas mehr: Auf dieser war zusätzlich zu „Pólvora... explosivo...“ auch noch „Peligro de muerte“ zu lesen gewesen, was die MUJER mit entsetztem Erstaunen fragen lässt: „Muerte, ¿es eso?... ¿Ser nada?“ Es besteht also für alle Marionetten „*Peligro de muerte*“, auf Deutsch „Lebensgefahr“. Die existenziellen Fragen interessieren den VIEJITO allerdings nicht mehr, er fährt fort seine Papierchen zu zählen, was an „*cultiver son jardin*“ bei Voltaire erinnert.

Der JOVEN, der dem Viejito die Papierchen durcheinander wirbelt, wird durch solch eine Handlung als jähzornig, leicht erregbar und ungestüm charakterisiert. Der ARTISTA ruft alle zur Ordnung. Sein Vorschlag zum kollektiven Protest durch Selbstbeendigung des Wartezustands, durch Selbstmord, stößt auf den Widerstand der MUJER. Das ganze mündet wieder ein in eine Diskussion voller Zweifel über einen bösen oder guten Gott und die Sinnlosigkeit oder Sinnhaftigkeit der Existenz der Marionetten. Der VIEJITO, dem soeben noch seine bunten Papierchen durcheinander gewirbelt worden sind, möchte dem Streit der Marionetten abermals, nun mit seiner persönlichen Meinung ein Ende setzen:

VIEJITO: Yo sé, desde hace tiempo, que a los fantoches como nosotros, hechos a la semejanza de un anciano, ciego, que está sumido en la indiferencia, les llega un día en que todo se disuelve en el viento. Pero pienso que ya es bastante hermoso sentir el peso de este envoltorio negro en el centro del cuerpo y saber que eso le da sentido a nuestra presencia en este lugar... Yo lo sé desde hace mucho... pero creo que en el fondo hay que dar las gracias a ese viejo que nos ha puesto aquí... pues hemos vivido, hemos estado haciéndonos compañía, yo he tenido mis papeles de colores y a veces me ha sucedido que siento unas ganas muy grandes de gritar y si no lo he hecho fuertemente, es por temor de que este envoltorio se desbaratara y me arrastrara en un incendio voraz y aniquilador... (Con tristeza.) La Niña no ha querido llevarme... siempre me pongo en lugar visible... pero ya llegará... espero el momento.⁵²⁶

⁵²⁶ Solórzano, op. cit., S. 261f.

Diese Textstelle bietet eine Menge "Sprengstoff". Sie enthält Ironie und Ambiguität zugleich. Sie bezieht sich intertextuell auf die Bibelstelle aus der Genesis, dass Gott den Menschen nach seinem Bilde geschaffen habe, ihn also nach dem Bilde Gottes geschaffen habe. Fühlen wir uns als Menschen erst einmal wohl, dass wir nach Gottes Ebenbild geschaffen worden sein sollen, d. h. können wir dies so akzeptieren, so widerstrebt es uns dagegen sehr, dass wir als Menschen Ebenbilder eines blinden Alten, dem alles gleichgültig ist, sein sollen. Semiotisch nimmt ersteres eine positive Bedeutung an, die zugleich undifferenziert und damit ambig ist. Demzufolge stecken in den Eigenschaften des Wortes „Mensch“ unter anderem zwei Signifikate, ein akzeptables, wenn auch nicht genau bekanntes, und ein weniger wünschenswertes aufgrund der Eigenschaften „alt, blind, stumm und gleichgültig“.

Die Ironie und gleichzeitig Ambiguität für den Menschen besteht nun darin, dass er zwar nicht genau weiß, worauf sich diese Ebenbildlichkeit bezieht, er aber in jedem Falle von einer positiven Besetzung eben dieser Ebenbildlichkeit ausgehen möchte. Demgegenüber bekommt er aber jenes keineswegs akzeptable Gottesbild geliefert, mit dem er sich nicht anfreunden kann. Es ist dies wie bei einer sogenannten „Mogelpackung“, man stellt sich das eine vor, bekommt aber unter demselben Namen etwas stark Abweichendes geliefert. Damit greift Solórzano hier für Sachverhalte ein sehr ähnliches Verfahren wieder auf wie bei der ironischen Füllung seiner Namensetiketten, z. B. bei *Casilda*. Er kehrt hier zumindest für die Diskussion unter den Marionetten wiederum Wertvorstellungen um.

Sodann ist die Ansicht des VIEJITO über die schwarze Kartusche mitten auf dem Körper fraglich, da sie dem Leben, der Präsenz der Marionetten und der Menschen einen Sinn gebe und die zu fühlen ziemlich schön sei, so dass man dem blinden Alten im Grunde dafür dankbar sein solle. Man hat den Eindruck, dass der VIEJITO hier eine Apologie versucht, aber diese Apologie wirkt nur halbherzig und ist durchsetzt von apotheotisch wirkender Ironie. Sie steht im Zusammenhang mit dem Gottesbild vom blinden alten Mann, dem alles gleichgültig ist, dem *Deus otiosus*, und ist im Gegensatz zu dem zu sehen, was durch ekklesiastische Autoritäten den Gläubigen Jahrhunderte hindurch vermittelt worden ist, ein *Deus ex machina*, der dann, wenn die Not am größten ist, in das Schicksal der Menschen eingreift oder zumindest ein *Deus exconditus*, der zumindest im Verborgenen die Geschicke lenkt.

Sie reicht an andere Versuche einer Apologie allerdings nicht heran, sondern kann als eine parodistische Variante von solchen aufgefasst werden. Schließlich ist der durch „*siempre me pongo en lugar visible*“ ausgedrückte Wunsch des VIEJITO, von der NIÑA-MUERTE doch endlich abgeholt zu werden,

konterkarierend zum zuvor Gesagten, widerlegt seine Zufriedenheit mit der Welt, wie sie ist, und wirkt von daher selbstentlarvend ironisch. Diese von Ambiguität und Ironie durchsetzte Apotheose erinnert darüber hinaus entfernt an Voltaires *Candide*, wo stets versucht wird, ein wenig von „der besten aller möglichen Welten“ zu retten.

Bei aller parodistischen Absicht, die hierin zu erkennen sein mag, verweisen die apologetischen Worte des kleinen alten Mannes trotzdem auf das stets wiederkehrende Problem der menschlichen Existenz mit der impliziten Frage nach ihrem Sinn, denn zwischen dem Werk des blinden und tauben Schöpfers der Marionetten und dem Ende, das mit einem irgendwann einmal stattfindenden Anzünden und der Vernichtung von Marionetten oder Menschen durch die Kartuschen gegeben ist, liegt die Existenz jener Marionetten, mithin des Menschen in ironisch-ambiger Zeitlichkeit, einer Zeitspanne, für die die unterschiedlichsten „Füllungsmöglichkeiten“ gegeben sind. Howard L. Quackenbusch verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass ähnlich wie bei „Warten auf Godot“ von Samuel Beckett Solórzanos „*Tormented Puppets*“, wie Redcliff-Umstead sie bezeichnet, trotz der ihnen zugeschriebenen hauptsächlichen Aktivitäten im Grunde leere Räume existieren und desgleichen „negative“ Zeit. Diese „negative“ Zeit ist eine Zeit des Wartens, was durch die Komprimierung der gesamten „Handlung“ auf einen Tag wenig augenfällig ist, zumal den Figuren Tätigkeiten zugeschrieben werden, dennoch besteht das Stück zu einem guten Teil aus dem Warten auf das nächste Erscheinen des VIEJO BARBUDO mit seiner Tochter. Den Regieanweisungen am Anfang zufolge ist die Handlung des Stückes zeitlich auf einen Tag beschränkt und, wie schon oben gesagt, spielt sie sich an ein und demselben Ort ab.

In *Los fantoches* gibt es außer dem oben schon zu Ironie und Ambiguität Gesagten einen weiten Bereich, der sich wiederum durch den Begriff Ambiguität umschreiben und mit ihm hervorheben lässt und der durch fehlende Kommunikation oder *Incomunicación* beschrieben werden kann, wie Francisco Javier Higuero vorschlägt. Fehlende Kommunikation entspricht, wie an anderer Stelle schon einmal gesagt, einer „semantischen Leer- oder Nullstelle“, die vom Leser oder Zuschauer gefüllt werden muss oder zumindest werden kann. In *Los fantoches* fehlt solche Kommunikation an mehreren bedeutsamen Stellen. Zunächst existiert sie nicht zwischen dem blinden und tauben später auch als stumm und gleichgültig dargestellten VIEJO BARBUDO und seinen Geschöpfen, und dies nicht, obgleich von kirchlicher Seite stets das Gebet als ein Mittel der Kommunikation empfohlen wird. Die entsprechenden Stellen sind weiter oben schon einmal angeführt worden. Kommunikation gibt es aber auch

nicht zwischen der NIÑA-MUERTE und den Figuren, bis auf einen Fall, als sie den ARTISTA abholt, doch ist zwischen beiden kein Verstehen angezeigt, da der Artista von seinen künstlerischen Fähigkeiten spricht, die in der Fiktion alles möglich oder unmöglich machen, sie aber von ihrer Aufgabe als Tod, von der Wirklichkeit ausgeht.

Sodann ist Kommunikation nicht zwischen allen Marionetten gegeben, denn einerseits nimmt Judas willentlich nicht an den gelegentlichen Unterhaltungen teil, andererseits wird er aber von keiner seiner Mit-Marionetten auch nur ansatzweise einmal angesprochen, sondern auf „*on-dits*“ und ob seines Verhaltens hin ausgegrenzt. Es lässt sich somit auch zwischen einzelnen Figuren eine gewisse Leere konstatieren, die, da vom Hörensagen herrührend, auf eine undeutliche Beziehung der Marionetten untereinander hindeutet und desgleichen auf deren vielfache Unfähigkeit, Grenzen zum anderen hin zu überbrücken. Als Beispiel seien einmal die antagonistische Beziehung zwischen CABEZÓN und JOVEN einerseits und die beider gegenüber dem VIEJITO angeführt.

Es kann im Sinne von Fakten, die uns über die menschliche Existenz bekannt sind, nur sehr überraschen, dass eine Tür und ein Fenster den Raum des Warenhauses zu einem dahinterliegenden Raum begrenzen, der dahinter liegende Raum aber nicht nur aufgrund dessen, was dort passiert, sondern auch in seiner Leere Raum des Aufenthaltes von Tod und Schöpfer sein soll, denn im Prinzip ist jener leere Raum ein „Un-Ort“, so dass es nicht wundert, dass sowohl die NIÑA als auch der Puppenspielermeister lieber an dem Ort zu sein scheinen, der von den Puppen bewohnt wird und eine gewisse Geselligkeit bietet, denn dort findet zumindest die NIÑA Abwechslung, somit muss die Kontrastierung beider Orte zumindest als Ironie verstanden werden, zumal, wie der Judas dies erlebt, sich in jenem unbestimmten negativen Raum lediglich der Tod ereignet.

Die gesamten Aktionen auf der Bühne stellen für den Zuschauer vieles in Frage, so z. B. den Schöpfungsakt für neues Leben, der sich in einem halb mürrischen Erstellen einer neuen Baby-Marionette erschöpft, nachdem zunächst einmal die Instanzen verwechselt worden sind, wie auch den Mythos vom Letzten oder Jüngsten Gericht und parodieren ihn. Dies wird auch deutlich in der Aktion der NIÑA-MUERTE, die die Marionetten mit Hilfe von Feuerwerkskörpern in die Luft jagt. Wilma Feliciano sagt dazu:

*The play re-enacts Judean-Christian mythology from the Creation to the Apocalypse. It begins in darkness, as do **Genesis**, **the Popul Vuh**, and many other creation myths. It ends in fire and explosion, as do Revelation, the Nahua “Legend of the Five Suns” and other end-of-the-world myths. In the Sartrean “*mundo cerrado*” represented here,*

*brilliant life-size puppets pantomime the monotony of ritualized lives in episodes that symbolize birth, work, mating, and death. On the surface, the text is an allegory about life, sin, death and judgement suggesting an **auto sacramental**. In fact, it resembles Calderón's **El gran teatro del mundo**. The images, however, are inverted. Instead of confirming God's mercy and the afterlife, in **Los fantoches** God's indifference leads to an existentialist nada.*⁵²⁷

Damit kann resümierend gesagt werden, dass Solórzanos *Los Fantoches* ein pessimistisches Stück ist, das pessimistischste, das er geschrieben hat, und dass er damit eine fast sarkastische Parodie auf grundlegende christliche Dogmen verfasst hat, wie sie zum Beispiel auch heute noch in dem sogenannten Apostolischen Glaubensbekenntnis der katholischen Kirche zum Ausdruck kommen.⁵²⁸ Der Begriff der Parodie impliziert indes, dass durch die Ironisierung so vieler bekannter Phänomene das Bühnengeschehen insgesamt nicht einer gewissen makabren Komik entbehrt, die auf die dahinter liegende Kritik am Umgang mit existenziellen Fragen durch vielfach geübte institutionalisierte kirchliche Dogmatik nicht nur verweist, sondern Leser wie Zuschauer zu einem eigenen reflektierendem Verarbeiten von traditionellen Verhaltensweisen veranlasst.

2.4.2. *El crucificado*



Szene aus einer Aufführung von *El Crucificado* in Cleveland (Ohio)

El crucificado aus dem Jahr 1959 ist das erste und einzige Stück Solórzanos, in dem es um ein Spiel im Spiel geht, um ein Passionsspiel, von dem indes fast nur die Vorbereitungen und die Folgen auf der Bühne gezeigt werden. Seine

⁵²⁷ W. Feliciano, Myth and theatricality in Three Plays by Carlos Solórzano. In: LATR, 1991, (25,1). S.126.

⁵²⁸ Dieses beginnt mit „Ich glaube an Gott den allmächtigen Vater“ und endet mit „... und das ewige Leben. Amen.“ Oder „Credo in unum Deum patrem omnipotentem“ und „et in vitam aeternam. Amén.“

Grundzüge sind jedem Christen und vielen anderen bekannt, so dass es keiner eigenen Inhaltsangabe bedarf. Das Stück trägt den Untertitel *Farsa trágica*. Den äußeren Rahmen für dieses Passionsspiel bilden die kurzen Gespräche einer Gruppe von Leuten, in ihrer Mitte ein junger Mann von 30 Jahren namens Jesús und einige Männer und Frauen, deren Namen nicht nur rein zufällig dieselben sind wie die ihrer biblischen Vorbilder, nämlich María, eine Alte aus einem mexikanischen oder guatemaltekischen Dorf, in dem jedes Jahr in der Karwoche jenes Passionsspiel stattfindet, die gleichzeitig die Mutter von *Jesús* ist, dem Protagonisten, sodann Magdalena, seine Verlobte, sowie Männer und Frauen aus dem Dorf.

Außerdem treten die vier so bezeichneten Apostel Pedro, Juan, Mateo und Marcos auf. Sie sollen mit Jesús gemeinsam dieses Passionsstück in üblicher Weise am Karfreitag in jenem Dorf aufführen. Außerdem werden an einer Stelle, unmittelbar nach der totalen Dunkelheit am Ende der ersten Szene, einmal alle zwölf Apostel erwähnt, treten aber mit Ausnahme jener vier im Stück nicht namentlich auf. Zudem spielt der Dorfpfarrer mit, der die Aufführung des Passionsspiels leiten soll, aber seltsamer Weise vor dem entscheidenden Ereignis der Kreuzigung wieder in seine Kirche zurückgekehrt ist. Die Namen der vier Apostel sind in dieser Zusammensetzung etwas verwirrend, denn Markus gehört nicht zum engeren Kreis jener zwölf Apostel Jesu, deren Zahl nach dem Selbstmord von Judas Ischariot durch Matthias wieder auf zwölf vervollständigt wurde. Jedoch war Matthias einer von Jesu Jüngern, die von Anfang an mit ihm durch das Heilige Land gezogen waren. Oder aber mit den vieren sollten eher die vier Evangelisten gemeint sein, nämlich Lukas, Matthäus, Markus und Johannes, aber dann gehört eben Petrus nicht dazu, sondern müsste durch Lucas ersetzt werden, es sei denn Solórzano bezöge sich auf das apokryphe Petrus-Evangelium. Bleiben wir aber bei den Aposteln, so scheint Solórzano gerade keine geschichtliche oder theologische Genauigkeit präsentieren zu wollen, sondern eher deren Gegenteil, zitiert doch *Jesús* als designierter Protagonist den Pfarrer mit: „*El Señor Cura dice que tienen que salvarse de algo.*“⁵²⁹ Es bleibt mithin gerade im Hinblick auf religiöse Grundlagen einiges im Ambigen, was letztlich für eine Deutung der *Farsa trágica* nicht entscheidend ist, sondern ihr lediglich eine weitere Facette hinzufügen würde.

Jesús, der Protagonist des Passionsspiels, ist im Vorfeld der Verwirklichung seiner Rolle nervös und ängstlich. Die Aposteldarsteller aus dem Volk geben ihm immer mehr zu trinken, damit er seine Furcht überwindet. Dadurch fängt er

⁵²⁹ Carlos Solórzano, *El crucificado*. In: Teatro completo. México, 2002. S. 234.

an, sich so zu verhalten, als ob er wirklich Christus wäre, und steigert sich so sehr in seine Rolle hinein, dass er es geradezu provoziert haben muss, ans Kreuz geschlagen zu werden und so ums Leben zu kommen. Er wird tatsächlich gekreuzigt. Die eigentliche Kreuzigungsszene wird ausgespart und durch den negativen Beleuchtungseffekt „totale Dunkelheit“ ersetzt. Ein nicht geringer Teil an ironischer Akzentuierung der gesamten *Farsa trágica* wird dadurch bewirkt, dass die beiden Ebenen des Stückes, die des Passionsspiels oder der inneren Handlung, und die der karnevalesken äußeren, aber wesentlich umfangreicheren zueinander strukturell in einem ironischen Verhältnis stehen. Hierzu sagt schon Frank Dauster 1985: *“En El crucificado la identidad del joven sacrificado por la insantez de sus amigos tanto como por su propia ceguera ilusionada e ilusa, se refuerza a través de toda la gama de elementos teatrales y de una aplastante ironía estructural.”*⁵³⁰ Hierbei parodiert die äußere Handlung die innere des Passionsspiels und charakterisiert sie als sinnentleertes Ritual, das zu anderen Zwecken missbraucht werden kann, z. B. als Demonstration der Bedeutung von Würdenträgern. Es wird in diesem Zusammenhang zudem in sarkastisch anmutender Weise bloßgestellt, dass durch religiösen Fanatismus bei oder nach solchen Spielen schon mehrfach Jesusdarsteller ums Leben gekommen sind und die Durchführung des religiösen Rituals über alles gestellt wird.

Auf die Bandbreite an theatralischen Elementen wird weiter unten noch eingegangen. Der Begriff der „strukturelle Ironie“ überrascht zunächst, da heute seltener üblich, obwohl klar ist, was man darunter versteht, sind es doch die beiden miteinander verwobenen Textteile mit ihren unterschiedlichen Handlungssträngen. Zudem trägt es entscheidend zu Komik und Ironie bei, wenn sich in den Dialogen auch noch die Sprachstile gegenüber stehen, so wenn Jesus, in seiner Rolle aufgehend, zum Beispiel äußert: *„Atesorad tesoros en el reino de los cielos.“* und seine Mutter, die Alte aus dem Dorf, daraufhin erwidert: *„¡No vas a darnos a comer con esa frase! ¿verdad?“*⁵³¹ Mit solch einer auf das Jenseits bezogenen Aussage, dem Sammeln von Schätzen im Himmel, werden nicht einmal die täglichen Bedürfnisse des Essens erfüllt, wie María, die Mutter von *Jesús* dies richtig sieht. Intertextuell liegt hier eine Referenz zum Evangelium nach Matthäus vor. Der Satz ist zusätzlich im kollektiven Bewusstsein verankert und wird nun allerdings von einem Möchtegern-Jesus, dem es an Anerkennung durch die anderen fehlt, außerhalb seines biblischen Kontextes verwendet. Damit wirkt der Satz entweder floskelhaft und

⁵³⁰ Frank Dauster, *Carlos Solórzano o la tragedia como subversión*. In: *Hispanic Journal*, 1985 (5/2). S. 28/29.

⁵³¹ Solórzano, op. cit., S. 239.

sinnlos wie eine hohle Phrase oder aber durch die Aneignung des fremden “Wortes” als ungeheuer anmaßend, da mit der Aneignung der Sinns ein Anspruch auf Befolgung des ursprünglichen Imperativs Jesu einhergeht. Mithin erhalten solche Worte und Sätze ein ungeheures Gewicht und eine Machtfülle, die die vier Apostel auf gar keinen Fall akzeptieren wollen, denn für Sie ist Jesús nicht Jesus, sondern ein Bursche aus dem Dorf. Wiederholungen oder Verwendungen von Wörtern oder Sätzen außerhalb ihrer originären Kontexte ironisieren häufig das ursprünglich Gemeinte.

Die Handlung des Stückes kreist um die fortschreitenden Vorbereitungen für das Passionsspiel, das seinen Höhepunkt in vom Pfarrer begleiteten *via crucis* mit der vollständigen Übernahme der entsprechenden Rollen durch die beteiligten Gruppen findet, vor allem der Rolle von Jesús, der sich als Messias



El crucificado: Vor dem Auszug aus der Choza

und Retter fühlt und selbst sehr dazu beiträgt, in der von völliger Dunkelheit erfüllten lichtlosen Szene von einer hochfanatisierten Menge gekreuzigt zu werden.

Der Ort der Handlung der *farsa trágica* ist bis auf den Auszug der Prozession nach draußen fast ausschließlich das Innere einer Hütte, einer *Choza*, mit Lehmfußboden und verrauchten Wänden, die von einer in einer Ecke befindlichen Feuerstelle stammen. Von den zwei Türen, eine links als Verbindung zu einem zweiten Raum der Hütte, lässt laut Regieanweisungen die breitere nach draußen führende im Hintergrund „*los campos azules confundiéndose con el cielo*“⁵³² erkennen. Warum die Felder von Solórzano als „blau“ bezeichnet werden, ist auf den ersten Blick nicht verständlich. Nur soviel sei dazu gesagt: Blau ist die Farbe von Huitzilopochtli, des aztekischen Kriegsgottes, der im Süden Mexikos auch als Sonnengott verehrt wurde. Konnotativ lässt sich daraus ableiten, dass die auf den Feldern arbeitenden Campesinos einem unerbittlichen Herrn, dem Amo jener Felder, geopfert

⁵³² op. cit., S. 233.

werden, dem somit Charakteristika von Huitzilopochtli zugeschrieben werden, und dass die Farbe Blau, auf diese Weise markiert, symbolisch für Rot oder Blut steht. Die Ironie ist hier sehr verdeckt. Sie besteht für den Eingeweihten darin, dass trotz der Abschaffung der alten Götter durch das Christentum, hier des blutrünstigen Gottes Huitzilopochtli, weiterhin Blut metonymisch in Form des Lebens der Bauern dem *Amo* geopfert wird, obwohl mit dem Kreuzestod Christi das Christentum ein für alle Male auf Blutopfer hatte verzichten wollen.

Während der Vorbereitung für das Passionsspiel gruppieren sich die einzelnen Beteiligten um Jesús als Protagonisten des Spiels herum. Zuerst kommen Männern und Frauen aus dem Dorf, sodann erscheinen die Apostel Pedro, Juan, Mateo und Marcos. Daran schließt sich eine Teilszene mit María, Jesus und den Aposteln an, gefolgt von einer mit *Jesús* und Magdalena, welche alsbald unter Mitwirkung des *Cura* fortgeführt und von diesem übernommen wird. Der *Cura* setzt seinen Willen, *Jesús* in jedem Falle seine Rolle im Passionsspiel spielen zu lassen, trotz der von María und Magdalena geäußerten Bedenken durch, dass ihm etwas zustoßen könne. Nach dem tragischen Ereignis, der tatsächlichen *off-stage* erfolgten Kreuzigung von Jesús durch den außer sich geratenen Pöbel, finden sich die vier Apostel Pedro, Juan, Mateo und Marcos wieder in der Hütte zusammen, um zu beratschlagen, was zu tun sei. Ihre Hauptangst gilt einer möglichen Anschuldigung ihrer Person. Sodann folgt eine kurze abschließende Szene, in der María und Magdalena die Torheit oder Verrücktheit von Jesús – ebenfalls wieder in der Hütte – beklagen. Das Stück endet mit den Worten Magdalenas, dass *Jesus* geglaubt habe, für irgendetwas gestorben zu sein, wofür wird allerdings nicht präzisiert, genauso wenig wie verdeutlicht wird, für was genau *Jesús* Retter und Heiland sein wollte. Man darf mit Sicherheit davon ausgehen, dass Solórzano an solchen bedeutsamen Stellen bewusst Dinge offen oder ambig belässt. Hier ist dann der Zuschauer aufgerufen, seine eigenen Gedanken zu entwickeln, welchen Sinn ein solcher Tod gehabt habe. Vielleicht kommt mancher zu dem Schluss, dass Jesús Tod sinnlos gewesen sei. Die Füllung mit einem individuell durch Nachdenken zustande gekommenem möglichen Sinn ist bei Solórzano sehr häufig anzutreffen und gehört zum Repertoire seiner Strategien.

In ihrer Analyse des Stücks, der sie das folgende Zitat von Octavio Paz „*El mexicano venera al Cristo sangrante y humillado. porque ve en él la imagen transfigurada de su propio destino*“⁵³³ voranstellt, kommt Wilma Feliciano gleich am Anfang zu dem Schluss, dass der Mythos der Erlösung in *El crucificado* von 1958 von Zynismus und Absurdität geprägt wird und dass die

⁵³³ Wilma Feliciano, *El teatro mítico de Carlos Solórzano*. S. 148.

folkloristischen Wurzeln und die indigenen Züge des Dramas eine sarkastische Parodie der volkstümlichen Frömmigkeit nahe legen.⁵³⁴ Das Stück erscheint am Ende einer Trilogie von drei Einaktern, die alle mehr oder weniger bei ihren Aufführungen Skandale ausgelöst haben. Der Aufbau des Stückes legt eine Parodie voller gläubiger Hingabe durchgeführter Passionsspiele an vielen Orten in Mexiko nahe, die alle durch den gemeinsam erlebten Ritus der Passion zu stärkerem Glauben führen sollten, wie ein Ritus aufgrund seines sich wiederholenden Charakters dies ganz generell bewirken soll.

Wenn Solórzano für sein Stück zwei Genres so mischt, dass ästhetisch gesehen das karnevaleske Ambiente eines Volksfestes in die Aufführung des Passionsspiels mündet, ist ihm damit unter Berücksichtigung der von ihm verwendeten theatralischen Mittel ein „großer Wurf gelungen“. Archetypisch haben wir es mit der Passion Christi zu tun, und als Themen klingen an die Erbsünde, der Verrat Christi für Geld und zahlreiche Worte aus dem Evangelium, so auch die letzten Worte Jesu am Kreuz, seine sogenannten sieben Worte. Wilma Feliciano legt großen Wert auf die Integration der beiden Bestandteile des Dramas in den Gesamtrahmen eines mexikanischen Festes, da für den Mexikaner zwei oder drei Feste pro Jahr die „*estrechez y la miseria de la vida cotidiana*“⁵³⁵ durchbrechen. Ein mexikanisches Fest kann W. Feliciano zufolge stets zwischen heiter und traurig, prunkvoll und verschwenderisch („*desperdicidora*“), gewalttätig und tröstend schwanken und ist für Mexikaner in jedem Fall eine mythisch-rituelle Zeremonie der Wiedergeburt.⁵³⁶ Ihr zufolge sei die zentrale Metapher des Stückes die gleichzeitige Bejahung und Verneinung des Festes als Erlösungsritus, womit wir es mit Ambivalenz in dieser Metapher zu tun haben. Es beginne mit der Hoffnung, wiedergeboren zu werden, und höre auf mit der Gewissheit des Todes. In dem Maße wie die Handlung sich entwickle, ver falle die Passion ins Chaos und würden die religiösen und sozialen Werte umgekehrt. Das Fest entwickle sich Octavio Paz zufolge, so W. Feliciano⁵³⁷, zu einer Schwarzen Messe, und es würden Regeln, Gebräuche und Sitten verletzt. Das, was Paz hier äußert, präsentiert sich als Resultat dessen, was während der totalen Finsternis durch die Abwesenheit von Licht geschehen ist, denn diese Verletzung von Regeln und Gebräuchen, dieses Abgleiten ins Dionysisch-Bacchische, teilweise Saturninische, wird nicht auf der Bühne gezeigt, sondern lediglich durch den immer stärkeren Genuss von Alkohol in Form von *Pulque* nahegelegt, so dass die vier Apostel und María und

⁵³⁴ ibidem.

⁵³⁵ op. cit., S. 149

⁵³⁶ Diese Beobachtungen lassen sich durch den ironisch-spöttischen Umgang mit Wiedergeburt und Tod belegen, z. B. als Pedro zu *Jesús* äußert, dass ihm gegebenenfalls immer noch die Hoffnung auf Wiedergeburt bleibe. op. cit., S. 137.

⁵³⁷ W. Feliciano, *El teatro mítico*. op. cit., S. 151.

Magdalena nur noch das Resultat des Geschehens zugrunde legen können, Jesús Kreuzigung und Tod.

Doch sei nun vom Thema der Arbeit her an einigen Beispielen erläutert, wie in diesem Stück durch die „Rahmenhandlung“ und das Passionsspiel im Hintergrund Ironie entsteht und welche Funktion sie hat. Wie ich oben gesagt habe, ist das Passionsspiel erst allmählich im Aufbau begriffen. Der Jesusdarsteller wird zunächst als völlig normaler junger Mann mit gewissen Ängsten vor seiner zu spielenden Rolle präsentiert. Es lohnt, hier zu Beginn einmal in eine mikropoetische Analyse einzutreten, wobei gleichzeitig einige Gesten berücksichtigt werden: Die beiden Frauen und die beiden Männer aus dem Dorf haben alles bereitgestellt: das selbst hergestellte Kreuz, das der betreffende Hersteller liebevoll tätschelt, streichelt, die braune Tunika, die eine der Frauen genäht hat, und die Dornenkrone, die eine der beiden so gefertigt hat, dass sie sich ihre Finger nicht an den Dornen verletzt hat, wie sie betont. Denkt man an die Rollen, die Kreuz und Dornenkrone übernehmen sollen, so sind die dort durch die Gestik, hier die Angst vor Verletzung ausdrückenden Worte als ironisch anzusehen, wobei die Ironie, ausgehend von der Harmlosigkeit ihrer beabsichtigten Verwendung im Passionsspiel, sich herleitet aus den mit den Gegenständen im kollektiven Gedächtnis gespeicherten Konnotationen, aber auch als dramatisch-ironische Vorausschau ihrer Verwendung im Passionsspiel selbst. Gleichzeitig wird dadurch die Ambivalenz der Nachahmung der Gegenstände zum Zwecke des Spiels, mithin die ambige Verwendbarkeit der entsprechenden Objekte offensichtlich, zumal der spielerische Umgang mit ihnen auf ihre Verharmlosung hinweist und zur selben Zeit ihren symbolisch gefährlichen Charakter unterstreicht.

Gleichzeitig erscheinen sowohl die Frau als auch der die Geste des Streichelns ausführende Mann als Opfer einer ironischen Verwirrung, da sie den gefährlichen Charakter beider Gegenstände nicht oder eben nur halb wahrnehmen (*Mujer*), jedenfalls im Prinzip für ihre gute handwerkliche Arbeit gelobt werden möchten. Sie befinden sich aufgrund des Festcharakters, den das Passionsspiel haben soll, noch in völliger Ahnungslosigkeit, obwohl sie wissen, wie bald dem Zuschauer bekannt wird, dass es bei den Jesusdarstellern, so dem Großvater von *Jesús*, vor Jahren einige Tage nach der Ausübung seiner Rolle als *Jesús* zu einem nicht erklärlichen Todesfall gekommen ist.

Unmittelbar darauf betritt *Jesús*, der Jesusdarsteller selbst, mit hängendem Kopf und noch als Bauer gekleidet, die Bühne, offenbar alles andere als zuversichtlich und glücklich mit seiner Rolle und völlig im Gegensatz zu dem vom *Hombre 1°* verkündeten „*Todo está listo.*“, lediglich mit angeklebtem Christusbart und

aufgesetzter ondulierter Jesusperücke. Die so liebevoll genähte dunkelbraune Tunika hatte er, wie die *Mujer 1^a* fast vorwurfsvoll anmerkt, noch nicht anprobiert. Dass es nur noch Minuten dauere, bis man ihn abholen komme, scheint ihn erschauern zu lassen, wie wenn er zum Schafott geführt werden würde. Die *Mujer 2^a* kommentiert dies mit der als Bonmot gedachten Bemerkung: „*No es raro. Después de todo van a crucificarlo. (Ríe a carcajadas, pero su risa se crispa al ver a Jesús.)*”⁵³⁸ Das als leicht ironischer ironischer Gag – man verzeihe den Anglizismus – gedachte Wortspiel mit seinem Kontrast zwischen symbolischer Kreuzigung im Spiel und eventuell wirklichem Kreuzestod sollte lediglich auf die Rolle von Jesús im Spiel hinweisen, gewinnt aber durch den Titel des Stücks ironische Ambiguität, deren Doppelsinn sich die *Mujer 2^a* erst beim Anblick des so merkwürdig auftretenden Protagonisten bewusst wird, so dass sich ihr schallend lautes Lachen verkrampft und ihr im Halse stecken bleibt. Wenn Jesús dies durch sein sehr nachhaltig gesprochenes „*Sí, van a crucificarme.*“ bestätigt und dieselbe *Mujer 2^a* ausholt, von der Geschichte der Rollenbesetzung zu erzählen, wobei die Christusdarsteller im Dorf und in Jesús‘ Familie – nach ihrem Rollenspiel, wenn auch leicht zeitverzögert, immer irgendwie zu Tode kamen, was sicherlich Zufall gewesen sei und was sie mit einem gequälten Lächeln hervorbringt, so ist schon kurz nach Beginn des Stückes für den Zuschauer klar, dass mit Jesús wohl etwas Besonderes, womöglich etwas Schlimmes passieren wird.

In *Mea culpa* werde ich weitere paralinguistische Formen des Lachens erläutern, wobei hier das gequälte Lachen, das einem im Halse stecken bleibt, mit dem dortigen als „*risa equívoca*“ bezeichneten zu tun hat mit dem lediglich graduellen Unterschied, dass sich der „äquivok“ Lachende der Äquivokität oder Ambiguität seiner Einstellung zum belachten Sachverhalt von vorneherein bewusst ist, während die Sprecherin sich hier dieser Tatsache gerade erst bewusst wird. Vom Standpunkt theatralischer Poetizität her veranlasst diese Form des Lachens den Zuschauer dazu, unmittelbar nach den Gründen hierfür zu fragen.

In der vorliegenden Szene passen demzufolge die Worte der *Mujer 2^a* in keiner Weise zu dem Gemütszustand von Jesús, wie er sich dem Zuschauer präsentiert. Die beiden Männer (*Hombre 1^o* und *Hombre 2^o*) allerdings scheinen die von Jesús geäußerte Angst vor dem Sterben zu verstehen: „*Hombre 1^o: Cristo también tenía miedo de morirse. Por eso fue tan triste la cosa.*“ und „*Hombre 2^o: Pero a ti no van a matarte, hombre.*“⁵³⁹ Der Jesusdarsteller, der noch so völlig rollenunfertig aussieht, fragt nach der Notwendigkeit eines eventuellen

⁵³⁸ Solórzano, op. cit., S. 233.

⁵³⁹ S. 234.

Getötet- sprich Geopfertwerdens, da der Herr Pastor sage, dass die, die dies täten, von etwas gerettet werden müssten: „*El señor Cura dice que tienen que salvarse de algo.*“⁵⁴⁰ Abgesehen von der schon angeführten Unbestimmtheit von „*salvarse de algo*“ trägt die grammatische dritte Person Plural dazu bei, diese Unbestimmtheit hinsichtlich der Ausführenden noch zu verstärken. Wer sind diejenigen, die jemanden umbringen müssen, um selbst gerettet zu werden? Die Antwort bleibt unbestimmt. Denkt man jedoch auch über die historischen Implikationen bezüglich der Betreiber und Ausführenden jenes Kreuzestodes Jesu nach, so gelangt man zu den Hohenpriestern, mithin den Mächtigen und eigentlich Herrschenden im damaligen theokratisch-tetrarchisch regierten Israel, die sich des Störenfrieds und Aufrührers Jesus entledigen wollten, um weiterhin im Besitz der Macht zu bleiben. Selbst Herodes Antipas als seinerzeitiger weltlicher Herrscher fühlte sich durch die Ankündigung eines neuen Königs der Juden, der geboren worden sei, schon in seiner Macht bedroht. Doch können die Gedanken von Lesern und Zuschauern zur Desambiguierung solcher unklaren Stellen bezüglich der Handelnden und Betreiber von Ereignissen gegebenenfalls zu anderen Deutungen führen, als anfänglich angenommen, denn die nächstliegende Bedeutung, die sich geradezu aufdrängt, ist es, an die Errettung der Seele vor der ewigen Verdammnis zu denken.

Der *Hombre 1°* möchte Jesús beruhigen durch den als unsinnig empfundenen, vom Verstand her jedoch aufrichtig gemeinten Satz: „*Nadie se ha salvado de nada por matar a un hombre. Tranquilízate.*“ Doch der *Hombre 3°* greift ein und zitiert den Pfarrer, dass „*sólo por un sacrificio podrán limpiarse de todos sus pecados. Sobre todo del pecado original.*“ und bringt damit den offiziellen Begriff der Erbsünde ins Spiel, dessen erste, halb richtige, halb falsche Interpretation „*triste haber nacido y tener que morirse*“ des *Hombre 2°* der Christusdarseller Jesús apodiktisch richtig stellt mit: „*No, es que pecamos con sólo haber nacido.*“⁵⁴¹ Hiergegen opponiert nun aber kräftig mit seinem gesunden Menschenverstand der *Hombre 1°*, indem er äußert: „*Pues mira éste... Yo no pequé. Yo nací nada más. Valiente cosa: hacernos nacer en esta tierra sin árboles donde el sol le seca a uno las entrañas, y lo deja hecho cenizas.*“⁵⁴² Diese mikropoetischen Analyse führt zu einer mythologisch-theologischen Diskussion, in der Jesús zwar im Wortlaut leicht abgewandelt, aber ansonsten

⁵⁴⁰ ibidem.

⁵⁴¹ cf. die uralte Thematik, z. B. auch in Segismundos Protest in Calderons „*La vida es sueño*“.

⁵⁴² op. cit., S.234.

die typisch christliche Position von der Erbsünde vertritt, gegen die sich der *Hombre 1°* mit kräftiger Ironie (*“Valiente cosa.”*)⁵⁴³ wendet: Sein Protest kulminiert in der hier etwas salopp formulierten Position: Es kann ja wohl nicht angehen, dass man unter dieser sengenden Sonne geboren wird, schon gesündigt haben soll und schließlich nur als Asche übrig bleibt. Für ihn treffe dies nun einmal überhaupt nicht zu. Und es sei doch wohl der Gipfel, dass dies von diesem ihnen allen bekannten *Jesús*, dem diesjährigen Jesusdarsteller komme (*„Pues mira éste...“*).

Intertextuell sind hier zwei Verweise anzumerken, die auf mikropoetischer Ebene konnotativ wirken: erstens die Tatsache, dass hier ausgerechnet der *Hombre 1°* spricht, dessen Bezeichnung auch ambivalent als *„primer hombre“* (*„erste Mensch“*) verstanden werden könnte, jedoch wohl eher lediglich die Reihenfolge oder Anzahl bezeichnet, und zweitens die damit einhergehende Anspielung auf das Paradies jüdisch-christlicher Tradition, das einen totalen Kontrast zu der geschilderten Landschaft ohne Bäume und ohne Früchte bildet, in der selbst der listigste Teufel in Gestalt einer Schlange verführerisch nichts hätte bewirken können. Die Ironie wendet sich somit gegen etwas als unlogisch Empfundenes in Gottes Heilsplan, demzufolge der *Hombre 1°* sich keiner Schuld bewusst ist und trotzdem schon gesündigt haben soll, als er geboren wurde.

Diese Äußerung bezüglich der Erbsünde (*pecado original*) trägt natürlich dazu bei, dass im Bewusstsein der Zuschauer zumindest zweierlei in Frage gestellt wird: als erstes die Tatsache, dass irgendjemand durch ein Opfer gerettet werden müsse, was der kirchlichen Lehrmeinung entspricht, und zweitens, dass diese zu Rettenden ihr „Opfer“ auch töten (i. e. kreuzigen gleich betrafen) müssten, damit sie selber gerettet würden – auch wenn es dabei gleichzeitig um die Errettung von Myriaden anderer geht. Man kann dies auch folgendermaßen ausdrücken: Solórzano nutzt hier strategisch geschickt den Mangel an Logik bezüglich einer ererbten Schuld, wie der *Hombre 1°* es für sich und andere verdeutlicht, um den Unterdrückungsmechanismus durch die Erbsünde seitens der kirchlichen Lehrmeinung als dem gesunden Menschenverstand widersprechend ironisch zu brandmarken.

Diese Szene grundlagentheoretischer theologischer Diskussion wird nur kurz unterbrochen durch aus der Ferne kommendes Geschrei, das die näherrückende Menge ankündigt, die *Jesús* für das Passionsspiel abholen möchte. Aufgrund seiner zunehmenden Angst möchten ihn die Anwesenden weiter beruhigen, das Ganze sei doch nur ein Spiel und durch sein Rollenspiel und einige Geißelungen

⁵⁴³ ibidem.

werde er sich den Zugang zum Himmelreich erwerben, man wolle sich doch nur ein wenig amüsieren, die Menschen brauchten eben solche Feste von Zeit zu Zeit, man bete ein wenig und betrinke sich ein wenig. Er werde sich ebenfalls amüsieren, er sei doch kein wirklicher Erretter oder Heiland, sondern ein Mann wie sie und alle anderen auch. Die *Mujer 1^a* nimmt allerdings wahr, dass er sich die Rolle des Gekreuzigten sehr zu Herzen nimmt und sie völlig verinnerlicht, was den "ersten Menschen" noch einmal zu einem diesmal liebevollen „*Ah que Chucho éste...*“ veranlasst, „der glaube, zu einer Opferung seiner Person abgeholt zu werden, während es sich doch nur um ein Fest, eine Art Karneval handele.“ Dabei lacht er aus vollem Halse. Dieses Lachen ist leicht deutbar und rührt her von dem überlegenen Wissens des Lachenden, muss aber hier dennoch als ambig wie bei einem Spruch des Delphischen Orakels gesehen werden, da der Lachende vom dramatischen Geschehen her widerlegt werden wird, was er allerdings noch nicht weiß. *Jesús'* Angst drückt sich weiterhin durch sein Zurückweichen von der Tür der *Choza* aus.

Die Ankömmlinge haben typisch indigene Züge und tragen die für die Passion übliche Kleidung, Tuniken, unter denen man die alten Schuhe und Hosen erkennt, da die Tuniken zu kurz geraten sind. Ihre Perücken sind laut Regieanweisungen verdreht, ihre Umhänge schlecht verarbeitet. Die unter der für das Passionsspiel hervorlugende Kleidung mag mit gewisser Ironie nicht nur auf das Tragen von Alltagskleidern sondern auf die indianische Vergangenheit insgesamt einschließlich Riten und Religion verweisen. Einer von den vier Neuangekommenen, von der *Mujer 1^a* als Apostel angekündigt, fragt ganz familiär nach *Chucho* und dann nach dem Meister. Es ist der Apostel Petrus (Pedro). Der halbfertige *Chucho* gibt sich theatralisch zu erkennen, die Apostel – die anderen sind Juan, Mateo und Marcos – verneigen sich, wobei der Heilige Matthäus sich über den Boden rollen lässt, weil er stark betrunken ist. Sie seien alle betrunken und *Jesús* solle sich auch betrinken, sonst würde er seine Rolle nicht durchstehen. *Jesús* lehnt zunächst ab, weil es am Ende einer solchen Sauferei immer einen Gekreuzigten gebe. Die Apostel fordern ihn aber mit der Frage heraus, ob er ein Mann sei, ein Mann wie sie oder noch mehr Mann als sie. Und Marcos fügt darüber hinaus hinzu „*Más que hombre.*“ und spielt damit ironischer Weise auf *Jesús'* „rollenentsprechende Göttlichkeit“ an, die durch den Aufzug des Christusdarstellers *Jesús* konterkariert wird. Es wird dabei deutlich, dass gerade die Apostel ihre Rolle nicht einmal ansatzweise ernst nehmen, sondern auf das Fest mit seinem Rausch konzentriert sind. Schließlich überredet, trinkt *Jesús* sehr viel aus der Flasche, steigt sodann auf den Tisch und sagt: „*Amaos los unos a los otros.*“ Damit äußert er einen zentralen Satz der christlichen Lehre, welcher intertextuell wie auch im kollektiven Gedächtnis als

von dem authentischen, biblischen Jesus stammend bekannt ist. Ironischerweise streiten sich bei dieser Äußerung die Apostel Mateo und Pedro gerade um eine Flasche *Pulque*. Jesús möchte dieser Sentenz durch Wiederholung des Sprechers, der er selber ist, Nachdruck verleihen: „*He dicho: Amaos los unos a los otros.*“ und erlebt sodann, dass die Apostel nicht im Geringsten daran denken, ihn überhaupt ernst zu nehmen: „*Mateo: ¿Y quién eres tú? Un pobre disfrazado de Mesías. Ni te creas que te vayamos a tomar nunca en serio. (Le vuelve la espalda.)*“⁵⁴⁴

Hätte ein anderer als ein Apostel dies von sich gegeben, hätte man dies noch hinnehmen können, doch von Apostelseite geäußert ist dies als ironisch-sarkastische Distanzierung von Jesús und dem gesamten Geschehen zu sehen. Jesús versucht noch einmal, sich Gehör zu verschaffen („*Óyeme...*“), doch erlebt erneut eine Abfuhr von Mateo, der ihn zu weiterem Pulquegenuss animiert, da sonst das Ganze nicht zu ertragen sein werde. Pedro beruhigt den erneut verängstigten Jesús: „... *No tengas miedo. Después de esto vas a ser para todos algo milagroso; te van a sacar fotografías, te van a encender velas...*“⁵⁴⁵

Trost soll also durch starhaftes Avancieren zu etwas Besonderem gespendet werden, durch Berühmtheit, wie sie eben eine VIP erlangt, wenn man von ihr Fotos macht, aber auch dadurch dass Jesús damit rechnen kann, dass man ihm Kerzen anzündet.

Ironie kommt hier zustande durch die antithetisch vorweggenommene Kontrastierung von noch nicht erlangter Berühmtheit, wie sie in verweltlichtem Umgang mit Stars („*estrellas*“) gegeben ist und dem religiös-sakralen Brauch des Kerzenanzündens, demzufolge Heilige oder hier eben Jesús aufgrund tugendhaften Lebens oder ihrer Taten verehrt werden. Hierdurch erfolgt schon für die Aufführung des Stücks in der damaligen Zeit eine Kritik an „Vermarktungsstrategien“, die von religiöser Seite durch das Anzünden von Kerzen als religiösem Kult ergänzt wird. Durch die Doppelrolle von Jesús wie im übrigen der Apostel (biblische Rolle *versus* tatsächlicher in diesem Stück) erscheint diese Ironie in einer doppelten Brechung, kann doch eigentlich der entsprechende „Ruhm“, die entsprechende Berühmtheit, nur dem „Original“, nicht dem vervielfältigten Abglanz dieses Originals zugesprochen werden.

Die soeben getroffenen Aussagen machen neben der großen zu verfolgenden Linie deutlich, dass ironische Kritik gegenüber weltlich-kommerzialisiertem Heiligenkult gelegentlich auch in Details zum Ausdruck kommen kann. Wenn dies alles nun nicht helfe gegen die Angst gekreuzigt zu werden, so bleibt Pedro zufolge nur noch der Trost der Auferstehung: „*Pedro: (Riendo) ¡Queda el*

⁵⁴⁴ op. cit., S. 236.

⁵⁴⁵ S. 237.

*consuelo de la resurrección!*⁵⁴⁶ Jesús wiederholt nachdenklich und taumelnd „*La resurrección...*“, verlangt wiederum zu trinken und fällt benommen auf einen Stuhl, was die *Mujer 1^a* zur *Mujer 2^a* zu sagen veranlasst, dass der Augenblick für das Anlegen der Tunika und das Aufsetzen der Dornenkrone gekommen sei. Jesús wird nun vollständig für seinen Auftritt im Passionsspiel kostümiert und vorbereitet und erscheint den Regieanweisungen gemäß als genau solch ein „zünftiger“ Jesusdarsteller wie andere aus irgendeinem Dorf.

Die beiden Frauen knien unter Verwechslung der Personen von Jesus und Jesús als Darsteller vor ihm nieder, was ironischer Weise eine Kritik an der im Volke üblichen Verwechslung zwischen der Anbetung Gottes und seines bloßen Abbildes darstellt, wie sie auch in *Las manos de Dios* gegeben war.⁵⁴⁷ Laut katholischer Lehre muss man dies als Blasphemie oder schwere Sünde (eine sogenannte „Todsünde“) betrachten, wenn man bewusst und mit voller Absicht jemand anderen anbetet als den dreifaltigen Gott. Dagegen werden Heilige lediglich verehrt. Das Licht des heimischen Herdes verbreitet eine unwirkliche Helligkeit, wie man sie möglicherweise auf Heiligenbildchen, hier allerdings mit einer Christusfigur davor kennt. Interessant ist dabei, dass diese Jesusfigur sitzt, eine von „typischen“ Bildchen mit stehenden Heiligen oder Christus das Kreuz tragend oder am Kreuze hängend abweichende Verbildlichung, die gerade durch den Kontrast zum Üblichen eine ironisierende Distanzierung zeigt.

Interessant für eine ironische Deutung eben jenes Lichtes der Feuerstelle, von der die irrealer Helligkeit ausgeht, ist, dass diese von einem Herd kommt, der in einer Ecke des Raumes liegt, möglicherweise ein Hinweis darauf, dass das Licht der Erkenntnis („*la luz del entendimiento*“) räumlich etwas beiseite geschoben erscheint. Darüber hinaus steht jenes Licht in jedem Falle in Kontrast zum direkten Tageslicht und kann durchaus als indirektes Licht wie in Platons Höhlengleichnis verstanden werden, was das soeben Geäußerte als eine unwirkliche Ausgangsbasis für Erkenntnisprozesse verstärken würde. Für die optische Ausgestaltung dieser unwirklichen Helligkeit tun sich hier Freiräume für einen Regisseur auf, durch theatralische Mittel oder Effekte die Unterschiedlichkeit ironisierter Erkenntnismöglichkeiten zu betonen.

Zu dieser Passage sind einige weitere Anmerkungen zu machen. Es ist hier erstmalig die Rede von „*Auferstehung – Resurrección*“ als zentralem christlich-mythischem Begriff für Erlösung. Ohne die Auferstehung Jesu, durch die er den Tod überwand und die Menschen erlöste, ist den Evangelien und der kirchlichen Lehre zufolge der christliche Glaube nichts wert und würde wie ein Kartenhaus in sich zusammenbrechen. Die vier aufgetretenen „Apostel“ haben,

⁵⁴⁶ ibidem.

⁵⁴⁷ cf. auch die Metonymie zwischen Sonnengott und Sonne bei Inkas und Azteken..

wie zu sehen war, bisher kein Beispiel an Religiosität und Glauben erkennen lassen. So ist auch der bisher von Pedro gespendete Trost für *Jesús* zunächst gutmütig ironisch gemeint, wenn dies aber nun nicht hilft und er mit der Auferstehung als Trost für den Jesusdarsteller *Jesús* daherkommt, so wird durch sein gleichzeitiges Lachen deutlich, dass auch er *Jesús* nicht eigentlich trösten kann, denn bisher ist der erste und einzige, der den Tod überwand und wieder auferstand, kirchlicher Lehre zufolge nur Jesus von Nazareth selbst gewesen. Pedro nimmt mithin von seinem eigenen Ratschlag durch sein ironisierendes Lachen wieder Abstand und distanziert sich von ihm. Er gibt also durch dieses Indiz deutlich zu erkennen, dass er seinen Rat nicht ernst gemeint verstanden wissen will. Damit treibt er aber dennoch im Prinzip ein sarkastisches Spiel mit *Jesús*, der bei dem Stichwort „*Resurrección*“, sofort wieder an seine rollenimmanente Aufgabe denkt und sich weiteren Mut zutrinken möchte.

Im Gegensatz zu den im religiösen Sinn ironisch rollenwidrigen Aposteldarstellern übertreiben die beiden Frauen in die gegenteilige Richtung, indem sie vor dem nun fertigen Jesusdarsteller niederknien und zu ihm zu beten anfangen, das Vaterunser, was ihn zunächst sehr verwundert, da er ja noch nicht gekreuzigt worden sei, und was ihn nachdenklich stimmt. In der Tat wird das Vaterunser außer in der Messe bevorzugt gebetet, wenn jemand gestorben ist, ein Indiz dafür, dass wir es auch in diesem Stück an vielen Stellen mit ironischen „Verkehrungen“ zu tun haben wie z. B. auch in *Mea culpa* und natürlich in *Las manos de Dios*. Laut fragt er sich nach seinem kurzen Meditieren: „¿*O será que de veras soy el Salvador?*“ und erhält nun unmittelbar Zustimmung von Mateo, der ihm versichert: »(*Dándole una violenta palmada en la espalda que lo hace vacilar.*) *Claro hombre. Claro. Eres el Salvador. Bebe más y te sentirás el hijo de todos los dioses de la tierra.*«⁵⁴⁸ Diese Worte widersprechen völlig dem, was Mateo meint, nämlich dass *Jesús* ein armer Tropf sei.

Jesús lässt sich von Mateo in seiner Rolle bestärken, nimmt aber ganz offenbar die überaus deutliche Ironie im zweiten Teil der Aussage überhaupt nicht wahr. Diese lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig und verstärkt nochmals das über die Apostel und die Ausübung ihrer Rolle Gesagte. Denn mit dieser Ironie gibt Mateo klar zu verstehen, dass er das Gegenteil von dem meint, was er sagt. Er hält den dreißigjährigen Bauernsohn, der seinen Vater nicht kennt, keinesfalls für den Erretter, den Heiland, und macht sich mit den anderen über ihn lustig. *Jesús* dagegen geht mehr und mehr in seiner Rolle auf und sagt von sich selbst

⁵⁴⁸ op. cit., S. 237.

sogar, dass er der Sohn Gottes sei. („*Soy el hijo de Dios.*“⁵⁴⁹) Die Ironie entsteht dadurch, dass er dies zwar glaubt, es aber nicht ist, wodurch er sich gegenüber allen anderen Akteuren mit Ausnahme der beiden Frauen aus dem Dorf, die ja vor ihm niederknien und ihn anbeten, sich zu dem macht, was er ist, nämlich zum unbedarften Opfer, das durch sein Aufgehen in der Rolle gegenüber Akteuren und Zuschauern weniger weiß als diese. Gestärkt durch den Willen, seine Rolle gut zu spielen, und berauscht von der Wirkung des Alkohols, verliert er die Distanz zwischen der Wirklichkeit und der Bühnenillusion des Passionsspiels.

Damit verleiht Carlos Solórzano als Dramaturg dem Stück dramatische Ironie, die im Prinzip von Anfang an durch das Passionsspiel im Spiel angelegt ist, allerdings möglicherweise eine andere Ausformung hätte erfahren können. *Jesús* macht sich durch diese mangelnde Unterscheidungsfähigkeit von Wirklichkeit und Illusion zum Gespött der Umstehenden (mit Ausnahme der beiden Frauen aus dem Dorf) und veranlasst insbesondere Mateo, mit seinem ironisch-spöttischen Diskurs fortzufahren. So sagt dieser: „(*Riendo a carcajadas.*) *Claro. Dicen que todos somos hijos de Dios, pero si quieres, tú eres más hijo de Dios que nosotros.*“⁵⁵⁰ Dies klingt gutmütig-herablassend. Die Ironie basiert hier auf der Diskrepanz zwischen dem Plural „*hijos*“ in der Bedeutung Kinder und dem Singular „*hijo*“ mit der Bedeutung „Kind, Sohn“, wobei es für Mateo keine Schwierigkeit bedeutet, *Jesús* ein wenig mehr „Kind Gottes“ sein zu lassen, er aber seinen Anspruch, „Gottes Sohn“ zu sein, durch seine Ironie konterkariert, wengleich er diesen Anspruch zum Lachen findet, da er in der Wirklichkeit lebt. In der Tat nehmen die Apostel wie auch die Zuschauer eine Position ein, von der aus sie den „armen Irren“, der sich unbedingt opfern möchte für andere, als genau einen solchen wahrnehmen, der weit unter ihnen steht. So wird *Jesús* ihrem Opfer. Die Zuschauer erkennen aufgrund dramatischer Ironie, dass die als Apostel apostrophierten Schauspieler mit *Jesús* ein übles blasphemisches Spiel treiben, und empfinden Mitleid mit ihm. Hier fühlt man sich teilweise an Aristoteles und die griechische Tragödie erinnert.

Aufgrund seines sich weiterhin verstärkenden Rollenverständnisses besteht *Jesús* auf seiner Aufgabe, für die anderen sterben zu müssen, auch wenn er Angst habe. Dem setzt Mateo nur noch seine realistische Ansicht entgegen, dass man für nichts Besonderes sterbe, wenn man stirbt. Pedro weist auf die ihnen allen noch bevorstehende Aufgabe des Passionsspiels hin, man solle mit dem Trinken aufhören, doch Mateo entgegnet, dass man seine Rolle nur überzeugend spielen könne, wenn man betrunken sei. Alle fahren mit dem Trinken fort. Nur

⁵⁴⁹ op. cit., S. 238.

⁵⁵⁰ S. 237.

die beiden Frauen schauen ihnen verständnislos zu. Sie sehen nun María, die Mutter von *Jesús*, kommen und sind erleichtert, da diese endlich Ordnung in das Durcheinander, in den Verwirrungszustand ihres Sohnes bringen soll.

Damit beginnt eine Szene, in der María sowohl als Mutter von *Jesús* als auch in der biblischen Rolle von Maria mitspielt. Trotz Tunika und Umhang der Heiligen Jungfrau erscheint sie anmutslos auf der Türschwelle, und ihre Aureole oder ihr Heiligenschein scheint ihr dauernd vom Kopf rutschen zu wollen („*Lleva en la cabeza una „aureola“ que está a punto de caerse todo el tiempo.*“⁵⁵¹). Es zeigt sich hier eine Diskrepanz zwischen diesen beiden Personen, nämlich zwischen der demütigen, den Willen Gottes hinnehmenden biblischen zu der bodenständigen Frau aus dem Dorf mit ihrem realistischen Gefühl dafür, dass mit ihrem Sohn etwas nicht stimmt. Dieser komisch-ironische Hinweis der Regieanweisungen verdeutlicht ihre Einstellung und passt zu ihrer Rolle im Passionsspiel, denn sie macht ihrem Sohn ihre sehr realitätsbezogene Meinung bezüglich seines Rausches und seiner im Rausch gespielten Rolle überaus deutlich. Die Frauen informieren sie zudem darüber, dass *Jesús* der schlimmste Säufer von allen sei und ganz merkwürdige Dinge von sich gebe, wie das nachfolgende Beispiel veranschaulicht, das aufgrund seines Doppelsinns allgemeines Lachen und Heiterkeit hervorruft:

María: (A Jesús.) Hijo...

Jesús: Mujer. (Señala a San Juan.) He allí a tu hijo...

María: (Indignada.) ¿Tan borracho estás que no reconoces a tu madre?

Jesús: No tengo madre. Sólo padre. Eso sí. (Ve a lo alto.)

Mujer 1º: Qué insolencia.

María: Mejor no hables de tu padre, porque tú mismo no sabes quién fue.

*(Carcajadas de todos.)*⁵⁵²

Die soeben aufgeführte Szene zeigt, in welcher ambig-ironischer Weise Solórzano es versteht, ein solches Detail, wie Verwandtschaftsverhältnisse aus *Jesús'* Familie mit denen seiner Rolle zu einem parodistischen Ganzen zu gestalten. Es überschneiden sich hier die beiden Ebenen des Stückes. Seiner Mutter gegenüber, die zu ihrem Sohn spricht, wie sie auch zu Hause mit ihm reden würde, führt *Jesús* seiner Rolle wie der neutestamentliche Jesus vor, allerdings sagt dieser erst vom Kreuz herab, dass ihr Sohn nun der Heilige Johannes sei, womit *Jesús* den die Rolle ausübenden Schauspieler Johannes meint, den er selbst mittlerweile für seinen Jünger hält. Sie wirft ihm darauf hin entrüstet vor, er sei wohl so betrunken, dass er seine eigene Mutter nicht mehr erkenne. *Jesús* hat sich ironischer Weise so sehr auf seine Rolle versteift, dass er äußert, er habe

⁵⁵¹ op. cit., S. 238.

⁵⁵² S. 239.

keine Mutter, sondern nur einen Vater, wobei er - *nota bene* - in theatralischer Diskursivität - zum Himmel aufblickt und offensichtlich Gott, seinen Vater im Himmel, meint. Das empfindet die erste Frau aus dem Dorf als bodenlose Unverschämtheit, und seine Mutter rät ihm, von seinem Vater zu schweigen, da er nicht einmal wisse, wer dieser denn gewesen sei. Dass alle lachen, hat hier für María durchaus selbstoffenbarenden Charakter und deutet auf die Tatsache hin, dass *Jesús* ihr uneheliches Kind ist.

Alles dies steht in starkem ironischen Kontrast zur erhöhten Position Jesu als Sohn Gottes in den Evangelien. Solche Stellen heben deutlich den farcenhaftparodistischen Charakter des Stückes hervor. Wenn man die ironisch-konnotativen Implikationen zwischen den Darstellern, *Jesús* und seiner Mutter einerseits, und ihren biblischen Rollen andererseits einschließlich der Gestik ausleuchten würde, so müsste man möglicherweise sogar von einer blasphemischen Passage sprechen. Andererseits werden die konnotativen Bezüge lediglich metasprachlich hergestellt, so dass es den Lesern oder Zuschauern überlassen bleibt, noch den Heiligen Joseph in seiner biblischen Rolle mit einzubeziehen.

Die Parodie wird von weiteren Kapriolen von *Jesús* vorangetrieben, wenn er aus dem Zusammenhang gerissene intertextuelle Referenzen zitiert wie: "*Escrito está. El hijo del hombre dará su sangre para lavar al mundo de todos sus pecados.*"⁵⁵³ Solch eine Passage klingt nach einem wörtlichen Bibelzitat aus dem neuen Testament, möglicherweise aus dem Evangelium nach Matthäus, ist es aber nicht, und gerade darin liegt wiederum Ironie. Es sollte hier noch einmal Marina Mizzau mit ihrer Referenz auf schon Gesagtes, auf „*il già detto*“ erwähnt werden, die, wie oben ausgeführt gerade im Gegensatz zu dem *Già detto* die Abweichung und deren speziellen Unterschied zur Referenz hervorhebt. Jesus sprach zwar gelegentlich von sich als Menschensohn, verhielt sich aber viel bescheidener bezüglich eigener „Heldentaten“. Die angesprochene Ironie kommt *Jesús*' nächster Äußerung voll zum Tragen, als er María danach fragt, ob es nicht eben da noch ein Brot gegeben habe: „(Ebrío.) *¿Recuerdas que aquí había un solo pan?*“⁵⁵⁴ Er fährt triumphierend fort, dass es jetzt viele gebe, weil er durch seine Macht das Brot vermehrt habe. Damit geht er weit über seine Rolle hinaus, wodurch möglicherweise manche Hinzufügungen zu den Evangelien mit kritisiert werden. Seine Mutter rückt die wundersame Brotvermehrung dadurch zurecht, indem sie sagt, dass sie selbst diese Brote erst am Morgen gekauft habe, woraufhin er sie als ungläubige Frau bezeichnet. Er

⁵⁵³ ibidem.

⁵⁵⁴ ibid.

gerät in seiner Rolle weiter richtig in Fahrt und preist sich und seine Taten durch rhetorische Fragen:

Jesús: ... ¿No es verdad que di la vista a un ciego, que hice hablar a los mudos? (Alza el puño amenazante.) ¿No es verdad? (Pedro hace una señal a los otros para que sigan la corriente de la borrachera de Jesús.)

Pedro: (Con fastidio.) Sí, Jesús, sí.

Jesús: ¿Y que devuelvo la vida a los muertos?

Apóstolos: (Complacientes.) Pues... sí.

Jesús: ¿Y que debo sacrificarme por todos?

Mateo: Sí, hombre, sí. Ya no fastidies.

Jesús: (Transfigurado.) Amaos los unos a los otros.⁵⁵⁵

Die plötzlich drohend erhobene Faust passt nicht in das Bild des ansonsten seine Passion erduldenen Jesus der Bibel und macht den *Jesús* im Theaterstück zeitweilig zu einem Revolutionär, womit die Rolle, die *Jesús* spielen soll, zweideutig wird. Soll er sein eigenes *Image* als Held unterstreichen oder schlicht seine biblische Rolle spielen? Diese Ambiguität mag als Teil der ansonsten vorherrschenden Übertreibung gewertet werden. Die Apostel, untereinander sich absprechend, bestärken ihn im Verständnis und Gefühl seiner Jesusrolle, welche durch schon oben Gesagtes weiterhin parodierend wirkt, weil Jesus im neuen Testament nie mit seiner Macht derartig angegeben und sich dabei zum Helden stilisiert hat. Es kommt auch an dieser Stelle eine intertextuelle Kontrastironie zwischen der von *Jesús* gespielten Rolle und den neutestamentlichen narrativen Aussagen über Jesus zustande, welche aus der Feder der vier Evangelisten oder aus weiteren apokryphen Evangelien wie dem des Petrus stammen können. Darüber hinaus sind die Bestätigungen und Lobpreisungen seiner Heldentaten durch die Apostel in dem obigen Szenenteil als unaufrichtig und damit scheinheilig zuerkennen. Allerdings handelt es sich um eine leichte, spöttelnde Form von Hypokrisie, die in ihrer Wirkung jedoch stark zum Desaster beiträgt. Die mit dem unaufrichtigen Verhalten der Apostel einhergehende dramatisch-ironische Funktion lässt sich allerdings in die generelle Umkehrung der Rollenausübung durch die Apostel eingliedern.

Der zum drittenmal wiederholte Satz „*Amaos los unos a los otros.*“ setzt die Parodie der Rollenausübung für das Passionsspiel, nun zwischen *Jesús* und seiner Mutter als bodenständiger Frau aus dem Dorf, weiter fort, da sie dies zum Anlass nimmt, ihren Sohn auf den Boden der Tatsachen zurückzuholen und eigentlich dieses Passionsspiel ganz abrechnen möchte, da er viel zu sehr betrunken ist. *Jesús'* Entgegnung „*¿Quieres desviarme de mi misión por cosas tan pequeñas, como las siembras?*“ erinnert travestiert an Jesu Reaktion als Zwölfjähriger im Tempel, als er ihr sinngemäß sagte: „Wusstes du nicht, dass ich in dem sein muss, was meines Vaters ist?“ Ähnlich reagiert seine Mutter auf

⁵⁵⁵ ibid.

sein wörtliches Zitat aus dem Matthäusevangelium: „*Atesorad tesoros en el reino de los cielos.*“, gefolgt einem weiteren im kollektiven Gedächtnis verankerten Bibelzitat „*(Teatral.) Yo soy la verdad y la vida.*“⁵²⁴, dem sie entgegenhält: «*No, lo que eres, es un chiflado que quiere arreglarlo todo con palabras....*»⁵²⁵, wobei die Parodie hier voll durch den ironischen Kontrast der Stilebenen – altherwürdige Sprache der Bibel (antiquierte Sprachebene) und die volkstümlich-deftige Ausdrucksweise (niedere Stilebene) – zum Tragen kommt.

Diese Parodie wird in der folgenden Szene mit *Jesús* und Magdalena weiter fortgeführt. Magdalena, offensichtlich *Jesús*' Freundin und Verlobte (*novia*) aus dem Dorfe, erscheint mit gelöstem Haar und in einem dem Passionsspiel entsprechenden Gewand, das, wie die Regieanweisungen sagen, ihre runden, appetitlichen vollen Formen deutlich erkennen lässt, in der Türumrandung und stimmt María bezüglich *Jesus*' Ernüchterung vom Alkoholgenuss voll zu. *Jesús* begrüßt sie herzlich mit „*chula*“, dem familiären Ausdruck von Bewunderung für eine schöne, appetitliche Frau, umarmt sie, besinnt sich auf seine Rolle und hält seine spontane Reaktion unmittelbar darauf für Sünde: „*Magdalena, Magdalena, chula. (La abraza, luego se reprime.) ¿Pero qué estoy haciendo? Esto es pecado.*“⁵⁵⁸ Für einen Augenblick sind sich Magdalena und *Jesús* auf gleicher Ebene als Verlobte, die zusammenleben wollen, begegnet und sind beglückt.

Doch *Jesús* bewirkt durch sein Verhalten und seine Worte zwischen ihnen eine für den Zuschauer ironische Distanzierung bezüglich des Bedürfnisses des Menschen nach Liebe, einschließlich der körperlichen. Diese Distanzierung wird dadurch verursacht, dass er sich plötzlich bewusst wird, dass das über Jahrhunderte hinweg kirchlich tradierte Bild von *Jesus* als Gott und Mensch keine Sexualität vorsieht, diese mithin nicht zu der zu spielenden Rolle passt und insgesamt ohnehin als sündig betrachtet werden muss, was Solórzano parodistisch mit einem Hauch von scheinbarer Blasphemie mikropoetisch kritisiert. Wie oben in der Szene zwischen María und *Jesús* bezüglich seines Vaters geht es auch hier lediglich um metasprachliche Bezüge im Hinblick auf Konnotationen, die sich an die Darsteller knüpfen lassen.

Magdalena hält es wie María für besser, dass *Jesús* in seinem betrunkenen Zustand trotz des Widerspruchs von Mateo das Passionsspiel gar nicht erst beginnt, obwohl schon von draußen das Geschrei der die Karwoche Feiernden hereindringt. *Jesús*, wieder völlig in seiner Rolle, äußert dazu nun ekstatisch:

⁵⁵⁶ ibidem.

⁵⁵⁷ ibid.

⁵⁵⁸ op. cit., S. 240.

„*Está escrito. Tendré que morir para resucitar de entre los muertos.*“⁵⁵⁹, was ein völliges Aufgehen in seiner Rolle signalisiert. Mit agierende Schauspieler wie auch Leser und Zuschauer erkennen die zunehmende Gefahr einer zu starken Identifikation mit der Rolle, wobei sich zusätzlich eine Unsicherheit bezüglich der Worte von *Jesús* ergibt und man sich fragen muss, ob sie einer vorgegebenen Rolle für das Passionsspiel entsprechen oder spontane Äußerungen von *Jesús* sind. Hier herrscht somit Ambiguität. Sie klingen wie Bibelzitate, sind aber aufgrund der Nutzung der ersten Person Singular in jedem Fall verfremdet. Abgesehen von der semantischen Widersprüchlichkeit dieser Aussage wirkt auch die Wiederholung des häufigen „*Está escrito.*“ mit nachfolgendem von etwas Zukünftigem redendem Akteur („*Está escrito que debo ir.*“) herausfordernd wie auch nicht zusammen passend, so dass Magdalena *Jesús* mit ihrer einfachen Frage „*¿Escrito? ¿Dónde?*“ die häufig angewendete Floskel als solche entlarvt, weil der einzige Bezug nur ganz allgemein die Bibel ist und *Jesús* zugeben muss, nicht genau zu wissen, wo dies denn wirklich stehe. Er beharrt aber darauf, dass es irgendwo aufgeschrieben sei. „*Jesús: (Perplejo.) Pues... no sé, pero está escrito.*“⁵⁶⁰

Damit verlässt der Jesusdarsteller *Jesús* ironischer Weise nochmals für einen Augenblick seine Rolle und wird sozusagen auf die Bühnenwirklichkeit zurückgeworfen. Dabei werden *Jesús'* Bibelzitate zudem als solche ironisch unterwandert und zu relativer Beliebigkeit degradiert, sie verlieren dadurch an Wert und werden Floskeln. Solórzano parodiert mit Hilfe der sich an Bibelzitate anlehnenen Worte deren Rolle als Machtinstrument im priesterlich-kirchlichen Alltag, besonders bei der seinerzeitigen Kolonialisierung Lateinamerikas. Dem Jesusdarsteller fehlt der klare Bezug zur sakralen Schriftlichkeit. Stattdessen verwendet er z. T. Quasi-Zitate aus dem im kollektiven Bewusstsein vorhandenen Bibelzitatenschatz, mit deren Hilfe biblische Glaubensinhalte zur Aufrechterhaltung des *Status quo* an unzähligen Orten gestützt wurden und werden.

Zudem beginnen sich infratextuell hehre, aber leere Sprüche zu häufen, deren Sinn schwer verständlich ist, z. B. wenn nach Magdalenas freudiger Äußerung über ihr künftiges Zusammenleben mit *Jesús* „*(Se acerca) Sólo en eso debes pensar ahora. Tú y yo juntos... Ahora va a comenzar de veras la vida...*“⁵⁶¹ *Jesús* mit einem von Solórzano sehr schön angelegten Chiasmus antwortet: „*La vida comienza cuando yo muera y vuelva de entre los muertos.*“⁵⁶² Hier vollzieht sich ein umgekehrter Prozess. Ausgehend von einem verständlichen,

⁵⁵⁹ ibidem.

⁵⁶⁰ ibid.

⁵⁶¹ ibidem.

⁵⁶² ibid.

lebensnahen Satz Magdalenas wird plötzlich dem Begriff ‚*vida*‘ und der von Magdalena getanen Äußerung eine andere Bedeutung untergeschoben, der schlichte Satz Magdalenas wird ins Transzendente erhoben und mystifiziert. Man darf auch diese entgegengesetzte Bewegung – Haiman würde hier sagen vom *plain speaking* zum *unplain speaking* – als ironisch oder parodistisch auffassen. Sie hat die Funktion, das, was vorher klar war, für einfache Sprecher schwerer durchschaubar zu machen, was einer gewissen Tendenz ekklesiastischer Usancen im Umgang mit dem einfachen Volk entspricht. Zugleich wird klar, dass *Jesús* und Magdalena transaktionsanalytisch auf verschiedenen Ebenen sprechen. *Jesús* ist dabei dem bodenständigen Alltagsleben völlig entrückt, so dass er seiner *novia* auf ihren realistischen Einwand „*No digas más disparates. Si tú y yo vamos a vivir juntos...*“⁵⁶³ von seiner Warte nur ein „*Eso no importa*“ entgegenhält, auf das sie wiederum ein „*¿Qué dices? Es lo único que importa.*“ erwidert.

Recht unvermittelt, wie soeben auch Magdalena, erscheint nun der Pfarrer, *el señor Cura* im Türrahmen, um alle Mitspieler für das Passionsspiel abzuholen. Er tritt, so die Szenenanweisungen, mit sichtbaren Zeichen der Zufriedenheit ein. Man kann nur vermuten und dem Ganzen entnehmen, dass er zufrieden ist, alle vorzufinden, da das eigentliche Ritual des Passionsspiels beginnen kann. Das Volk wartet mit erwartungsvoller Begeisterung darauf. Doch Magdalena fordert ihn heraus, sie möchte nicht, dass *Jesús* hinausgeht. Sie verschließt die Tür, schiebt bildlich gesprochen dem Ritual noch einen Riegel vor. *María* widersetzt sich ebenfalls aus berechtigter Sorge der Eröffnung des Rituals, denn um ein solches handelt es sich. Es sei in Erinnerung gerufen, dass Rituale das Ziel verfolgen, durch gemeinsame, sich wiederholende mithin rituelle Handlungen religiöse oder ansonsten schon vorhandene gemeinsame Überzeugungen zu verfestigen.

Der Pfarrer besteht auf einem Öffnen der Tür, weil er es für notwendig hält, dass *Jesús* seine Rolle vor dem Volk spielt, damit dieses glaubt. Im Gegensatz zu den beiden Frauen sieht er keinerlei Gefahr, denn das Ganze sei nur eine Aufführung („*Esto no es sino una representación.*“⁵⁶⁴) und in einem Karneval komme niemand ums Leben („*Nadie se muere en un carnaval.*“⁵⁶⁵). *Jesús* werde seine Rolle gut spielen, und das Volk werde sehen und glauben. Die Worte des Pfarrers erhalten aus dem Vorangegangenen (Rausch und Sorge von *María* und Magdalena) und auch aus der Tatsache, dass hier die Aufführung eines Passionsspiels und ein Volksfest, die karnevaleske *Semana Santa* als explosiv-

⁵⁶³ *ibid.*

⁵⁶⁴ *op. cit.*, S. 241.

⁵⁶⁵ *ibidem.*

tragische Mischung mit Blick auf die Ereignisse zusammentreffen, eine tragisch-ironische Ambiguität. Es kommt hinzu, dass der Pfarrer, bestrebt, das Passionsspiel auf jeden Fall *ad maiorem Dei gloriam* durchführen zu lassen, nichts von dem wahrnimmt, was im Vorfeld und auf der Straße passiert, z. B. dass die Schauspieltruppe ständig lauthals lacht und dass die Darsteller, insbesondere die Apostel und *Jesús*, stark angetrunken bzw. betrunken sind, und er wiegelt an ihn herangetragene Einwände einfach ab:

Cura: Ellos verán y creerán.

María: ¿En qué?

Cura: En lo que es necesario que crean.

María: No comprendo.

Cura: No es necesario comprender. Sólo creer. Ahora vamos.

(Hace señas a los Apóstolos.) Los Apóstolos aquí a la derecha, formando fila. María, San Juan y tú Magdalena aquí atrás y tú Jesús prepárate, ya es la hora de cargar la cruz. (Todos obedecen en medio de risas y bromas.)

Jesús: (Tratando de cargar la cruz.) No puedo. Está muy pesada.

Como las risas continúan, el Cura se encara con todos muy severo.

Cura: Silencio. A partir de ahora no quiero ni una risa. (Todos se callan. El Cura abre la puerta y se oye un gran griterío.)

Cura: (A Jesús.) Después de esto te voy a dar una cruz de plata como premio.

María: (En un último intento.) ¿Y si no fuera, padre?

Cura: Todos dejarían de creer en Jesús.

María: ¿En cuál Jesús? ¿En Chucho?

Magdalena: Yo creo en Chucho. Yo creo en él. (Quiere abrazarlo, pero Jesús la retira.)

Cura: Vamos, he dicho.⁵⁶⁶



Szene aus *El Crucificado*

Der Beginn des hier zitierten Szenenteils zeichnet sich durch Ambiguität und sogar durch Mehrdeutigkeit aus. Es ist absolut unklar, was denn zu glauben notwendig sei. Des Pfarrers Aussage „*No es necesario comprender. Sólo creer.*“⁵⁶⁷ zeigt natürlich den antithetisch über die Jahrhunderte bestehenden

⁵⁶⁶ ibid.

⁵⁶⁷ ibidem.

Gegensatz zwischen Vernunft und Glauben auf und führt den Primat des Glaubens gegenüber der Vernunft auch nachreformatorisch *ad absurdum*.

Wieder auf das Theaterstück bezogen bleibt es, wie Mariás Frage verdeutlicht, bei der angesprochenen Ambiguität, als der Pfarrer auf Mariás letzten Versuch, noch mögliches Unheil von *Chucho* abzuwenden, auf die Gefahr hinweist, dass alle aufhören würden, an *Jesús* zu glauben, wenn das Spiel nicht stattfände. Sicherlich meint er den Jesus des Neuen Testaments. Aber selbst da gibt es Unterschiede und Nuancen in der kirchlichen Christologie. An *Chucho* als den vom Pfarrer möglicherweise gemeinten zu glauben, kann nur als ironisierendes Wortspiel mit Namen und ihren Koseformen aufgefasst werden. Für Magdalena gibt es keinen anderen Jesús als ihren *Chucho*, er ist der einzige, der ihr etwas bedeutet, was zu alledem ein ironisches Licht auf ihren christlichen Glauben wirft. Auch María spielt ihre Rolle weiterhin nicht biblisch-imitativ, sondern eher bäuerlich-bodenständig, wodurch ihre eigentlich biblische Rolle eine ironische Verkehrung oder Inversion erlebet, wie dies im übrigen schon für die Apostelrollen festzustellen war und unten noch deutlicher werden wird. Erlebte man der Bibel zufolge María und Magdalena als still und zurückhaltend und in einer Jesus dienenden und unterstützenden Rolle, so bekommt er hier von beiden Frauen als Jesusdarsteller auf Schritt und Tritt die Meinung gesagt und wird in seinem Verhalten kritisiert, da er den einfachsten Dingen des Lebens, so der Sorge um das tägliche Brot oder der offensichtlichen Liebe zu Magdalena, sicher partiell auch durch den Alkoholgenuss, entrückt ist.

Es ist nun angebracht, den Höhepunkt der Rolle von Jesús zu zitieren, da sich hier ebenfalls einige ironisch-ambige Bezüge feststellen lassen. Es geht zunächst weiter mit einigen Regieanweisungen:

Jesús con la mirada brillante de la embriaguez se mete debajo de la cruz que sostienen los dos hombres del pueblo. Bebe por última vez con gran satisfacción, luego se yergue sosteniendo él mismo la cruz.

Jesús: Yo soy el Salvador. Será un día glorioso. Como si algo comenzara... (*Se le escapa un hipo. Luego ríe con risa blanca, tonta, ausente.*)

Magdalena: Ojalá no sea el contrario: que algo vaya a terminar.

El Cura va ordenando el desfile. Los Apóstolos inician la marcha. Detrás de ellos sale Jesús dando traspies. Luego María, Magdalena y San Juan. Al ir saliendo la procesión estalla fuera de la choza un griterío cerrado, luego ruido de cohetes, rechiflas, aplausos, mezclados con la música de una banda que toca un pasodoble desafinado y llorón. Detrás de todos sale el cura repartiendo bendiciones. La luz se va apagando poco a poco hasta llegar a la absoluta

OSCURIDAD⁵⁶⁸

⁵⁶⁸ op. cit., S. 242.

So endet auch gleichzeitig die erste und längste Szene der insgesamt drei der *Farsa trágica*. Die Identifikation von *Jesús* mit seiner Rolle ist hier total, erkennbar an seinem eigenen Ausspruch, er sei der Retter oder Heiland. Die vier Worte über einen Tag voll Glorie oder Ruhm wirken ob des Futurs „*será*“ prophetisch und erinnern intertextuell an Shakespeares *Julius Caesar*, als Caesar gleich zu Beginn des III. Aktes auf dem Weg zum Capitol an seinem Warner und Wahrsager (*Soothsayer*) vorbeikommt und sagt: „*The Ides of March are come.*“ und von diesem die Antwort erhält: „*Ay, Caesar; but not gone.*“ So ist auch hier die Gefahr noch nicht vorüber, und Magdalena fügt dem überschwänglichen Gefühl der Leichtigkeit des Protagonisten, es beginne etwas Besonderes – er meint wohl seinen Tod als Erlöser – ihren sicherlich ehrlich gemeinten, doch vom Zuschauer auch als dramatisch-ironisch interpretierbaren Wunsch hinzu, dass hier hoffentlich nicht etwas zu seinem Ende komme, womit sie das Leben ihres *novio* meint, denn dahingehende Befürchtungen hatten sie und ihre zukünftige Schwiegermutter schon längst. Diesem Wunsch darf sicherlich zusätzlich zu ihrer antithetisch-kontrastironischen eine dramatisch-ironische Wirkung beim Publikum zugeschrieben werden, da *Jesús* der einzige ist, der sich von seiner Rolle unter dem Einfluss des Alkohols dergestalt hat vereinnahmen lassen. Der alkoholbedingte Schluckauf („*hipo*“) und das Stolpern beim Tragen des Kreuzes („*dando traspiés*“), worauf die Regieanweisungen verweisen, verstärken in komisch-ironischer Weise den Auszug der Prozession aus der „*choza*“, in der bisher die Handlung gespielt hatte. Denn Stolpern und Rülpsen verweisen auf die harte Realität zurück, von der sich *Jesús* immer mehr entfernt hat. Das als „*risa blanca*“ (zusätzlich als *tonta* und *ausente* qualifiziert) ist nun das genaue Gegenteil des schon mehrfach erwähnten sokratisch-ironischen Lachens, das in höherem Wissen seine Ursache hat. „*Risa blanca*“ ist ein tonloses Lachen, das sich nach innen gekehrt hat und somit für die Außenstehenden kaum noch eine Funktion hat, es sei denn die, den so Lachenden als „*tonto*“ zu qualifizieren und damit als jemanden, der im Grunde seine Rolle als bewusst sich für die Menschen Hingebenden, als Opfer gar nicht spielen bzw. ausüben kann. Es macht die völlige Unterlegenheit von *Jesús* deutlich, die in einem deutlich ironischen Kontrastverhältnis zu seinen Worten besteht.

Die weiteren Regieanweisungen am Ende dieser Szene dürfen bei einer Untersuchung von Ironie und Ambiguität nicht unbeachtet bleiben, da nunmehr die Darsteller des Passionsspiels mit der Bühnenwirklichkeit der die *Semana Santa* Feiernden zusammenstoßen, was eben als Konfrontation mit dem Bühnenraum außerhalb der Hütte, eben der Straße zu verstehen ist. Es scheint von Bedeutung, die Anordnung der Darstellergruppen in der Prozession genauer

mit zu betrachten, da ihre Abfolge, vom *Señor Cura* arrangiert, offenbar Sinn machen soll. Hier ist jedoch zu unterscheiden zwischen dem vom *Señor Cura* beabsichtigten Sinn und dem, der sich aus der entstandenen Konstellation ergibt. Zwischen beidem ergibt sich nämlich ein ironischer Kontrast, der sich erläutern lässt als Anachronismus oder als Umkehrung historischer und gegenwärtiger Rollen.

Beginnen wir mit dem durch den *Señor Cura* getroffenen Arrangement des Aufzuges, in dem das Passionsspiel offensichtlich seinen Höhepunkt finden muss. Sieht man von der Tatsache ab, dass die Apostel zumindest stark angetrunken sind – was dem Pfarrer nicht aufgefallen ist oder eventuell nichts ausmacht und auch davon, dass sie unter ihren Prunkgewändern ihre Bauern- oder Landarbeiterkleidung tragen –, so ist diese Reihenfolge zunächst rein subjektiv bemerkenswert,⁵⁶⁹ erscheinen doch an erster Stelle in dieser Prozession die venerablen Apostel als Würdenträger und Verkünder von Christi Lehre in ihren Prunkgewändern. Erst danach kommt der Jesusdarsteller, das Kreuz tragend, woraufhin die aus der Kreuzigungsszene bekannte Gruppe der Frauen mit María, der Mutter Jesu, und María aus Magdala, eben Magdalena, mit dem vom Pfarrer natürlich auf Spanisch unmittelbar schon so genannten *San Juan*, dem Heiligen Johannes folgt. Vergleicht man die biblischen Ereignisse der Passion Christi mit dem vom Pfarrer so angeordneten Arrangement⁵⁷⁰, so stellt man fest, dass Jesu Leidensweg ganz anders aussah und Jesus selbst von römischen Kriegsknechten beaufsichtigt hinauf nach Golgatha geführt wurde. Man darf mithin zunächst einmal von einer ironischen Verkehrung der historischen Reihenfolge der Ereignisse oder einem historisch-ironischen Anachronismus sprechen. Ein Detail unterstützt das soeben Ausgeführte: Johannes, der Jünger Jesu, wird vom Pfarrer bei seinem ihm erst später nach Kreuzigung und Auferstehung zustehenden Heiligennamen *San Juan* gerufen. Es kommt hinzu, dass der gesamte Anachronismus der Szene mit *Jesús*, zunächst unterstützt von den beiden Männern aus dem Dorf, und den voranschreitenden Aposteln⁵⁷¹ weitere konnotative Implikationen beinhaltet, zumindest jedoch die, dass den venerablen Würdenträgern eine größere Bedeutung beigemessen wird als *Jesús* selbst. Dies kommt ironischer Weise schon weiter oben⁵⁷² in der Art und Weise zum Ausdruck, wie der Pfarrer beim

⁵⁶⁹ Ich möchte anmerken, dass jegliche Interpretation je nach Tiefe subjektiven Textverständnisses gegebenenfalls auch anders ausfallen kann.

⁵⁷⁰ Passionsspiele gleich welcher Provenienz.

⁵⁷¹ Hier wirkt sich die von Solórzano beabsichtigte Ambiguität bezüglich der Apostelzahl aus – vier oder zwölf, von denen jeweils Juan abgezogen werden müsste. Zwölf bzw. dann noch elf voranschreitende Apostel würden die hier vertretene These viel stärker veranschaulichen als lediglich drei. Die theatralische Ausgestaltung dieser Szene liegt natürlich im Ermessen eines Regisseurs.

⁵⁷² cf. Solórzano, *El crucificado*. S. 241.

Aufstellen des Zuges mit Aposteln, María, Magdalena und dem Jünger Juan, mithin dem „Volk“ umspringt. Eine weitere ironisch-konnotative Implikation würde sich ergeben, wenn man ein wenig vorgreift und sich fragt, warum denn von all den Aposteln keiner *Jesús* wirklich zu Hilfe geeilt ist und seinen Tod verhindert hat.

Bisher haben wir uns lediglich mit der vom Pfarrer gewollten Anordnung der Prozession beschäftigt, ohne ihn selbst zu berücksichtigen, d. h. ihn mit einzubeziehen. Tun wir dies nun, so wirft dies weiterhin ein ironisches Licht auf die gesamte Abfolge. Der Pfarrer hat nämlich auch einen Platz, eine Position in diesem Zug eingenommen, und zwar ebenfalls eine hervorgehobene, die an seinem Ende, von wo aus er die Umstehenden segnet. Dieser Segen erfolgt zeitlich verschoben vor der Darstellung des biblischen Geschehens und steht somit ebenfalls in anachronistisch-ironischem Kontrast zur heilsgeschichtlichen Dimension. Unter Einbeziehung des Pfarrers präsentiert sich dem Zuschauer sozusagen ein vollständiges Tableau jener Passionsspielprozession, welches die anachronistischen und hierarchischen Differenzen zwischen den Darstellern für einen kurzen Augenblick wie in einer Momentaufnahme verdeutlicht. Denn durch die theatralische Nutzung der Beleuchtung unmittelbar im Anschluss daran und als Abschluss dieser Szene verschwindet die Prozession auf diesem Tableau in völliger Finsternis, in der lediglich das disharmonische und klagende Spielen einer Musikgruppe zu hören ist. Ein derartiges Zusammenspiel theatralischer Möglichkeiten wie Beleuchtungseffekte, Musik, Gestik und Anordnung von Personengruppen zeigt, wie im übrigen auch am Ende des I. und auch des III. Aktes von *Las manos de Dios*, das große dramaturgische Können Solórzanos.

Jene totale Finsternis, die Wilma Feliciano als das allmähliche Verlöschen des Lebens von *Jesús* deutet,⁵⁷³ wirkt semiotisch wie eine große Leerstelle mit einer Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten. Im Prinzip reduziert sich das Passionsspiel im Spiel nunmehr auf die Umstände seiner Vorbereitung bis zu dem soeben als Tableau bezeichneten Auszug aus der „*choza*“. Die eigentlichen Ereignisse während der Passion lassen sich nur bruchstückhaft aus den beiden nachfolgenden des insgesamt drei Szenen umfassenden Stückes erschließen. Ein ungeheuerliches Ereignis steht jedoch fest: *Jesús* ist wirklich von einigen aus der Menge der die *Semana Santa* Feiernden ans Kreuz genagelt und gekreuzigt, mithin umgebracht worden, und dies im Rausch der Trunkenheit und fest daran glaubend, er sei der Erlöser und müsse für die anderen sterben, um sie zu retten. Dies erinnert natürlich an die blutrünstigen Opfer für Huiztilopochtli in der

⁵⁷³ Feliciano, op. cit., S. 169.

Aztekenzeit, wo dem Gott mit *Pulque* betrunken gemachte Menschenopfer dargebracht wurden. Wir haben es somit im Prinzip mit einem exzesshaften religiösen Synkretismus zu tun, den Solórzano hier ironisch-parodistisch unterläuft.

In der Folgeszene kommentieren die Apostel⁵⁷⁴ dieses Ereignis als unglaublich, in der kurzen Schlusszene gibt Magdalena ihren Kommentar zum Vorgefallenen ab und drückt ihre Fast-Schwiegermutter María tröstend an ihre Brust. W. Feliciano zufolge ist die Szene mit den Aposteln Pedro, Juan, Mateo und Marco noch zynischer und anstößiger („*más cínico e irreverente*“) als die erste. Trotz Bemühens hat keiner von den Aposteln, nicht einmal Juan, *Jesús* vor dem Tode durch die Menge retten können oder wirklich retten wollen. Das karnevaleske Feiern der *Semana Santa* endet somit als Tragödie. Die Wahrheit bezüglich der genauen Umstände von *Jesús'* Tod bleibt unklar, wie die Regieanweisung „OSCURIDAD“ es vermitteln sollte. Die Apostel geben darüber hinaus *Jesús* die Schuld, weil er die Menge durch sein ständiges Schreien, er wolle festgenagelt und gekreuzigt werden, genau dazu gebracht habe, dass sie dies auch tat. Auch der Pfarrer habe sie nicht daran gehindert, da er sich schon wieder in seine Kirche zurückgezogen habe. Der Rückzug des Pfarrers in die Kirche muss als ironischer Seitenhieb Solórzanos gegen offizielle Kirchenleute gedeutet werden, da diese sich gerne in der Öffentlichkeit bewundern lassen, aber in schwierigen Situationen lieber nicht eingreifen und aus Konflikten heraushalten. Es ist offen, worauf Solórzano dies bezogen sehen möchte, der Beispiele gibt es auch international gesehen mehrere.

Die Apostel fürchten, für den Tod von *Jesús* verantwortlich gemacht zu werden – sie hätten in jedem Falle seine Sicherheit gewährleisten müssen, waren aber bis auf Juan zu sehr betrunken dazu. Aber das grotesk wirkende Opfer „ihres Freundes“ interessiert sie merkwürdigerweise nicht, sondern nur ihre eigene Sicherheit. Sie entwickeln einen Plan und wollen den Tod von *Jesús* als Wunder und Notwendigkeit ausgeben, was sie als Gruppe von vier Personen rituell durch ihre vier übereinandergelegten Hände und die mehrfach wiederholten Worte „*Jesús era el Salvador.*“ und einen Schwur bekräftigen:

Pedro: Somos cuatro. Y si cuatro hombres se proponen repetir la misma cosa a todas horas, todos terminan por creerlos. (Les guiña el ojo.)

Marcos: Es verdad. Juraremos aquí mismo que Jesús era el Salvador.

Los cuatro hombres pondrán sus manos una encima de la otra en un mismo punto.

⁵⁷⁴ Ich sehe hier ab von der Tatsache, dass in mindestens zwei Editionen dieses Textes zu Beginn dieser 2. Szene eigentlich laut Regieanweisungen „doce apóstolos“ auf der Bühne statt der bisherigen vier erscheinen müssten und betrachte dies als einen unbeabsichtigten Schreibfehler des Autors, der bisher nicht korrigiert worden ist. Denn in der Szene gibt es nur vier.

*Apóstoles: (En coro.) Jesús era el Salvador, Jesús era el Salvador, Jesús era el Salvador.*⁵⁷⁵

Die Apostel verfahren nach einem alten juristischen Brauch, demzufolge durch zumindest „zweier Zeugen Mund“ „allerwärts die Wahrheit kund“ getan wird, Worte die auch Mephistopheles im Faust gegenüber Frau Marthe nutzt, wobei es sich dort um keine Verschwörung wie im vorliegenden Fall handelt.

Ironisch ist es, dass die Apostel – zudem nicht nur zu zweit, sondern sogar zu viert – genau das umkehren, was sie bisher bei *Jesús* für baren Unsinn gehalten haben und dies nun nicht etwa glauben, sondern damit offensichtlich für Leser und Zuschauer zu einer Lüge greifen, die von diesen zwar als solche entlarvt wird, nicht aber von den anderen Schauspielern, insbesondere der Menge nicht, da die Apostel in dieser Szene unter sich sind. Mithin nutzt Solórzano wiederum dramatische Ironie. Man muss sich fragen, zu welchem besonderen Zweck. Zur dramatischen an den Zuschauer und sein höheres Einsichtsvermögen gerichtete Ironie wird hier offenbar gegriffen, um kirchlich-dogmatisch obsoletere Praktiken, soll heißen Machtausübung, in Lateinamerika bloßzustellen und zu kritisieren.

Geschah dies in *Las manos de Dios* noch durch die priesterliche Inszenierung der Hilfe durch den Engel Gottes zur Aufklärung des Raubs der Juwelen, so geht Solórzanos hier in seiner Attacke ekklesiastischer Täuschungsmanöver gegenüber den Gläubigen noch weiter. Er attackiert hier die Grundlagen der christlichen Mythologie, des christlichen Glaubens, indem er die Entstehung der Evangelien parodiert, was ihm von entsprechender Seite den Vorwurf der Blasphemie eingebracht hat. Dies findet theatralisch-gestisch seinen parodistischen Höhepunkt in Pedros Antwort auf die Frage der anderen, was man denn sagen solle, wovon Jesús denn der Erretter gewesen: „*Eso no tiene importancia. Miramos a lo alto sin contestar y con eso será bastante.*“⁵⁷⁶ Der Blick zum Himmel in Imitation vieler Heiligenbilder und priesterlicher Verhaltensweisen soll also den Aposteln des Passionsspiels zufolge ausreichen, um das kritische Hinterfragen von Aussagen schlechterdings zu stoppen. Der durch die dramatische Ironie zum Reflektieren dieser Aussagen gebrachte Zuschauer wird dadurch zu vielem Kirchlich-Rituellen auf Distanz gehen und in der Tat für sich einmal hinterfragen, für wie wenig aufgeklärt man ihn aufgrund mancher dogmatischer Aussagen halte.

Interessanterweise findet W. Feliciano bei diesem Angriff Solórzanos auf die Historizität der Evangelien Unterstützung bei dem bekannten amerikanischen Literaturwissenschaftler Northrop Frye, demzufolge es beim Mythos auf die

⁵⁷⁵ op. cit., S. 244.

⁵⁷⁶ ibidem.

Struktur des Argumentes und darauf ankomme, dass der Schreiber an seine Aussage glaubt und nicht in erster Linie auf die historische Gültigkeit von Sachverhalten:

*Claramente, la Biblia es un libro violentamente faccioso („violently partisan“): al igual que otras formas de propaganda, lo cierto es lo que el escritor piensa que debe ser cierto; y el sentido de urgencia en la escritura surge mucho más libremente al no ser restringido por la maraña de lo que de veras puede haber ocurrido.*⁵⁷⁷

In der letzten Szene begegnen wir noch einmal María und Magdalena, von denen Magdalena sich und María von *Jesús* alleine zurückgelassen sieht und zornig über ihren *novio* äußert: „*El pobre estaría pensando que con su muerte íbamos a ganar algo...*“⁵⁷⁸

Ich möchte mich nun der Frage zuwenden, ob sich hinter dem Untertitel „*Farsa trágica*“ nicht doch noch etwas mehr als lediglich eine Farce verbirgt, deren Komik ins Tragische umschlägt. Es ist bekannt, dass Solórzanos bevorzugtes Genre das *auto sacramental* ist. Wenn das Stück, wie schon oben geäußert, eine Parodie eines *auto sacramental* sein soll, so müssen in seiner Anlage die typischen Genremerkmale noch wiederzuerkennen sein. Ist also ein „normal“ durchgeführtes Passionsspiel als *auto sacramental* zu sehen?

Wie ich finde, eignen sich die zahlreichen Passionsspiele in besonderer Weise als solche. Denn sie verkünden gerade durch den sich wiederholenden mimetischen Charakter des normal verlaufenden Ritus für den Gläubigen den Sieg Christi auf Golgatha und damit die von *autos sacramentales* geforderte Bestätigung der christlichen Wahrheit.

Wo aber findet der Kampf des Guten mit dem Bösen statt, über das es zu siegen gilt? Oder zunächst so gefragt: Was ist das Gute und was ist das Böse in einem Passionsspiel? Sind es die Kräfte (Soldaten, römische Folterknechte, diejenigen, die Jesus geißeln, die Förderer der „Passion“, diejenigen, die ihn ans Kreuz schlagen, damit er zu Tode kommt) oder sind es diejenigen, die seinen Tod für ungerecht halten und ihn möglicherweise davor bewahren wollen. Die Guten sind ganz sicherlich die, die mit ihm leiden und seinen Tod verhindern würden, wenn sie es könnten, die Bösen diejenigen, die ihn ungerechtfertigt ans Kreuz schlagen. Damit sind die Guten die Schwachen, die Bösen die Starken, die es schaffen, Jesus zu kreuzigen. ironischer Weise würde aber das Heilswerk ohne jene bösen Starken nicht gelingen. Andererseits ist es nach christlichem Verständnis trotzdem so, dass der Schwache, hier Jesus, die Starken und Bösen

⁵⁷⁷ W. Feliciano, op. cit., S. 155.

⁵⁷⁸ Solórzano, op. cit., S. 245.

besiegt, mithin die Grundlage schafft für künftige Siege der Eucharistie in *autos sacramentales*.

Haben Passionsspiele in der *Semana Santa* und zu anderen Zeiten und Orten ursprünglich den Sinn, durch die visuelle Vergegenwärtigung von Jesu Leiden für die Gläubigen die göttliche Liebe durch das empfundene Mitgefühl erlebbar und in gewisser Weise sichtbar zu machen, so stellt jedoch eine erneute Kreuzigung eines Christusdarstellers den ursprünglichen Sinn auf den Kopf und pervertiert ihn, da sich nach Jesu Erlösungstat diese Erlösung nicht mehr wiederholen kann, mithin *Jesús'* Vorstellung, er müsse geopfert werden und sterben, damit alle anderen erlöst würden, jeglicher christlichen Grundlage entbehrt. Doch mag sich bei ihm der Gedanke verfestigt haben, dass bisher für sein näheres Umfeld und für Lateinamerika eine Erlösung, eine „*Salvación*“ im eigentlichen Sinne überhaupt noch nicht stattgefunden hat, so dass dies durch sein Opfer geschehen müsse. Dem steht gegenüber, dass eine erneute Kreuzigung eines beliebigen Christusdarstellers keine erneute Rettung mehr bewirken kann, da laut kirchlicher Verkündigung dies vor bald 2000 Jahren schon geschehen ist. Allein der Versuch müsste jedem als Blasphemie ausgelegt werden, es macht sich aber auch jeder schuldig, der dies trotz besseren Wissens zulässt.

Der Kreuzestod Christi ist von höchster heilsgeschichtlicher Bedeutung und Symbolik. Wenn an dieser zentralen Stelle in der *farsa trágica* der Kreuzestod jedoch wiederholt wird, gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder war dieser Tod am Kreuz ein äußerst trauriges Versehen oder ein Unfall, wie er vorkommen kann, wenn ein Christusdarsteller und der „Pöbel“ durchdrehen, dann werden lediglich die Passionsspiele parodiert, oder aber diese Wiederholung der Kreuzigung selbst ist von höchster symbolischer Tragweite. Ich tendiere zu dieser zweiten Möglichkeit. Die damit verbundenen Implikationen sind weitreichend.

In diesem Zusammenhang ist noch einmal an Vittoria Borsòs Interpretation des Romans *El luto humano* von José Revueltas⁵⁷⁹ zu erinnern, in dem die Symbolik des mestizisierten Kaktuskreuzes für die Kreuzigung des Mexikaners steht, der damit im Prinzip tausendfach gekreuzigt wurde.

Der Christusdarsteller *Jesús* besitzt indigene Züge, er gehört wie seine Mutter und seine mögliche Verlobte zur Landbevölkerung und wird von den Aposteln zum Pulquegenuss genötigt. Im Prinzip gehört er damit zur einfachen

⁵⁷⁹ cf. die Kreuzigung von Beatriz in *Las manos de Dios* und das von Vittoria Borsò in *Mexiko jenseits der Einsamkeit* Ausgeführte. op. cit., S. 194.

landbearbeitenden Bevölkerung, wie sie in *El hechicero* und in *Las manos de Dios* vom Volk oder Chor repräsentiert werden.

Ästhetisch tragen auf dem Wege zu diesem *de facto* stattfindenden Sakrileg jener sich trotzdem wiederholenden Kreuzigung die oben erwähnten ironischen und ambigen Elemente des volkstümlich-christlichen Brauchs bei, insbesondere in der *Semana Santa* Passionsspiele aufzuführen. Ein abschließendes Beispiel sei diesbezüglich hier repräsentativ für frühere gegeben, geschildert von dem Aposteldarsteller Juan: das Überreichen einer „*copa*“, als Jesús, schon ans Kreuz geschlagen, äußert, er habe Durst:

Juan: ... Después, lo único que pude hacer fue llevarle una última copa cuando ya estaba clavado pero él repetía como loco: Tengo sed, tengo sed...

*Pedro: Todos teníamos sed. Era la borrachera.*⁵⁸⁰

Dieser letzte Dienst von Juan und die von ihm zitierten Worte von Jesús vereinigen sich ästhetisch zu ambig-ironischer Mehrdeutigkeit. Es ist nicht mit völliger Klarheit zu bestimmen, was sich in jener „*copa*“ befand: Alkohol (*Pulque* oder Wein) oder Wasser. Die landläufige Bedeutung von „*copa*“ legt im Einklang mit dem Rauschzustand, in dem sich viele befanden, etwas Alkoholisches nahe. Es ist aber dennoch nicht klar, ob *Jesús* nach Wasser oder nach *Pulque*⁵⁸¹ oder Wein verlangte.

Darüber hinaus ist ebenso wenig klar, ob der Jesusdarsteller nicht, in seiner Rolle aufgehend, schlicht Teile der letzten sieben Worte Jesu am Kreuz rollenkonform wiederholt hat. Denn interreferenziell⁵⁸² bzw. intertextuell bezieht sich *Jesús'* Äußerung auf die Stelle im Johannes-Evangelium, als ein römischer Soldat Jesus, der ganz offenbar nach Wasser verlangte und sagte „Mich dürstet.“⁵⁸³, ihm daraufhin einen mit Essig getränkten Schwamm an den Mund hielt, was in der christlichen Tradition als Verhöhnung empfunden wurde. Jedenfalls steht das Überreichen einer „*copa*“ mit welchem Inhalt auch immer in intertextuellem Kontrast zum Darreichen des mit Essig getränkten Schwammes.

Wenn die „*copa*“ nun wirklich, wie in den rundgereichten Flaschen, weiterhin berausenden Pulqueschnaps enthalten hat, so steht dies in Bezug auf Spott und

⁵⁸⁰ op. cit., S. 243.

⁵⁸¹ Es sollte in Erinnerung zurückgerufen werden, dass es sich bei dem weiter oben erwähnten „*Pulque*“ lediglich um eine Annahme handelt, die auf indigene Bräuche verweist.

⁵⁸² Ich halte diesen Begriff für angemessen, wenn es sich um eine Referenz auf ähnliche Umstände oder Sachverhalte handelt.

⁵⁸³ Johannes 19, 23.

Verhöhnung der biblischen Essigszene in nichts nach, sondern verstärkt sie sogar noch. Und dies gilt im Übrigen für den gesamten Alkoholgenuss im Vorfeld des Passionsspiels. Wenn Pedro behauptet, sie alle hätten Durst gehabt, dann drückt er damit einen allgemeinen Rauschzustand aus, der niemanden mehr klar denken ließ. Hinsichtlich der Art dieses Durstes bleibt ungesagt, ob es sich nicht ein allgemeines Verlangen nach einem Opfer handeln könnte. Die Stelle verbleibt demzufolge ebenfalls im Ambigen.

Kommt man nun aber zum Abschluss der Analyse von *El crucificado* wieder auf den karnevalesken Charakter mexikanischer Feste mit reichlichem Alkoholgenuss – der sich von dem hiesiger Feste nicht unbedingt unterscheidet, in Mexiko ganz bestimmt *Pulque* und *Tequila* – zurück, so darf hier die Frage nach religiösem Synkretismus nicht ausgespart bleiben. Denn nicht umsonst verleiht Solórzano seinen Akteuren indigene Züge und verweist damit auf eine zweite, ursprünglich keineswegs christliche Tradition Mexikos und der Mexikaner, die der alten, vom Christentum als heidnisch bezeichneten Mythen ihrer Götterwelt. Und in der Tat sind hinter dem karnevalesken Treiben solche zurückzuverfolgen, hier der mythische Kult um Huitzilopochtli, den aztekischen Kriegsgott oder Gott aus dem Süden, demzufolge in Südmexiko auch Sonnengott, über den Wilma Feliciano folgendes schreibt:

*Finalmente, debemos notar una coincidencia cabal: la fiesta de Tóxcatl, en honor al dios Huitzilopochtli era la más importante del año y caía en la temporada de la Pascua cristiana. Vestían al “protagonista del drama” con la ropa del ídolo, y este hombre representaba vivo al dios por cuarenta días. Si el “actor” se mostraba triste, le daban un brebaje para olvidar su destino.*⁵⁸⁴

W. Feliciano belässt es an dieser Stelle dabei und spricht nicht weiter von dem zu erwartenden Schicksal des Huitzilopochtli-Darstellers, doch legen ihre Worte nahe, dass dieser am Ende jener vierzig Tag dem Gotte geopfert wurde. So geschah dies zumindest zum Fest der Trockenheit Tóxcatl (*sequía*) zu Ehren des Gottes Tezcatlipoca, dem Gott des Schicksals und des Himmels und der Erde, der gelegentlich mit Huitzilopochtli verwechselt wurde, wie andere frühe Beobachter aztekischer Riten, Horcasitas und León-Portillo, festgehalten haben. Von daher wird dann auch die Angst von *Jesús* verständlich, der äußert, dass am Ende des Festes immer einer als Toter endet.

W. Feliciano erwähnt ferner in Anlehnung an Fray Diego Durán, dass die Indianer Tóxcatl mit der Passion Christi gleichsetzten, zumal jenes Fest mit Freudenkundgebungen, Tänzten, Verkleidungen und Aufführungen dem des Allerheiligsten Sakramentes – dies wäre allerdings Fronleichnam - ähnelten und fast immer zur selben Zeit gefeiert wurden. Zu alledem kommt hinzu, wie unter

⁵⁸⁴ W. Feliciano, op. cit., S. 159.

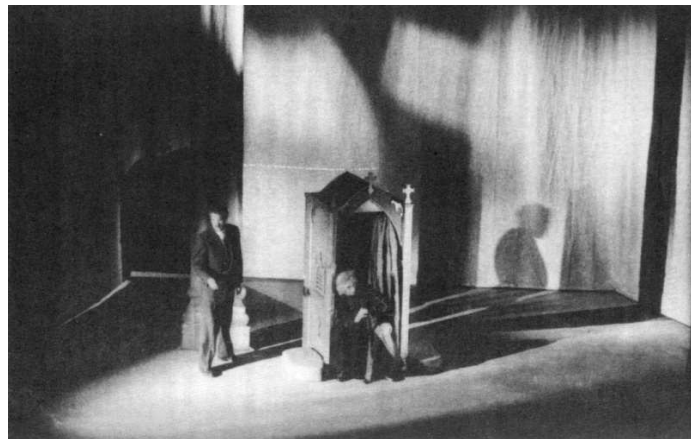
anderen auch Octavio Paz sagt, dass für die Indianer des Anáhuac-Gebietes die Verehrung Christi, des Gottessohnes größer sei als die von Gottvater, dem *Hahal Dios*, so dass religiös-synkretistisch auch da die Besonderheit der Geschichte des leidenden Christus die Mexikaner anspreche, da sie sich von ihrem eigenen Charakter und ihrer präkolumbinischen Tradition her leichter mit ihm identifizieren könnten. Dieser religiöse Synkretismus fasst Ana María Sandoval erläuternd zusammen mit den Worten:

*El carácter sagrado que comparten tanto el mito indígena como los ritos católicos fue un factor decisivo para que “los vencidos” aceptaran la fe de los “vencedores”: se trata de una refuncionalización de mitos y rituales, pues la instauración del cristianismo no los erradicó, sino provocó una reinterpretación de los mismos. Otra condición es el orden universal que proponen.*⁵⁸⁵

Ana María Sandoval sieht zusätzlich zu diesem religiösen Synkretismus in Solórzanos Werk auch einen ästhetischen, den ich oben schon verschiedentlich erwähnt habe, als ich vom Zusammenspiel unterschiedlicher Möglichkeiten des Theaters, hier von Ironie und Ambiguität, unter Einschluss des Theatralischen gesprochen habe.

2.5. Kurzdramen religiösen Inhalts

2.5.1. *Mea culpa (un acto)*



Anfangsszene aus *Mea culpa*

Bei der Selbstanklage „*Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa*“, begleitet von dreimaligem Berühren des Herzens, handelt es sich um die ritualisierte Form eines gemeinschaftlichen, aber auf jeden einzelnen bezogenen Sünden-

⁵⁸⁵ Ana María Sandoval, *Del sincretismo religioso al sincretismo estético en el teatro de Solórzano*.
www.literaturaguatemalteca.org/amsandoval.htm.

oder Schuldbekennnisses im Introitusritus der katholischen Kirche, dem Confiteor. Vor dem II: Vatikanischen Konzil wurde die Messliturgie stets in lateinischer Sprache gefeiert, und jeder Gläubige Gott seine Sünden bekannte sich im lateinisch gesprochenen *Confiteor* zu seiner Schuld seinen Brüdern und Schwestern gegenüber, einer Schuld, die er durch Gedanken, Worte und Werke und Unterlassungen auf sich geladen habe.⁵⁸⁶ Beginnt man einmal unmittelbar mit dem Titel von Solórzanos Theaterstück „*Mea culpa*“, so muss sich ein Leser oder ein Zuschauer nach dem Referenten für das Possessivpronomen „*mea*“ fragen. Dieser verwirrt zunächst und stellt Leser wie Zuschauer vor die Frage, wer denn damit gemeint sei und um wessen Schuld es sich handele, und macht den Titel des Stückes demzufolge mehrdeutig. Da dieses Schuldbekennnis intertextuell aus der Liturgie bekannt ist, werden Leser oder Zuschauer dem Träger jener Schuld besondere Aufmerksamkeit widmen.

Auch in diesem 1958 erschienenen und als Einakter bezeichneten Stück, das aus einer einzigen Szene besteht, einer Beichte in einem Beichtstuhl in einer Kirche, lässt sich eine Reihe von ambigen und ironischen Textstellen entdecken. Die Szene lässt sich, abgesehen von der einleitenden Bühnenbeschreibung, in vier Teile untergliedern, welche sich durch verschiedene linguistisch-stilistische Merkmale unterscheiden. Grob gesehen sind dies eine Art Monolog des Beichtenden, ein kurzer Dialog zwischen Beichtvater und Beichtendem, ein von Einschüben des Beichtenden unterbrochener, dialogisch anmutender Monolog des Beichtvaters, der in dem kurzen dialogischen Teil den ursprünglich Beichtenden dazu zwingt, nunmehr seine Beichte anzuhören sowie die Handlung der beiden Novizen, die den „verrückt“ gewordenen Bischof aus der Kirche hinaustragen. War zunächst noch von einer einzigen Beichte die Rede, so wird deutlich, dass es im Prinzip geht es nun um zwei Beichten, die des ursprünglich Beichtwilligen und um die seines Beichtvaters, der in Umkehrung der Rollen diesen *nolens volens* dazu gebracht hat, jetzt seine anzuhören, und dies nicht etwa, nachdem er dem Beichtwilligen die Absolution erteilt hätte, sondern nachdem er diesem mitgeteilt hat, dass er sich aufgrund seiner viel größeren Schuld außerstande sieht, überhaupt eine Absolution zu erteilen.

Diese Tatsache, die der Erwartungshaltung von Lesern oder Zuschauern einer Aufführung völlig widerspricht, macht das Auffinden der im Possessivpronomen beinhalteten Beziehung „*mea*“ nicht eben leichter, hatte man damit rechnen können, dass der Beichtende wegen seiner eigenen Schuld und dem Wunsch nach Absolution zur Beichte gegangen sei.

⁵⁸⁶ Der vollständige Wortlaut dieses *Confiteors* ist folgender: *Confiteor Deo omnipotenti et vobis, fratres, quia peccavi nimis cogitatione, verbo, opere et omissione: mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa. Ideo precor beatam Mariam semper Virginem, Angelos et Sanctos, et vos, fratres, orare pro me ad Dominum Deum Nostrum.* (Fassung nach der Liturgiereform des 2. Vatikanischen Konzils)

Die ersten drei Teile sind durchsetzt mit Regie- oder Bühnenanweisungen, die sich auf die beiden Protagonisten beziehen. Der Rollentausch lässt die Szene als symmetrisch angelegt erscheinen, wobei sich ein Wendepunkt im dialogischen Mittelteil ergibt, als der Beichtvater den Beichtwilligen dazu veranlasst, nunmehr seine Beichte zu hören. Denn seine Schuld sei viel größer als die des distinguiert gekleideten beichtwilligen älteren Herrn. Es geht thematisch um die Frage von Schuld und Sühne wie im Titel von Tolstois Roman bzw. um Schuld und Erlösung von dieser Schuld. Die Vorstellung der symmetrischen Anlage, die durch ihren Wendepunkt bildlich an die beiden Waagschalen der Justitia erinnert, ist bei genauerer Betrachtung jedoch nicht in der bekannten Waagerechten zu sehen, was theatralisch durch das jeweilige Knien beider vor dem anderen angedeutet würde, sondern die Schuld des Bischofs wiegt viel schwerer, was sich in der Geste der vollständigen Unterwerfung (*de bruces*) und das Flehen um Vergebung aus dieser Lage mit dem sich wiederholenden „*perdón*“ ausdrückt. Auf weitere theatralische Punkte von Bedeutung möchte ich später eingehen.

Zunächst wende ich mich einer Erläuterung inhaltlicher Aspekte zu, was durch Zitat-Passagen und Kommentare über eine bloße Inhaltsangabe hinausgeht. Ein gut gekleideter älterer Herr, lediglich als „Mann“ (*Hombre*) bezeichnet – man könnte zunächst an irgend jemanden, an „Jedermann“ denken, betritt eine Kirche (Kathedrale), steuert auf einen Beichtstuhl zu, in dem ein Priester die Beichte abnimmt, und nachdem er monologisch seine Hoffnung geäußert hat, endlich Klarheit über seine ihn quälenden Frage hinsichtlich einer alten Schuld zu bekommen, beginnt er mit seinem Sündenbekenntnis. Dieses konzentriert sich im Wesentlichen auf einen einzigen Fall in seiner Laufbahn als Richter. Er ist sehr beunruhigt wegen seines Gesundheitszustandes und seines Seelenheils und möchte von seinem Beichtvater – wie sich später herausstellt, ist dieser sogar ein Bischof, aber sein bischöfliches Gewand ist alt und abgenutzt – die Absolution für eine möglicherweise falsche Entscheidung erhalten: Er weiß nicht genau, ob er nicht in einem einzigen Fall, dem eines Aufrührers, der sich nach seiner Meinung gegen die Gesellschaft aufgelehnt hat und der mit einem Gefolge von zwölf schäbig gekleideten Anhängern, die ihn „Meister“ nannten, durch das Land zog, das richtige Urteil gefällt habe, nämlich diesen Menschen zu Recht zu verurteilen. Den Indizien zufolge denkt man natürlich an Pontius Pilatus sowie Jesus und seine zwölf herausgehobenen Jünger, die Apostel. Nur dass sie schäbig gekleidet gewesen sein sollen, passt nicht richtig ins Bild. Die Unsicherheit einer möglichen Schuld belastet und beunruhigt den ehemaligen Richter in einer Situation, in der er vielleicht noch sechs Monate zu leben habe, wie ihm Ärzte mitgeteilt hätten. Er möchte von eben diesem Beichtvater die

Antwort auf die Frage, ob er nun schuldig sei oder nicht. In seinem Beichtmonolog stellt er dies auf folgende Weise dar:

Pues bien... he venido porque sé que voy a morir y porque desde que lo sé... me siento culpable... ¿De qué? Padre, es una larga historia... me siento culpable de todo, de mi nacimiento, de mi niñez, de mi juventud, de mi sexo, de mi ambición, de mí deseo, de lo que hice y de lo que dejé de hacer. (Se oye una risita irónica y cascada. El Hombre se sentirá un poco desconcertado.) (1) ¿Se ríe usted?... ¡qué extraño confesor! Creí que un confesor no debería reírse nunca... Pero bueno... acaso tenga usted razón... porque un hombre que va a morir y de pronto siente que unas palabras de otro hombre pueden consolarlo merece la risa. ...⁵⁸⁷

Diese Stelle ist eine von wenigen, in denen der Autor das Auftreten von Ironie ausdrücklich als leichtes ironisches Lachen markiert, d. h. dies in den Regieanweisungen als solches anmerkt. Der Beichtvater findet in diesen Bemerkungen genau das wieder, wovon er sich innerlich schon längst distanziert hat, ein allgemeines Gefühl, schuldig zu sein, besonders aufgrund der Tatsache, dass er geboren wurde, ein Gefühl, das er als Priester selber stets mitgeholfen hatte, bei den Gläubigen zu verbreiten. Die Ironie liegt hier demzufolge in der Distanzierung von etwas, das ihm in seiner Praxis als Beichtvater immer wieder zu Ohren gekommen ist und das er wiedererkennt. Obwohl ihn das Lachen schon befremdet, kann der Beichtende dies in diesem Augenblick noch nicht wissen.

Die zweite Stelle ist nur indirekt zu erschließen, da sich das als ironisch markierte Lachen ein wenig später noch stärker bei den nachfolgenden Worten des *Hombre* wiederholt:

(Con angustia) Padre, no sé si en una ocasión fui injusto. Ésa es mi obsesión... eso es lo que quiero confesar... estoy seguro de mí mismo en todos mis fallos, menos en uno, uno solo. (La risa⁵⁸⁸ dentro del confesionario se oye más fuerte.) (2) Aunque usted se ría estoy dispuesto a decírselo todo... Tal vez tenga usted razón y lo que a mí me parece tan importante no sea sino una niñería. Sí... por primera vez lo digo en voz alta. No estoy seguro de haberme equivocado... Tengo la duda de haber sido injusto. Muy pocos se confiesan esto, sobre todo entre los jueces: La consigna es no hacerse preguntas a sí mismo. ...⁵⁸⁹

Der Mann – durch mehrere Regieanweisungen ist zu erkennen, dass er von seinem Gewissen gepeinigt wird – fährt in seiner langen Geschichte fort – „Padre, es una larga historia“ – und konkretisiert den Fall. Dem Zuschauer wird noch deutlicher, dass es sich bei ihm wohl um Pilatus handelt und bei dem Angeklagten um Jesus mit seinen Jüngern im alten von den Römern besetzten Israel, genauer Jerusalem. Der Richter – oder wie man jetzt auch sagen könnte

⁵⁸⁷ Carlos Solórzano, *Mea culpa*. In: Teatro completo. México, 2002. S. 222.

⁵⁸⁸ Es liegt nahe, auch dieses Lachen als ironisch zu interpretieren, da mit dem bestimmten Artikel der Verweis auf das Vorangegangene als solches gekennzeichnet wird.

⁵⁸⁹ op. cit., S.

der römische Statthalter Pilatus – fand der Bibel zufolge⁵⁹⁰ keine Schuld an seinem Angeklagten und wusch seine Hände in Unschuld, übergab ihn aber dennoch der jüdischen Justiz für das weitere Verfahren, das zu Jesu Kreuzigung führte. Das ironische Lachen des Bischofs mag dadurch provoziert worden sein, dass ihm die große Diskrepanz zwischen seiner immensen eigenen Schuld und dem einzigen Fall von Unsicherheit bezüglich einer Schuldfrage bei dem Richter zu Bewusstsein kommt.

Aus seinem unmittelbaren Kontakt mit dem Angeklagten, dessen Todesurteil er unterzeichnet habe, sei ihm aus dessen Blick und dem Verhalten Jesu ihm gegenüber ein „*furioso deseo de venganza*“⁵⁹¹ (ein wütender Wunsch nach Rache seitens des Angeklagten) in Erinnerung geblieben, was auch in den Worten „*Tú eres más culpable que yo. Busca y encontrarás.*“⁵⁹² (‘Du trägst mehr Schuld als ich. Suche danach und du wirst sie finden.’) zum Ausdruck gekommen sei.

Der Richter beichtet kniend weiter und sucht dabei nach einer Entschuldigung für das damals ausgesprochene Todesurteil. Für ihn sei jener Mensch ein Aufwiegler gewesen und trotzdem sei er ihm wie ein Almosensammler, ein Bettler erschienen, der unzusammenhängende Worte von Strafe und Erlösung ausstieß, aber so, dass diejenigen, die auf ihn hörten, sich fühlten, als ob sie etwas wie ... Verurteilte ohne Schuld wären („*Era en realidad un pordiosero, un pobre hombre que lanzaba al aire palabras inconexas; de suerte que los que lo oían se sentían como si fueran algo así como ... unos condenados sin culpa.*“)⁵⁹³ Diese Wiedergabe einer Erinnerung an ein uraltes Erlebnis von vor fast 2000 Jahren von „Verurteilten ohne Schuld“ zusammen mit den Begriffen „Bestrafung“ und „Erlösung“ darf man als intertextuellen Verweis auf Bestandteile der Lehre Jesu im alten Israel betrachten, dargestellt in den Evangelien. Diese Erinnerung steht gleichfalls deutlich im Zusammenhang mit dem Gefühl einer allgemeinen Schuld „für alles“, z. B. auch der, überhaupt geboren zu sein, von welcher der Richter in Bezug auf sich selbst anfänglich gesprochen hatte. „Verurteilte ohne Schuld“ klingt sehr zugespitzt und hervorgehoben, ist als Oxymoron aber lediglich eine Paraphrase für „Unschuldige“ (unschuldig Verurteilte oder unschuldig Schuldige). Wenn man Derridas Begriff von der „*différance*“ hier für das Verhältnis von Erinnerung

⁵⁹⁰ Pilatus hatte als römischer Statthalter im römisch besetzten Judäa die letzte richterliche Entscheidungsgewalt inne. Matthäus 27: 24.

⁵⁹¹ *Mea culpa*, S. 223.

⁵⁹² *ibidem*.

⁵⁹³ *op. cit.*, S. 224.

zum erinnerten Geschehen verwenden würde, müsste man von einer sehr beträchtlichen Differenz ausgehen.

Die Worte des Richters wirken hier in sehr subtiler Weise subversiv, und gerade darin liegen Ironie und Ambiguität bezüglich der Intertextualität. Sie sind dennoch nicht nur für den Bischof als Beichtvater bestimmt, sondern werden auch von Lesern und Zuschauern wahrgenommen. Sie konzentrieren und reduzieren die Lehre der Kirche aus der Sicht von jemandem, der seine Erinnerungen an das Ereignis zusammensucht, sehr bewusst auf Jahrhunderte hindurch ausgeübte und, wie es weitere Stücke Solórzanos nahe legen, z. B. *El sueño del Ángel*, vielleicht noch bis in die jüngere Vergangenheit hinein reichende Praxis. Somit darf man diese Worte des Richters als ironisch-subversiv verstehen, zugleich bleibt es aber im Ambig-Ungewissen, ob sie so gemeint sind, denn sie werden von einem offenbar beunruhigten, reuigen Sünder im Rahmen einer Beichte ausgesprochen.

Als Richter hat er sich für den Tod jenes Anführers entscheiden müssen, um die Gesellschaft zu retten; denn jener Aufrührer – für ihn ein Tyrann – hat sich ihm zufolge des Willens jedes einzelnen bemächtigen wollen. Nach seinem Tode seien die Menschen auf unerklärliche Weise von einer großen Traurigkeit ergriffen worden, entweder wegen seines Todes oder weil sie sich, nachdem sie ihn gehört hatten, auf nicht mehr gut zu machende Weise elend und verloren gefühlt hätten („*se sentían irremediabilmente desgraciados*“⁵⁹⁴).

Die Worte „*Busca y encontrarás*“ sind ihm vor einem Jahr wieder ins Gedächtnis gekommen. Er habe seitdem herausfinden wollen, ob er damals vielleicht eine Ungerechtigkeit begangen habe. Er fügt hinzu, dass er ihn nicht aufgrund irgendeiner Gemütswallung sozusagen im Affekt verurteilt habe, vielmehr habe ihn jener Mensch durch seine doppeldeutige Sprache dazu gebracht, ihn zu verurteilen („*...y me hizo que lo condenara, porque un mendigo que habla de ser el elegido ¿no está pidiendo casi a gritos que lo maten?*“⁵⁹⁵). (3)

Der Mann, der Richter oder Pilatus, ist gekommen, um seinen existentiellen Zweifel loswerden, und fragt den Priester direkt: „*¿Soy culpable, Padre? Dígame, ¿soy culpable?*“⁵⁹⁶ Er erhält jedoch keine Antwort, der Priester hüllt sich in Schweigen. Dieses Nichterhalten einer Antwort darf durchaus als Ambiguität angesehen werden, bleiben doch die beiden Möglichkeiten einer Antwort auf diese Entscheidungsfrage offen. Wenn aber keine Antwort gegeben wird, so ist der fragende Mensch wieder auf sich selbst zurückgeworfen und muss sie selbst finden, und genau dies soll vermittelt werden. Der Beichtende

⁵⁹⁴ op. cit., S. 225

⁵⁹⁵ ibidem.

⁵⁹⁶ ibid.

gibt sich noch nicht zufrieden, setzt seine Schuld voraus und fragt seinen Beichtvater, was er tun solle, um diese Schuld zu sühnen. „*Dígame, Padre, ¿qué debo hacer?*“⁵⁹⁷ und erhält die Antwort: „*No lo sé.*“ Dieselbe Antwort erhält er auf seine rhetorische Frage, ob es gerecht sei, dass er mit dieser ungewissen Antwort sterben müsse. „*No lo sé.*“ Er will nun das Gesicht des Beichtvaters sehen, um in seinen Augen etwas ablesen zu können: „*Al menos dígame algo. No me cierre toda esperanza... quisiera ver sus ojos y sondear en ellos, pues en usted confío... (Risa del Confesor) ...*“ (4)

Das Verweigern einer Antwort wie die zweimalige Berufung darauf, dass er es selber nicht wisse, einhergehend mit immer größerer Verzweiflung des Beichtwilligen, gehen an Lesern und Zuschauern nicht vorbei, ohne Spuren zu hinterlassen, vielmehr ist diese Stelle durch das Paradoxon, dass jemand, der es wissen müsste, es aber nicht weiß, als Ambiguität markiert, die von Lesern und Zuschauern eine eigenständige Desambiguierung mit Reflexion verlangt. Durch den Beichtstuhl auf der Bühne, wo jemand anderer die Frage nach einer persönlichen Schuld mit Ja oder Nein beantworten soll, was dieser Bischof überraschenderweise verweigert, nachdem er selbst zu einer „höheren“ Einsicht gekommen ist, wird an den Zuschauer appelliert⁵⁹⁸, seine Entscheidung für sich selbst zu treffen. Dies hat natürlich enorme Auswirkungen auf die in der lateinamerikanischen Welt noch überwiegende Monopolstellung der Kirche als Instanz und Institution für die Sündenvergebung, ein Dogma, das Solórzano subtil subversiv aber doch erkennbar genug angreift und in Frage stellt. Somit wird hier wiederum dramatische Ambiguität in Kombination mit dramatischer Ironie als Strategie genutzt, um auf Leser wie Zuschauer mit Hilfe eines selbständiges Denken einbeziehenden Sachverhaltes aufklärend einzuwirken.

Der Beichtvater möchte den Beichtenden nicht mehr anhören und ihm vor allem nicht mehr die Beichte abnehmen und ihn von seinen Sünden lossprechen. Da dieser auf einer Absolution besteht, erhält er vom Bischof die Antwort, er könne sie ihm nicht erteilen, weil er, der Beichtvater, größere Schuld trage als der Richter („*Porque soy más culpable que tú.*“⁵⁹⁹).

⁵⁹⁷ ibid, desgl. die beiden nächsten Zitate.

⁵⁹⁸ cf. Iser, Die Appellstruktur der Texte. In: Rainer Warning, Rezeptionsästhetik. München, 1975.

⁵⁹⁹ ibidem.



Mea culpa: Seltsame Beichte

Der Beichtvater scheint ihm nun mit größerer Sympathie zu begegnen, möchte nicht mehr, dass er kniet, denn er, der Beichtende, sei es, der ihm, dem Beichtvater vergeben müsse, und er nötigt ihn schließlich, sich in den Beichtstuhl zu setzen und nunmehr ihm die Beichte abzunehmen, wozu der Richter schon vorher gefallene Worte wiederholt und schüchtern verlauten lässt: „*No puedo... no debo.*“⁶⁰⁰

In diesem Nichtkönnen und Nichtdürfen schwingen intertextuell die zahlreichen Verbote mit, die durch die Institutionalisierung des kirchlichen Amtes, im Prinzip jeglichen Amtes, zur Ausgrenzung anderer bei der Sündenvergebung beigetragen und Schuldbestätigung und Vergebung institutionalisiert haben.

Die Rollen von Beichtendem und Beichtvater sind nun vertauscht und der ehemalige Beichtvater beginnt mit seiner Beichte. Die Worte des beichtenden Bischofs lösen beim Richter ein ständig größer werdendes Unbehagen aus und er unterbricht ihn sogar an einigen Stellen, protestiert gegen das Gesagte und erklärt es für unwahr. Manchmal glaubt er sogar, der Bischof mache sich über ihn lustig. Dieser bekennt zudem, dass er schon Jahrhunderte gelebt habe und noch weiterleben müsse, was wörtlich genommen absurd klingt.

Jedoch ist eine Aussage hinsichtlich seiner Person ambig. Es ist nicht klar, ob er sich selber meint, sozusagen als zeitloses Wesen – dies würde seine Aussage in den Bereich des Phantastischen rücken – oder ob er die Kirche in ihrer fast zweitausendjährigen Geschichte als Institution meint.

Gewannen schon die Äußerungen des Richters eine irrealer zeitliche Dimension durch seine identifizierenden Anspielungen auf Pilatus und dessen Begegnung mit Jesus, so tendiert man bezüglich jener Aussage zu ihrem kirchenhistorischen Pendant. Der Bischof sieht seine Schuld um vieles größer als die des Richters, der nur einen einzigen Menschen vielleicht ungerechtfertigt habe töten lassen.

⁶⁰⁰ op. cit., S. 226.



Mea culpa: „Der Bischof bittet um Vergebung“

Dies illustrieren die sich wiederholenden Worte Jesu an Pilatus „*Tú eres más culpable que yo*“, welche sich in dem Eingeständnis des Bischofs gegenüber dem Richter (Pilatus) in der variierten Form „*Porque soy más culpable que tú.*“ wiederfinden. Interessanterweise bilden diese beiden Äußerungen bezüglich Schuld, obwohl sie nicht beieinander stehen, formal einen Chiasmus, inhaltlich eine Steigerung der Schuld, ausgehend von Jesus als dem im Mythos bekanntlich unschuldig verurteilten Lamm Gottes, der Schuld des im Beichtenden verkörperten Individuums als Pilatus oder Richter oder Mensch im allgemeinen (*Hombre*) und der der Institution, die sich in ihrem bischöflichen Repräsentanten verkörpert, mithin ambivalent als einzelne Person oder Amt. Denn die Institution ist, so würde man heute sagen, als Multiplikator tätig gewesen. Konkreter sagt der Bischof, habe er selbst eine sehr große ihm anvertraute Familie, Männer, Frauen und Kinder, paraphrasierend für seine kirchliche Gemeinde oder Diözese oder auch für die Christenheit insgesamt, umgebracht, und dies ganz allmählich. Er sei sich über diese Dinge erst eines Tages klar geworden, als andere ihn für verrückt erklärten. Vor ihm tauchten alle Bilder wieder auf, und er verspüre seit jener Zeit ständig Gewissensbisse. Sehr früh auf Veranlassung seiner Eltern in die Kirche eingetreten, habe er danach auch die *Custodia* einer fröhlichen Familie ohne jegliche Furcht übernehmen sollen, die frei sein wollte und nach einem besseren Leben strebte. Diese ganze Familie habe er nach und nach vergiftet. Das Gift sei die Angst gewesen, die er ihnen stets und ständig eingeflößt habe:

Hombre: (zum Beichtvater⁶⁰¹): ¿Miedo?

Confesor: Sí... Me consideraba un envenenador (5) muy hábil. Daba la comunión a toda aquella familia todos los días, y hasta recibí un premio por la vehemencia que ponía en mis sermones para convencerlos de que debían dejarse envenenar (5). (Ríe grotesco.)⁶⁰² (6)

Man habe ihn seiner Ämter enthoben, angeblich weil er verrückt sei. Jahrhunderte hindurch habe er nicht gewusst, dass das, was er getan habe, die Tätigkeit eines Giftmischers oder Menschenvergifters gewesen sei, erst als man ihn für verrückt erklärt habe, sei ihm die verheerende Bedeutung seiner Tätigkeit klar geworden.

Der Bischof schildert noch eindringlicher und voller Bedauern, wie er sie alle, obwohl sie ihm alle vertraut hatten, durch Angst vergiftet habe. «*Muchas veces les di yo mismo la bendición, a aquellos muertos. Hasta después supe que los había matado yo.*»⁶⁰³ Sie alle seien zu ihm gekommen, um ihn um ein wenig Glückseligkeit zu bitten, um weniger elend zu sein, der Glanz seines Bischofskleides habe sie angezogen und wenn er ihnen auf Lateinisch ihr Urteil (*sentencia*) verkündet habe, so hätten sie es verzückt angehört. „*Pues la sentencia la dicté siempre en latín, sí... un idioma muerto, muerto como todo esto.*”⁶⁰⁴

Er erhofft sich von seinem “Beichtvater” Bestrafung. „*Sólo tú puedes castigarme. Me azotarás con un cilicio y cuando mi cuerpo haya sangrado sentiré que es algo mío que doy en cambio de toda la sangre que dieron ellos por mí.*”⁶⁰⁵ Er schildert weiter, dass sie ihn sogar verteidigt hätten: „*¿Sabes? (Habla cada vez más excitado.) Varias veces, por defenderme, peleaban contra mis enemigos, combatían valientemente y yo les di cuando volvieron... (Ríe con gesto equívoco.) el veneno.*”⁶⁰⁶ (5)

Und wenn sie voller Verzweiflung und voll Todesangst stolz zurückgekommen seien, habe er sie ehrerbietig gemacht, ihren Ehrgeiz habe er in Resignation verwandelt, wenn sie glücklich sein wollten, habe er ihnen Unglück (*la desdicha*) vermittelt. Und dann gibt er dem Manne, der zu ihm zur Beichte gekommen und nun sein Beichtvater ist, allen Ernstes doch eine Empfehlung:

„Perdóname... pero después de haberme perdonado, huye de aquí. Aquí sólo hallarás el veneno (s. o.). ¿Dices que una mujer te espera? Pues bien, vete con ella, goza mientras puedas del amor, del mar, de la caricia del agua,... huye del veneno (s. o.) (Lo ve con serenidad.)”⁶⁰⁷

⁶⁰¹ Einfügung in dt. Übersetzung von mir.

⁶⁰² op. cit., S. 228.

⁶⁰³ ibidem.

⁶⁰⁴ ibid.

⁶⁰⁵ ibid.

⁶⁰⁶ op. cit., S. 228f.

⁶⁰⁷ ibidem.

Andererseits, wenn er es suche, das Gift, dann werde er es finden:

*Pero si quieres hallarlo, lo encontrarás. Para cada hombre que cree hay un envenenador (s. o.)... No dejes que te hagan creerte culpable... si ese mendigo cuyo recuerdo te atormenta desafiaba a la muerte, fue él que se condenó a sí mismo. No te sientas culpable de nada. Te lo digo yo, que tengo tantas culpas. A mí me pesan en la conciencia todas las piedras de esta iglesia.*⁶⁰⁸

Der Bischof wirft sich im Beichtstuhl auf den Boden und schreit laut: „*Te pido perdón, perdón, perdón.*“⁶⁰⁹ Durch diese extreme Geste der Prostration verbleibt die normale Rollenverteilung zwischen Beichtendem und Beichtvater weiterhin invertiert. Diese Umkehrung darf ebenfalls als Ironie angesehen werden, da hier das Sakrament der Beichte auf den Kopf gestellt wird. Denn die traditionelle Rollenverteilung ist im kirchlichen Ritus festgeschrieben, ihre Umkehrung würde jedwedem Selbstverständnis der Institution völlig widersprechen, würde dadurch doch ihre seit Anbeginn der Kirche vorgesehene Aufgabe, sich um das Seelenheil ihrer Gläubigen zu kümmern, *ad absurdum* geführt.

In diesem Sinne kommen logisch-folgerichtig Vertreter der Institution, zwei Novizen hereingestürmt und schleppen den „verrückten“ Bischof aus der Kirche hinaus. Eine disharmonische Musik ertönt, welche unterstreicht, dass hier etwas nicht zusammenpasst. Dem Bischof wird ob seines Verhaltens Anomalität, hier *locura*, unterstellt, nachdem er klaren Einblick in die Wirkung jahrhundertealten rituellen Verhaltens gewonnen hat und aus diesem Verhalten die Unmöglichkeit ableitet, überhaupt noch das Sakrament der Beichte spenden zu können.

Aus vielfältigen literarischen Beispielen ist bekannt, dass der als wahnsinnig Bezeichnete, der Narr, besonders im Mittelalter, im Sinne von Oxymora fast immer eine höhere, zugespitzte Wahrheit verkündet als der angeblich gesunde oder normale Mensch, so auch in der Literatur des 20. Jahrhunderts *Murphy*, der Protagonist und Insasse einer Anstalt für Geisteskranke, in *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, dem bekannten Roman von Ken Kesey. Was immer die beiden Novizen mit dem Bischof angestellt haben mögen – sie werden ihn nicht umgebracht haben – fest steht, dass sie ihn aus dem Kirchengebäude hinaus gebracht haben, da er über eine vertiefte Einsicht, über eine Art Außensicht der Dinge verfügt. Statt seiner befindet sich der beichtwillige Richter im Inneren des Beichtstuhls, zudem mit vorgezogenem Vorhang, in symbolträchtiger Abgeschlossenheit. Auf einen Beleuchtungseffekt, einen Lichtstrahl, der von oben auf den Beichtstuhl fällt, komme ich später zurück.

⁶⁰⁸ *ibid.*

⁶⁰⁹ *ibid.*

Wenn auf diese Weise der Beichtling zum Beichtvater wird, haben wir es auf der Ebene der Sachverhalte, hier des Sakramentalen, ebenso mit einer ironischen Umkehrung zu tun wie bei der Bedeutung von Namensträgern und dem was sie tun. So verliert der mit dem Aushängeschild „Beichte und Erlösung“ versehene traditionelle Beichtstuhl seine Funktion aufgrund der Hinwendung zu individueller Buße und Selbstbefreiung. Dies entspricht z. B. dem allmählichen Enthüllungsvorgang in *Las man's de Dios*, dass der „Gute“ hinter dem mit dem „Label“ „*Diablo*“ oder „*Demonio*“ versehenen Darsteller zum Vorschein kommt. Die ironische Verkehrung der örtlichen Situierung von Richter und Bischof stehen in enger Beziehung zu dem vorher von geringerer oder größerer Schuld sowie besonders zu dem von Befreiung von Schuld oder Erlösung Geäußerten. Es ist evident, dass das Bekenntnis des reuigen Bischofs eher zur Befreiung von Schuld führt als das des Richters, der sich auf eine institutionalisierte Absolution verlassen möchte und schließlich selbst in ironisch-grotesker Weise als Beichtvater im Beichtstuhl landet. Damit wird der Richter als Mensch genau in die Situation oder auch in eine Position auf einer Metaebene versetzt, wo man nicht mehr umhin kann, sich selbst die Antwort auf die Frage nach „gutem“ oder „bösem“ bzw. „richtigem“ oder „falschem“ Verhalten zu geben. Es ist evident, dass Befreiung sich für den Bischof durch eigene Reflexion und ein Ausbrechen aus der Institution, sprich aus dem Institutionalisierten vollzieht.

Durch die Darstellung der inhaltlichen Aspekte wird die Thematik des Stückes deutlich: Es geht um die Problematik von Schuld und Vergebung im und durch das Sakrament der katholischen Kirche im Hinblick auf das jenseitige Leben nach dem Tod. Die Beichte ist als Sakrament im kirchlichen Leben mit festgeschriebenen Rollen stark ritualisiert: Das „Beichtkind“ kniet im Beichtstuhl nieder, sagt, wann es zuletzt gebeichtet hat und bekennt seine Sünden, sagt auch, dass es sie bereut, muss gegebenenfalls in der Regel nach dem Sündenbekenntnis noch einige Fragen beantworten und erhält dann die Absolution oder Lossprechung von diesen Sünden mit den Worten „*In nomine patris et filii et spiritus Sancti ego te absolvo de peccatis tuis ...*“ gewöhnlich mit der Auflage, einige Vaterunser oder Avemarias zu beten.

Der Beichtende im Stück „*Mea culpa*“, ein älterer Mann, dem Bühnenbild zufolge gut gekleidet – er trägt einen Anzug mit Krawatte –, betritt die Kirche, und ist zunächst verwundert über die darin herrschende Stille. Er fragt sich, ob er hier wohl eine Antwort auf seine ihn beschäftigende Frage finden werde. Offensichtlich ist er seit langer Zeit nicht mehr in einer Kirche gewesen. Er spricht noch von seinem Beruf, einem angesehenen Beruf, wie man sagen kann,

und von seiner Frau, die um diese Abendzeit mit dem Essen auf ihn warten und wohl ganz verrückt vor Sorge um ihn sein werde. Der Beichtvater hüstelt schon etwas ungeduldig, und der Mann entschließt sich endlich, von seinen Leiden zu erzählen, nicht ohne noch hinzuzufügen, dass er seine Frau vergessen und er sich um sein Leiden kümmern müsse. Er beginnt endlich, kniend, mit seiner Beichte, die eigentlich eher einer allgemeinen Krankheitsgeschichte ähnelt und darin kulminiert, dass er sich für alles schuldig fühlt, für seine Geburt, seine Kindheit, seine Jugend, sein Geschlecht, seinen Ehrgeiz, seine Wünsche, und alles was er getan habe und aufgehört habe zu tun.

Sein Beichtmonolog wird häufig unterbrochen durch seine eigenen Kommentare und Reaktionen auf vermeintliche Gedanken und Reaktionen seines Beichtvaters, der sich zu dem zuletzt Gesagten lediglich durch ironisches Lachen äußert, welches den Mann seltsam irritiert und verwirrt, so dass er die Beichte am liebsten beenden und wieder gehen möchte, weil dies so ganz untypisch für einen Beichtvater ist.

Es liegt hier Ironie vor, zwar nichtverbale, doch paralinguistische, eine Ironie, welche vom Effekt her der verbalen Ironie gleichgesetzt werden darf und eine Distanzierung zu dem vom „Beichtkind“ Geäußerten beinhaltet. Man darf mit Francisco Javier Higuero⁶¹⁰ hinzufügen, dass die verbale Kommunikation an vielen Stellen im Kurztheater von Solórzano verhindert zu werden scheint, dass sie aber nicht-verbal, sondern paralinguistisch vorhanden ist im ironischen Lachen des Bischofs.

Dieses Lachen entspricht anfänglich in abgeschwächter Form einem Genugtuung empfindenden sarkastischen Lachen von jemandem, der etwas besser weiß oder kann. Der Bischof empfindet dies so, weil er genau weiß, wie dieses Gefühl eines allgemeinen Schuldkomplexes zustande gekommen ist, nämlich durch das, was er als Infiltration von „*veneno*“ u. a. durch ihn selbst als „*envenenador*“ bezeichnet. Das ironisch-sarkastische Lachen irritiert den ahnungslosen Beichtwilligen jedoch, zumal es an Intensität und Häufigkeit zunimmt.

Das zweite als ironisch anzusehende Lachen (2) ist noch stärker und erfolgt nach einer Gewissenserforschung des zunehmend an Pilatus erinnernden Beichtenden, der sich aller seiner beruflichen Entscheidungen als Richter als richtig getroffen so sicher ist bis auf den einen Fall, den von Jesus und seinen Jüngern. Der Bischof sieht hier ebenfalls das infiltrierte Gift wirken, das den Richter für die ihm noch verbleibende Spanne seines Lebens beunruhigt und

⁶¹⁰ Higuero, Francisco Javier. Incomunicación múltiple en el teatro breve de Solórzano. In: Latin American Theatre Review, 1992. Bd. 26 (1), S. 111-121.

unglücklich macht. Der Priester wäre ein elender Zyniker, wenn er seinem Gegenüber nicht am Schluss die Empfehlung des in der Aufforderung „*goza mientras puedas del amor, del mar, de la caricia del agua*“ liegenden *carpe-diem*-Motivs mitzugeben versuchte, welches er ganz und gar nicht in seine lehrende Tätigkeit mit einbezogen hat, im Gegenteil: Er hat voll die Leibfeindlichkeit und Jenseitsorientierung seines kirchlichen Amtes mit getragen und sich darin noch hervorgetan.

Die dritte Passage für Ironie in *Mea culpa* ist die oben durch die Nummer (3) gekennzeichnete rhetorische Frage des Richters, ob denn ein Bettler, der von sich als Auserwähltem spreche, nicht sozusagen selber danach schreie, dass man ihn verurteile. Man mag zugestehen, dass der Richter hier nach einer Rechtfertigung für sein Handeln sucht und eine bejahende Antwort suggerieren möchte, auch dass er bei seinem Beichtvater ein gewisses Verständnis, sozusagen mildernde Umstände für seine Tat erhofft, dennoch dürfte er weder bei Zuschauern noch bei Lesern des Stückes mit einer solchen Antwort rechnen, vielmehr muss die Antwort darauf „Nein“ lauten. Wir haben es hier demzufolge mit einem rhetorischen Tropus zu tun, der einen ironischen Kontrast zwischen dem, was eine schauspielende Figur sagt und dem, was der Autor selbst meint, aufzeigt. Dies mag begründet sein durch den intertextuellen Bezug zu den entsprechenden Stellen in der Bibel mit ihrem Kontrast zu den eigenen Worten des Pilatus „Ich finde keine Schuld an ihm“⁶¹¹, d. h. diesem Menschen, also Jesus.

Im dritten Fall (s. 4) von ironischem Lachen befinden wir uns im dialogischen Gelenkstück zwischen den beiden Monologen der Beichtenden kurz bevor der Bischof den *Hombre* zwingt, mit ihm die Rolle zu tauschen und seine Beichte anzuhören. Der ursprünglich Beichtwillige gibt sich mit dem zweimaligen *No lo sé* auf die Fragen, was er denn tun solle, um seine Schuld loszuwerden und ob es gerechtfertigt sei, ihn bis zum Tode in seiner Angst zu belassen, nicht zufrieden, sondern möchte die Augen seines Beichtvaters als Spiegel der Seele sehen, um in ihnen einen Hinweis auf eine Rettungsmöglichkeit zu erkennen, und fügt noch hinzu, dass er auf ihn vertraue. An dieser Stelle lacht der Priester erneut, auch hier darf man wieder von einem ironischen oder zumindest von einem distanznehmenden ironischen Lachen ausgehen. Der Kontext legt nahe, dass dieses Lachen sich auf das Vertrauen bezieht, dass der Beichtende in ihn, den Priester, setzt. Bei der Interpretation dieser Textstelle verbleibt nun allerdings eine gewisse Ambiguität, die nicht gänzlich aufzulösen ist. Der Priester gibt entweder wiederum ein Lachen von sich, das von seinem höheren Wissen herrührt oder er betrachtet die gesamte Situation als sarkastisch und lacht dabei

⁶¹¹ Matthäus 27: 24.

über die Rolle, die er in ihr spielt, was Selbstironie gleichkäme. Zudem entwickelt sich die Situation für den Zuschauer mehr und mehr zu einem Fall von situativ-dramatischer Ironie, da er zunehmend an dem höheren Wissen des Priesters partizipiert und den Kontrast zwischen der Verweigerung von Antworten auf existenzielle Fragen, wie Higuero es formuliert⁶¹², und der Hoffnung des Beichtenden empfindet.

Beim folgenden Fall ironischer Markierung (5) bedient sich Solórzano zusätzlich der durch die Wortfamilie *veneno* (*envenenar*, *envenenador*) beinhalteten Metaphern. *Envenenar* ist nur ein unwesentlich besser klingender verbalironischer Euphemismus für *matar*, der auch in der Form des Täters *envenenador* seine negative Bedeutung nicht verliert. Aber auch das Wort *matar* wird hier nicht in seiner Grundbedeutung, sondern figurativ gebraucht für „den Geist, das eigene Denken abtöten“. Im Zusammenhang mit der Beschreibung der Wirkung von *envenenar*, was „*matando lentamente*“ bedeute, verfügt die Bühnenanweisung, dass diese Aussage von *un gesto demente* des Priesters unterstrichen wird. Darüber hinaus lässt Solórzano den Priester sogar in sarkastischer Weise sagen: „... *las mujeres se abandonaban y con toda confianza me ponían en mi mano a sus hijos pequeños, para que yo les envenenara, como si fuera su regalo...*“ In diesem Kontext lacht der Priester wiederum, und sein Lachen wird diesmal sogar als grotesk bezeichnet (6).

Der Begriff des Grotesken kommt aus dem Italienischen und hat mit dem Wort für Grotte (*grotto*) zu tun. Er wurde Ende des 15. Jahrhunderts zuerst in der Bildenden Kunst verwendet, als bei Ausgrabungen antiker Thermen und Palästen Wandmalereien entdeckt wurden, bei denen Pflanzen-, Tier- und Menschenteile spielerisch als Ornamente miteinander verbunden waren.⁶¹³ Sodann wurde der Begriff auf die Malerei und später auch auf die Literatur übertragen und steht für die gleichzeitige Darstellung des Monströs-Grausigen und des Komischen, von etwas gesteigert Grauenvollem, das zugleich als lächerlich erscheint. In unserer westlichen Welt mögen uns die Tiermasken tragenden Götterfiguren asiatischer Religionen so erscheinen, da auch dort Dämonisches (Fratzen) mit eingeht in die bunten, häufig aus Holz bestehenden animalisch-menschlichen (Götter darstellenden) Skulpturen. Im vorliegenden

⁶¹² cf. Higuero: La ausencia de comunicación entre los personajes se manifiesta., en algunas ocasiones, en una falta total de respuesta a las preguntas que se hacen. En *Mea culpa*, a los interrogantes del Hombre, „¿Soy culpable, Padre?“ el Confesor responde en silencio. op. cit., S. 114.

⁶¹³ G. und I. Schweikle. Metzlers Literaturlexikon. 2. Auflage: Stuttgart, 1990. s. v.

konkreten Fall wäre ein tierhaft-dämonisches Lachen mit entsprechend verzerrenden, entmenschlichenden Gesichtszügen vorstellbar, wobei der Phantasie eines Regisseurs sicherlich mehrere Möglichkeiten offen bleiben sollten. Indes ist es angemessen, an dieser Stelle zunächst Victor Hugos „*Préface de Cromwell*“ von 1827 zu erwähnen, wo er sagt:

*Dans la pensée des modernes, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon [...] le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art.*⁶¹⁴

Somit darf man Victor Hugo zufolge groteskes Lachen als ein solches betrachten, bei dem es aufgrund der immensen Gegensätze zwischen dem Schrecklich-Grauenhaften und dem Komischen zu einer Gesamtschau kommt, die nur noch durch die Reaktion des Lachens überwunden werden kann.

Baudelaire sieht dann später in seinem Essay «*De l'essence du rire*» das Komische als Nachahmung oder Imitation an und das Groteske als etwas Kreatives:

*Le comique est, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque une création.*⁶¹⁵
*Le comique est une imitation mêlée d'une certaine faculté créatrice, c'est à dire d'une idéalité artistique. Or, l'orgueil humain, qui prend toujours le dessus, et qui est toujours la cause naturelle du rire dans le cas du comique, devient aussi cause naturelle du rire dans le cas du grotesque, qui est une création mêlée d'une certaine faculté imitatrice d'éléments préexistants dans la nature. Je veux dire que dans ce cas-là le rire est l'expression de l'idée de supériorité, non plus de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature.*⁶¹⁶

Deutet man unter Berücksichtigung der Ansichten von Hugo und Baudelaire das groteske Lachen des Bischofs, so muss man bezüglich des bei Baudelaire über die Natur Gesagten eine gewisse Erweiterung vornehmen, die im ursprünglichen Feld des betrachteten Gegenstandes für ihn nicht im Zentrum seiner Betrachtungen stand: Der Bischof lacht nämlich aus einem Gefühl der Überlegenheit heraus nicht mehr so sehr über die Natur, es sei denn über den Menschen in seiner Natürlichkeit und natürlichen Unwissenheit vom Standpunkt des sich seiner Überlegenheit bewussten Priesters, der sich als gleichzeitiger Repräsentant der Göttlichkeit auf Erden der Beschränktheit bzw. Begrenztheit seines Tuns ebenfalls bewusst ist, mit anderen Worten: Er lacht grotesk nicht mehr über die Natur vom Standpunkt des Menschen aus, sondern über das Verhältnis des Menschlichen im Verhältnis zum Göttlichen, das er vertritt. Da dieses Göttliche und seine diesbezügliche Rolle als Vertreter dieses Göttlichen

⁶¹⁴ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*. S. <http://lettres.ac-rouen.fr/francais/romantik/ruy-blas/sublime.html>.

⁶¹⁵ Unterstreichung von mir.

⁶¹⁶ Baudelaire, *De l'essence du rire*. op. cit., S. 985.

aber von ihm selbst in Zweifel gezogen werden bzw. ungewiss bleiben, gerät sein Lachen sogar an die Grenzen der Absurdität, wofür Solórzano den Begriff „grotesk“ verwendet.

Ein weiteres Mal geht es den Regieanweisungen zufolge um ein Lachen, als der Bischof davon spricht, dass er den für ihn Kämpfenden bei ihrer Rückkehr vom Schlachtfeld als Belohnung dasselbe Gift gegeben habe wie immer: „...y yo les di como premio cuando volvieron... (Ríe con gesto equívoco.) el veneno.“⁶¹⁷ Auch hier ist zu fragen, was eine äquivoke, d. h. ambige Geste bedeutet und wie sie schauspielerisch umgesetzt werden sollte. Antikem Vorbild zufolge sind die Begriffe „premio“ und „veneno“ als Synonyme zu betrachten, mithin wäre der eine durch den anderen ersetzbar, d. h. beide wären in der Antike ambig. Andererseits liegt hier ein klares Beispiel von verbaler Ironie vor, da das Gift als etwas anderes ausgegeben wurde, als es ist. Für die vom Kampf Zurückkehrenden ist das ihnen vom Bischof Verabreichte eine Belohnung, für den Verabreichenden von dem Tage seiner Erkenntnis an, dass es sich um etwas handelte, das zum spirituellen Tod, zum Ablegen der Eigenverantwortlichkeit bei den ihm Anvertrauten führt, metaphorisch gesehen um Gift (*veneno*). Die Doppeldeutigkeit der Geste kann durch ein einfaches oder mehrfaches langsames Drehen der rechten (oder der linken) Hand mit nach oben oder nach unten gekehrtem Daumen à la Circus Maximus im alten Rom erreicht werden, wobei der nach oben gekehrte mit „premio“, der nach unten gekehrte mit „veneno“ einhergehen sollte.

Vom Poetisch-Ästhetischen her gesehen ist die Integration des ursprünglichen ironisch gebrauchten Begriffs „veneno“ in ein Lachen mit ambiger Bedeutung (*reír con gesto equívoco*) ein gekonnt eingesetztes Mittel Solórzanos als Beispiel für ästhetischen Synkretismus. (cf. den Aufsatz von Sandoval) Bevor hierzu weitere Ausführungen gemacht werden können, müsste man weitere Beispiele anführen.

Weiterhin ist die obige inhaltliche Aussage des Priesters und Geistlichen „*A mí me pesan todas las piedras de esta iglesia.*“ (2) als ambig anzusehen, jedoch nur, wenn die zeitliche Dimension und die Frage, wer eigentlich spricht, mit herangezogen werden. Damit gelangen wir zu den handelnden Personen. Der Beichtwillige wird schlicht mit dem Generativum als „*Mann oder Mensch*“, spanisch *Hombre*, bezeichnet. Man weiß von ihm, dass er eine Frau hat, die er „Arme“ nennt und die ihn wegen seines noblen Berufs als Richter und als Ehefrau recht wenig interessiert, da er sie ständig mit dem Essen auf ihn warten lässt. Und wir erfahren von ihm, dass er in jener weit zurückliegenden Zeit als

⁶¹⁷ Mea culpa, S. 229.

römischer Statthalter und somit oberster Richter ganz offensichtlich Jesus, einen Bettler und Aufwiegler, wie er sagt, zum Tode verurteilt hat, und dies vor fast 2000 Jahren. Damit ist er als Person ebenso ambivalent wie der Bischof, und es liegt zudem Ironie in der Tatsache, dass er sich die Frage nach seiner eventuellen Schuld erst nach einem immens langen Zeitraum stellt.

Die andere beteiligte Person ist der Beichtvater, ein Priester und sogar Bischof, dessen Gewand vom Alter Abnutzungserscheinungen erkennen lässt. Auch er ist sehr alt und wird noch Jahr um Jahr weiterleben müssen, ohne Vergebung zu erlangen, wie er selber sagt. Als Bischof nimmt er eine Vorzugsstellung ein, er könnte auch ein Bischof von Rom, vielleicht ein Papst und Nachfolger von Petrus, dem Felsen, sein, auf den Jesus laut einer Bibelstelle seine Kirche bauen wollte, oder gar als Petrus am Anfang der kirchlichen Geschichte gestanden haben, jedenfalls ist er metonymisch ein Repräsentant der gesamten katholischen Kirche als Institution.

Beide Akteure gewinnen mithin eine transhistorische Dimension. Der Richter gewinnt durch seine von seinem Beruf her notwendigen Verpflichtungen, Urteile oder Entscheidungen fällen zu müssen, darüber hinaus lediglich eine allgemein menschliche Qualität, wobei das Amt eines Richters die für jeden Menschen notwendigen Gewissensentscheidungen nur zuspitzt und Augenfälliger macht. Ähnliches ist für den Priester, Geistlichen oder Bischof zu sagen, der durch sein Schweigen oder ein offenes „*No lo sé*“ seine Unfähigkeit kundtut, in für die Menschen bedeutsamen transzendentalen Fragen die richtige Antwort geben zu können. Genau dies hat sich die Kirche aber durch die Jahrhunderte hindurch mit ihren historischen Urteilen angemaßt und als Unterdrückungsmechanismus zu nutzen verstanden, da das Gift der Angst vor dem kommenden letzten Gericht die Menschen dazu brachte, die eigene Verantwortung abzulegen und sich bei allem und jedem Gewissensskrupel, übrigens im Unterschied zum Protestantismus, von der Strafe für die Sünde freisprechen zu lassen.

Der Beichtvater in diesem Stück ist aber von der Erkenntnis beseelt, dass die bisherige Praxis schon durch die Jahrhunderte hindurch falsch war und dass er seinerseits seine Mitmenschen ob des ihnen zugefügten Unrechts, des ihnen vermittelten geistigen Todes, und zwar jeden einzelnen um Vergebung bitten müsse und dass seine Schuld gegenüber der des einzelnen Beichtlings die bei weitem größere sei. Da dies so ist, wird der schon oben zitierte, ambige Satz verständlich, dass alle Steine dieser Kirche ihn in seinem Gewissen belasten. Dabei ergeben sich zwei möglich Ambiguitäten sowie deren Verschränkungen in der Metapher: Die eine betrifft „alle Steine“, die andere „dieser Kirche“.

Der Begriff Stein wird zunächst einmal als etwas Schweres empfunden, dass jemanden belastet, ihm auf der Seele oder auf dem Herzen liegt. Redensartlich sagt man im Deutschen z. B., dass einem manchmal ein Stein vom Herzen falle, also seelisch nicht mehr belaste. Darüber hinaus besitzt „Stein“ bei sehr vielen Völkern eine symbolische Bedeutung. Dazu sagt das „*Diccionario de símbolos*“ von Juan-Eduardo Cirlot über spanisch „*pedra*“:

*La piedra es un símbolo del ser, de la cohesión y la conformidad consigo mismo. Su dureza y duración impresionaron a los hombres desde siempre, quienes vieron en la piedra lo contrario de lo biológico, sometido a las leyes del cambio, la decrepitud y la muerte, pero también lo contrario al polvo, la arena y las piedrecillas, aspectos de la disgregación. La piedra entera simboliza la unidad y la fuerza; la piedra rota en muchos fragmentos, el desmembramiento, la disgregación psíquica, la enfermedad, la muerte y la derrota. ...*⁶¹⁸

Auf den ersten Blick erscheint die Steinsymbolik etwas Positives auszudrücken, zumindest durch den obigen Gegensatz zum biologisch Lebendigen, das den Gesetzen des Wechsels, des Schwächerwerdens und des Todes unterworfen sei. Dennoch leuchtet ein, dass diese Symbolik trotz gewisser positiver Eigenschaften eben das Sein von toter Materie zum Ausdruck bringt, mithin das Unbelebte und Tote, bei dem es keinen Wechsel, keine Lebendigkeit, sondern lediglich Härte und Dauerhaftigkeit gibt. Darüber hinaus wird durch die im Symbol enthaltene „*unidad y fuerza*“ auch konnotativ der Begriff der Macht, Macht über die geistige und damit sodann auch physische Seite des Menschen zum Ausdruck gebracht. Wenn also metaphorisch „alle Steine dieser Kirche“ das Gewissen des Bischofs belasten, so lässt sich hier konnotativ die symbolische Bedeutung des Begriffes Stein, wie gerade angeführt, mit einbringen. Zudem lässt das Demonstrativum „dieser“ die Alternative einer anderen Kirche offen, in der dies nicht so ist, möglicherweise einer protestantischen Glaubensgemeinschaft. Es bedarf eigentlich keiner Erwähnung, dass die Ambiguität zusätzlich durch die metaphorische Verschränkung von „Kirche aus Stein“ und „Bausteine der Kirche als fast zweitausend Jahre alte Institution“ allgemein im religiös-spirituellen Sinne einschließlich des ersten Bischofs von Rom, also von Petrus, dem Felsens, und der nachfolgenden Päpste und Bischöfe wie auch des soeben genannten Demonstrativpronomens entsteht. Somit ist die Aussage des beichtenden Bischofs als sehr scharfe Kritik an der Institution Kirche zu verstehen und zu werten. Gerade diese Tatsache betont auch Wilma Feliciano, wenn sie im Rahmen ihrer Analyse des mythischen Theaters von Solórzano über *Mea culpa* sagt:

Mea culpa es un ataque frontal a veinte siglos de castigo y salvación institucionalizados. El autor no desafía las calidades carismáticas de Cristo. Tampoco condena la conciencia social del juez; él emerge como guardián sincero de la ley.

⁶¹⁸ Cirlot, op. cit., s. v. „piedra“.

*Hasta el obispo loco parece quedar redimido por su acto de contrición. Él ni creó la Iglesia ni entró en ella por libre elección. Pero semejante a los sacerdotes aztecas, que usaron la religión para ensanchar su poder político, el Confesor la perpetuó con el sufrimiento humano. Enloquece al darse cuenta de que su delito es mayor que el de Pilatos.*⁶¹⁹

Folgendes scheint mir in diesem Einakter noch diskutierenswert: die dreimalige Wiederholung des vom Beichtwilligen als Christuswort zitierten Wortes «*Tú eres más culpable que yo. Busca y encontrarás*». (1) Diese fiktiven Worte wurden im Stück von jenem Meister mit seinen zwölf Gefolgsleuten bei seiner Gegenüberstellung mit Pilatus gesprochen, d. h. vor etwa 2000 Jahren. Als „*Busca y encontrarás*“ (2) tauchen sie in der Erinnerung des Richters wieder auf, und zwar verkürzt um die Referenz zu größerer oder geringerer Schuld zwischen den beiden und mit dem Hinweis auf eine Zeit, die etwa ein Jahr vor der angestrebten Beichte liegt. Ein drittes Mal erscheinen sie unmittelbar nach dem „*goza de la vida*“, dem *Carpe-diem*-Motiv: „...*huye del veneno... (Lo ve con serenidad.) Pero si quieres hallarlo lo encontrarás.*“ (3) und wird vom Bischof gesprochen. „*si quieres hallarlo*“ fungiert hier als synonyme Ausdruck für „*busca*“.

Diese dreimalige, wenn auch abgewandelte Verwendung sehr ähnlicher Worte kann als eine ambig-ironisierende Steigerung von individualisierter Schuld gesehen werden. Geht es im Beispiel (1) um die größere Schuld von Pilatus als Richter gegenüber Jesus, der sich selbst nicht frei von jeglicher Schuld ansieht, schon um die Erforschung des eigenen Gewissens, ist dies auch in Beispiel (2) noch so. Im dritten Falle (3) wird aber die Schuld, die ein jeder bei der Erforschung seines Gewissens für sich persönlich finden könnte, durch „*veneno*“ ersetzt, was nach dem schon oben Gesagten als institutionell vermittelte Schuld angesehen werden kann und als Schuld derer, die sie vermitteln, betrachtet werden muss. Das Beispiel (2) kann noch stärker als ironisch-ambig ausgedeutet werden. Es stellt eine imperativische Aufforderung für die Gewissenserforschung dar und setzt voraus, dass man wirklich nach Schuld bei sich sucht. Man werde sie dann auch finden. Diese Ironie entsteht aus grammatischer Ambiguität, denn die imperativische Verbform „*busca*“ kann durchaus so verstanden werden, wie soeben erläutert. Und sie kann auch phonetisch so prononciert werden. Wenn sie aber in der Bedeutung „wenn du sie finden möchtest“ (3) verstanden wird, so hat man sich gleichzeitig unter den Einfluss des „Giftes der Angst“ bringen lassen, wird mithin vom „*Opium*“ der Religion betäubt.

⁶¹⁹ W. Feliciano, *El teatro mítico de Carlos Solórzano*. op. cit., S.189f.

Eine solche Wirkung wird möglicherweise im Zuschauer entstehen, wenn er den Gebrauch von Ambiguität und Metapher und Ironie entsprechend durch die Akteure vorgetragen genau reflektiert.

An dieser Stelle muss auf das oben lediglich als Einakter bezeichnete Genre von *Mea culpa* zurückgegriffen werden. Diesen Einakter mit seinem derartig deutlich erkennbaren religiösen Inhalt darf man ebenso wie einige andere mit „*Un acto*“ bezeichnete Stücke Solórzanos als *auto sacramental* ansehen, obgleich es sich scheinbar nicht um das Sakrament der heiligen Eucharistie und deren Obsiegen über antichristliche Hindernisse handelt, wie in traditionellen *autos sacramentales* von Calderón de la Barca. Dennoch spielt die Eucharistie in ihm eine eminent wichtige Rolle. Denn Solórzano konkretisiert in den Worten des Bischofs das Verabreichen von „*veneno*“ durchaus mit dem Darreichen der Hostie an seine Pfarrkinder:

*A veces los veo en sueños... me persiguen con su mirada, a veces es la de un niño, otras la mirada húmeda de una mujer y otras veces es la mirada firme y acusadora de un hombre... que me dice... „tú me envenenaste, cuando me diste la hostia“...*⁶²⁰

Akzeptiert man die Bedeutung von Eucharistie in diesem Stück, verkehrt Solórzano nun völlig die ursprüngliche Zielsetzung solcher *autos* als Demonstration des Sieges einer christlichen Wahrheit und präsentiert seinen Lesern und Zuschauern deren genaue Umkehrung, wie dies schon Frank Dauster und John R. Rosenberg für andere Stücke des Autors beschrieben haben. Als Etappen auf diesem Weg wurde über das anfangs lediglich ironische und schließlich als *grotesco* und *equivoco* hervorgehobene Lachen die Einsicht des Zuschauers in die Verkehrung des ursprünglichen Auftrags der Gewissenserforschung des einzelnen vorbereitet bzw. mit gestaltet. So verwundert die oben angeführte Meinung W. Felicianos „eines Frontalangriffs gegen 20 Jahrhunderte institutionalisierter Bestrafung und Erlösung“ in keiner Weise, wie dies im übrigen in *El sueño del Ángel*, dem als nächstes analysierten Stück überdeutlich wird.

Man kann *Mea culpa* demzufolge als bitter-ironische Kritik an dem ansehen, was durch die Kirche als Institution bewirkt worden ist: „Erlösung“, es bleibt unklar welche oder wovon, wie es die vier Apostel in *El crucificado* in der zweiten Szene inhaltlich unbeantwortet lassen, stattdessen aber ironischer Weise zum Himmel schauen, findet nur innerhalb der Institution unter Verleugnung der Leiblichkeit und des Irdischen statt, das Gewissen des einzelnen, um mit sich

⁶²⁰ *Mea culpa*, op. cit., S. 227.

selbst ins Reine zu kommen, bleibt im orthodoxen Katholizismus als Instanz außen vor und findet keine Berücksichtigung.

Das gesamte Ideendrama *Mea culpa* darf durch die allmähliche Verkehrung der anfänglichen Verhältnisse in ihr Gegenteil als groteske Ironie in Zeitlupe bezeichnet werden. Dies wird theatralisch durch eine besondere Beleuchtungseinstellung unterstrichen: Von oben fällt durch den recht dunklen Kirchenraum ein Lichtstrahl schräg auf den Beichtstuhl, der an einer hochaufragenden weißen Säule steht. Er ist ein leicht zu entschlüsselndes Indiz oder Symbol für Erlösung, für den Weg zum Heil. Man darf anfänglich als unvoreingenommener Zuschauer die Strahlensymbolik für das halten, was sie aussagt: Sie verweist auf die von oben kommende Verbindung zum Beichtstuhl als der Stätte, wo dem reuigen gläubigen Christen die Sünden erlassen und vergeben werden, ihm also die Absolution erteilt wird, und diese Stätte wird durch den Lichtstrahl hervorgehoben und als solche gekennzeichnet. Demgegenüber steht die vorwiegend sprachlich vermittelte, ungeheure Dramatik des Geschehens: Ein Bischof gesteht Jahrhunderte langes Versagen seiner selbst und der Institution ein, und dies steht in krassem ironischen Kontrast zu der symbolhaften Aussage des Lichtstrahls als Weg für die Erlösung des Christenmenschen. Wilma Feliciano sagt über diesen Beleuchtungseffekt des Lichtstrahls Folgendes:

*El rayo de luz sobre el confesionario alumbra la tesis irónica del drama. El rayo significa la salvación, pero no en la forma de absolución clerical, sino en el sentido psicológico. La confesión ilumina el alma y conduce al autoconocimiento; al articular su malestar psíquico, la persona empieza a comprender sus acciones y motivaciones. La salvación, sin embargo, deriva de la comunicación propia, no del clero. Lo absurdo del rito institucionalizado queda patente al final cuando el Hombre se sepulta en el confesionario.*⁶²¹

Damit weist W. Feliciano dem auf den Beichtstuhl fallenden Licht eine Doppelrolle zu, die der Negierung des Institutionellen, auf die es verweist, und die der psychologischen Befreiung durch Selbsterkenntnis. Man kann den Lichtstrahl aber auch ironisch verstehen als leeren Schein, der den in der Höhe vermuteten Himmel mit dem Beichtstuhl verbindet und ihn markiert als den Ort institutioneller Erlösung. Mit einem solchen Zusammenspiel zwischen dem bühnentechnischen Instrument der Beleuchtung in der ansonsten dämmrig-dunklen Kirche – hier werden Bedingungen erfüllt, die ebenso in dem Turm des Palastes das Gemach in *Beatriz la Sin Ventura* als mittelalterlich angesehen werden können – und der genau entgegengesetzten Aussage des Einakters, dass nämlich institutionell keine Erlösung stattfindet, erfüllt Solórzano eine

⁶²¹ W. Feliciano, op. cit., S. 192.

Voraussetzung für großes Drama, in dem Sinn oder Bedeutung auf mehreren Ebenen vermittelt wird, der rein verbalen mit der ironisch und ambig markierten im dramatischen Text, auch paralinguistisch unterstützt, der musikalischen wie auch der theatralischen Ebene, hier der Beleuchtung des Bühnenraumes und seiner Aufteilung in Schatten, Halbschatten und Stellen im Licht. Aber es darf natürlich nicht der Zuschauer als Adressat des synkretistisch-wirkungsästhetischen Arrangements vergessen werden, der bald durch dramatische Ironie, bald durch dramatische Ambiguität, aber auch durch Situationsironie herausgefordert wird, aus dem Bühnengeschehen seine eigenen Schlüsse zu ziehen, so wenn zum Schluss der „Sünder“ anstatt des Beichtvaters im Beichtstuhl sitzt und die Beichte abnehmen soll.

Die durch die Regieanweisungen mimetisch-vokalisch unterstützten inhaltlichen Aspekte, die sich in Form einer Steigerung des Grades ironischen, von der Gestik untermalten Lachens widerspiegeln, gehen mit Bühnenbild und Beleuchtungseffekten, hier dem ironisch Rettung (*salvación*) aufzeigenden Lichtstrahl, eine ästhetisch-künstlerische Symbiose ein. Dieser ästhetische Synkretismus bewirkt in seinem Zusammenspiel, dass sich eine anfänglich scheinbar eindeutige kirchliche Alltagssituation zu einer ironischen Demontage einer Jahrhunderte alten Praxis durch den „*obispo loco*“ als Repräsentanten der Kirche ausweitet. Leser wie Zuschauer sind aufgerufen, derartige Erscheinungsformen kirchlicher Doktrin zu hinterfragen. Darüber hinaus muss es als weitere ironische Verkehrung angesehen werden, dass der Beichtstuhl im Zentrum des Bühnenbildes steht und damit Schuld und Sühne als zentrale Elemente der christlichen Lehre ins Bewusstsein gehoben werden. Die Nähe des Beichtstuhls zur weißen Säule als Stütze des Kirchendaches fügt sich in das zuvor Gesagte harmonisch ein. Diese abschließende Bildlichkeit ist in hohem Maße ironisch und geht einher mit der von Solórzano vielfach verwendeten Strategie der Umkehrung von Erwartungshaltungen der Zuschauer.

2.5.2. El sueño del Ángel (un acto)

L’homme n’est ni ange ni bête, mais le malheur veut que qui veut faire l’ange fait la bête.

Blaise Pascal, Discours sur les passions.

Men never do evil so completely and cheerfully as when they do it from religious conviction.⁶²²

Blaise Pascal, Les pensées.

⁶²² Das Originalzitat aus den *Pensées* lautet: »Jamais on ne fait le mal si pleinement et si gaiement que quand on le fait par conscience.«

Der Titel dieses Einakters von Solórzano aus dem Jahre 1960 erinnert an Goyas „*Capricho 43*“, wo an der Seite des Schreibtischs, auf den sich der Schlafende stützt, der viel zitierte Satz steht: „*El sueño de la razón produce monstruos*“. Auslöser für die Erinnerung an dieses *Capricho* ist einerseits der intertextuelle Bezug auf den Begriff „*sueño*“ des Titels, welcher im Spanischen doppeldeutig „Schlaf“ und „Traum“ bedeutet, zum anderen aber auch der vom Engel („*Ángel*“) ausgesprochene Satz „*¡El sueño de un ángel puede ser la destrucción de un hombre!*“ Mit „*razón*“ aus dem Zitat zum *Capricho 43* ist zunächst der Logos angesprochen, der von einer der beiden Personen, dem Engel, der sich zudem als Schutzengel (s. auch die Majuskel im Titel) zu erkennen gibt. Es muss den Leser des Stücks von vorne herein als überaus ironisch anmuten, dass dieser Engel nur einen kurzen Augenblick geschlafen hat und aus diesem Moment der Nicht-Kontrolle über die andere Person, die Frau, für diese mehr als zwanzig Jahre währende tägliche Tortur wird; denn der Engel ist auf der Suche nach der Wahrheit für diese nicht kontrollierte Zeit und verlangt das Eingeständnis der in dieser Zeit begangenen Sünde. Deswegen unterzieht er sie jeden Tag zum Angelusläuten einem scharfen Verhör. Die schlicht als „*Mujer*“ bezeichnete Frau vertritt, wie später auch die Ehefrau und Mutter in „*El zapato*“, die Seite des Instinktiven, des Gefühls und der Liebe.

Wilma Feliciano siedelt *El sueño de un Ángel* bei ihrer Einteilung von Solórzanos Stücken gemeinsam mit *Mea culpa* unter *El juicio final* an und betrachtet beide Stücke als „*martirio de personajes arquetípicos atascados en ritos eternos de confesión y expiación*“.⁶²³ Dabei sieht sie *Mea culpa* als Traum, der zum Alptraum, und das zweitgenannte Stück als Alptraum an, der zu einem Dauerzustand geworden ist („*éste es un sueño tornado en pesadilla, aquél es una pesadilla constante.*“)⁶²⁴

Der *Hombre* in *Mea culpa* glaubt, gesündigt zu haben, weil er dem Druck der politischen Gremien nachgegeben habe, die *Mujer* in *El sueño del Ángel* sündigte aus Liebe, sie erinnert sich an ihre Schwäche, erlebt sie wieder, zerreißt sich zwischen Reue und Rebellion und sucht verzweifelt nach Erlösung.

Zum unmittelbaren und besseren Verständnis sei in knapper Form das Wesentliche des Geschehens wiedergegeben: Der Schutzengel einer nicht mehr ganz jungen Frau von etwa fünfzig Jahren hat sich vor mehr als zwei Jahrzehnten für kurze Zeit von dieser Frau in seiner Wachsamkeit täuschen lassen, weil sie angeblich müde gewesen sei und schlafen wollte, so dass keine Gefahr für irgendwelches sündiges Tun bestanden hatte. Während seines kurzen Schlafes hat sie sich von ihrem Schwager, für den sie sich schon lange in

⁶²³ Feliciano, op.cit., S. 192.

⁶²⁴ ibidem.

unmöglicher, weil tabuisierter Liebe verzehrt hatte, sehr gerne und bereitwilligst verführen lassen und sich ihm hingeben. Diese Augenblicke bedeuteten für sie in ihrem sonst sehr abgeschiedenen und eintönigen Leben höchstes Glück.

Der Engel hat seit jenem Nachmittag erfolglos in hartnäckigster Form stets mit Glockenschlag sechs Uhr, der Stunde des Vespergebets, versucht, sie zum Eingeständnis ihrer Sünde und zur Reue zu bewegen, da sie diese Tat, die sich seiner Kontrolle entzog, stets leugnete. Erst an diesem Tag gesteht sie endlich ihre Sünde, um sich ein für allemal von den bohrenden Fragen des Engels zu befreien, doch sie weigert sich, sie zu bereuen, da jener Augenblick der Liebe das einzig Gute in ihrem Leben gewesen sei. Der Engel bringt sie jedoch dazu und verkündet zudem, dass mit dem Eingeständnis der Schuld erst die Hälfte des Weges zurückgelegt sei. Nun komme die Sühne, die darin bestehe, dass sie Tag für Tag ihre Sündhaftigkeit bekennen, sie bereuen und sich dafür selbst geißeln müsse, wobei er ihr helfen werde. Nur durch diese Sühne nähere sie sich wieder Gott an. Die Frau leistet schließlich keinen Widerstand mehr und wird von ihrem Schutzengel besiegt.

Wie immer in Solórzanos Theaterstücken sind die einleitenden Bemerkungen zum Bühnenbild und zur Charakteristik der Personen sehr bedeutsam. Esteban Rivas kommt jeweils in diesem Zusammenhang auf das expressionistische Ambiente zurück, das sich schon im Bühnenbild ausdrückt.⁶²⁵ In der Tat vermitteln die Möbel des altmodischen Wohnzimmers, Teppiche und Blumenkrüge, in denen verblichene Stoffblumen stecken, den allgemeinen Eindruck von Verlassenheit, Hinfälligkeit und fehlendem Zauber oder Charme. („... *con muebles viejos, cortinajes, alfombras, jarrones en los que hay flores de trapo desteñidas. La impresión general será de abandono, de decrepitud y hasta podría decirse de desencanto.*“⁶²⁶) Religiöse Bilder sowie ein Betstuhl, wie in *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* unterstreichen den Charakter von Weltabgewandtheit. Eine Standuhr mit uralter quietschender Mechanik versetzt den Zuschauer weit zurück in die Vergangenheit, doch steht sie ironischer Weise in Kontrast zur ständig voranschreitenden Zeit, wie die sechs Glockenschläge zu Beginn des Stückes ankündigen, gleichzeitig die Zeit des Angelus oder Vespergebets. Auch hier schwingt intertextuelle Ironie mit, wenn man an die Ankündigung der Heilsgeschichte durch den Erzengel Gabriel, das Fest Mariä Verkündigung, denkt und diese Ankündigung mit dem nachfolgenden Geschehen kontrastiert, das einer nicht enden wollenden Tortur gleicht, wobei

⁶²⁵ E. Rivas, Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano. México, 1970. S. 79f.

⁶²⁶ op. cit. S. 209.

die eigentliche Sühne noch schlimmer ist als die minutiöse Erforschung des Gewissens der Frau durch den Engel.

Charakteristisch für die Frau sind ihr schwarzes, bis zu den Knöcheln reichendes Gewand und das Fehlen jeglichen weiblichen Charmes in Figur und Gesicht. Man fühlt sich erinnert an die ebenfalls in Schwarz gekleidete Dame mit der weißen Blume auf der Brust aus „*Cruce de vías*“, deren Züge als „*marchita*“ oder *welk* bezeichnet werden. Auf diese sitzende, mit einer Handarbeit beschäftigte Frau fällt ein intensiver Lichtstrahl („*un rayo de luz intensa*“), während der Engel sich stets im Halbdunkel und hinter ihrem Rücken bewegt, so dass sie nie sein Gesicht sieht und nur seine Stimme hören kann. Sie bewegt sich „*con pantomima muy lenta*“, und ihre Bewegungen werden häufig von denen des Engels wiederholt. Man hat den Eindruck, dass beide wie durch einen unsichtbaren Faden miteinander verbunden sind („... *ambos están unidos por un hilo invisible semejante a un títere.*“) ⁶²⁷. Diese Verbundenheit miteinander findet sich intertextuell ebenfalls in der Äußerung Leonors, als diese gegenüber Doña Beatriz von dem unsichtbaren Faden spricht, der die Mestizen mit den weißen Spaniern verbinde, desgleichen scheinbar in der ironischen Verbindung der Marionetten mit ihrem Puppenmacher, der sie steuere.

Die Verbindung der Frau mit ihrem Schutzengel wirft die Frage auf, ob es sich denn wirklich um zwei Personen handle, die hier im Stück auftreten, oder ob nicht vielmehr das religiös übersteigerte Gewissen der Frau allegorisch durch den Engel repräsentiert werde. Hierfür spricht einiges, unter anderem auch, dass sie niemals sein Gesicht sieht bist auf den Schluss, als sie ihn auf dem Höhepunkt sadomasochistischer Ekstase erlebt, desgleichen dass viele ihrer Bewegungen in denen des Engels ihre Entsprechung finden. Dies würde bedeuten, dass sie im Prinzip einen Monolog mit sich selber oder aber einen Dialog mit ihrem Gewissen führt, wobei dieses Gewissen von Solórzano geschickt als Schutzengelallegorie konzipiert worden wäre, da sich auf diese Weise die inhärente Problematik sowohl künstlerisch-ästhetisch anschaulicher und wirkungsvoller darstellen als auch die Tatsache verdeutlichen lässt, dass die vom Engel vertretenen Worte und Rituale nicht von ihr selber stammen, sondern von außen, d. h. von einer dogmatisch orientierten Instanz in sie hineingelegt worden sind. Mit dieser Instanz sind die strengen, unerbittlichen Dogmen der Kirche gemeint, die der Engel erfolgreich durchsetzt, was nach dem soeben Gesagten herrührt von der Wirkung der kirchlichen Lehre auf die Gesellschaft und hier einmal repräsentativ auf die schauspielende Frau. Diese Wirkung zeigt der „*obispo loco*“ in *Mea culpa* auf, wenn er davon spricht, dass er den ihm

⁶²⁷ *El sueño del Ángel*, op. cit., S. 209.

Anvertrauten „Gift“ („veneno“) gegeben habe, sie eben alle vergiftet („envenenado“) habe durch die Angst vor Bestrafung am Jüngsten Tag oder im Jenseits.

Die Gestalt des Engels wird wie folgt beschrieben:

*El Ángel va vestido a la manera de un San Miguel barroco; túnica corta, alas doradas y manto rojo, los brazos y las piernas desnudos y la cabellera ondulada. Es un muchacho hermoso pero su aspecto tiene algo de grotesco: es demasiado sonrosado y fanfarrón, con un gesto firme en la cara en la que se adivina la crueldad. ...*⁶²⁸

Damit erfüllt der Engel voll die Bedingungen für das Prädikat „ambig“. Nicht nur, dass er als Barockengel mit den für das Barock gegebenen Charakteristiken qualifiziert wird, er lässt trotz seines hübschen Äußeren in seinem Gesicht Grausamkeit erkennen, ist allzu *sonrosado* und *fanfarrón* und wirkt zudem „grotesk“ wie eine Mischwesen. Durch die Namensgebung San Miguel implizieren die Regieanweisungen ferner, dass er wie die mexikanischen Engelsfiguren desselben Namens ein Schwert in der Hand trägt und eine Kriegergestalt darstellt, doch muss dies im Bühnenbilde nicht unbedingt erscheinen, es genügt, dass dieses Bild von San Miguel als Krieger und Teufelsbezwinger hier mitschwingt, denn er obsiegte über den Teufel, dem er dem Buch Hiob zufolge die Seele von Moses wieder abnahm. Der Engel repräsentiert durch die ihm vielfach in den Regieanweisungen zugeschriebene Autorität, die ihm als Krieger und Streiter für Gott innewohnt, die Macht und den Zorn des Allmächtigen, so Wilma Feliciano.⁶²⁹

Behält man die durch den Rollentausch des Schutzengels für das ganze Stück beinhaltete Ironie und Ambiguität generell im Gedächtnis, kann man sich den vielfältigen Erscheinungen von Ironie und Ambiguität im weiteren Verlauf des Stückes zuwenden. Unmittelbar vor Beginn des inquisitorischen Rituals gibt sich der Engel als Antwort auf die Klage der Frau ob all der Dinge, die sie schon hat erdulden müssen, für den Zuschauer als solchen zu erkennen: „*Mujer: Sé que cualquier mujer no habría podido soportar lo que yo he soportado. - Ángel: Es un hecho normal: soy el Ángel de tu Guarda. Debo conocer todos tus actos.*“⁶³⁰

Die Ironie, die hierin zu Tage tritt, liegt in der Vorstellung oder dem Bild begründet, das sich Zuschauer und Leser von einem oder auch ihrem eigenen Schutzengel machen, sofern sie an einen solchen glauben. Die Frau hat soeben geäußert, dass sie durch ihn schon ein übermenschliches oder

⁶²⁸ ibidem.

⁶²⁹ Feliciano, op. cit., S. 193.

⁶³⁰ *El sueño del Ángel*, S. 210.

außergewöhnliches Maß an Leid hat erdulden müssen, und die Reaktion ihres Schutzengels, ist lediglich, dass dies normal sei, denn er sei ihr Schutzengel, der alle ihre Taten kennen müsse. Wieder einmal wird die eigentliche Aufgabe, die sich hinter einem Namen wie Engel, Schutzengel, auf Spanisch *Ángel de Guarda* oder *Ángel guardián* verbirgt, in ihr Gegenteil verkehrt. Der Name ist eine Täuschung für das, was in diesem Stück ironischer Weise dahinter steckt: ein Folterknecht oder Henker, auf Spanisch *torturador* oder *verdugo*. Die Frau verwendet *expressis verbis* den Begriff des „*verdugo*“, wenn sie äußert: „*Lo sé ahora. Tú no eres mi ángel guardián, eres mi verdugo. Eres Lucifer. Ahora sé que en cada ángel guardián está oculto un demonio*“.⁶³¹ Der Zuschauer muss dies für einen schlechten Witz halten und aufhorchen, jedenfalls wird er durch eine solche Bemerkung gut auf die Beobachtung der weiteren Rolle des Engels aufmerksam gemacht und vorbereitet. Diese Strategie Solórzanos führt ihm dabei in effektiver Weise vor Augen, dass sich zwischen der christlichen Heilslehre und der Praxis ihrer Verbreitung große Abgründe auftun.

An einigen Stellen wird, abgesehen von der soeben erwähnten generellen Strategie der „Vertauschung des Aushängeschildes“ ein wenig von diesen Klüften zwischen göttlichen „Bediensteten“, den Engeln, und den Menschen durch verbale Ironie sichtbar, so in der Antwort auf die Frage der *Mujer*, ob der Engel es nach zwanzig Jahren immer noch nicht leid sei, mit dem Verhör fortzufahren:

MUJER: ¿No te has cansado aún?

ÁNGEL: Para un ángel el cansancio no existe. Nosotros estamos comenzando siempre.

MUJER: Pero los humanos estamos siempre terminando. ¿Acaso no lo sabes?

*ÁNGEL Bien caro pagué el haberme dejado convencer por ti un día: ¿Recuerdas? Dijiste que estabas cansada. Yo confiado me dormí: el único momento que he tenido de abandono... ¡El sueño de un ángel puede ser la destrucción de un hombre!*⁶³²

In dieser Passage definiert der Engel seine Aufgabe, die durch die Replik der Frau deutlich vom Menschlichen abgegrenzt wird. Es ist menschlich, nach getaner Arbeit auszuruhen. Dagegen verrichten Engel ihre Tätigkeit ohne Unterlass, und nur durch eine List oder einen Vertrauensbruch, wie der Engel sagt, können sie dazu gebracht werden, vielleicht einmal von ihrer Wachsamkeit abzulassen. Diese Kontrastierung menschlichen und engelhaften Verhaltens rückt das des Engels in ironischer Weise in eine nicht erstrebenswerte Distanz zum menschlichen Verhalten und führt zusätzlich das des Engels aufgrund der zeitlichen Dimension *ad absurdum*. Beim Zuschauer stellt sich ein Gefühl für

⁶³¹ op. cit., S. 214.

⁶³² S. 210.

das Fehlen der Verhältnismäßigkeit der Mittel ein, genauso wenig wie die *Mujer* möchte er die Tortur in alle Ewigkeit fortgesetzt wissen, und dies trifft ebenso für die Sühne, die *expiación*, im zweiten Teil des Kurzdramas zu.

Der schon einleitend zitierte Satz, dessen erster Teil sich im Titel des Stückes wiederfindet und ihm seinen Namen gegeben hat, kann in seiner künstlerisch-ästhetischen Ambiguität und Ironie wie auch die beiden diesem Kapitel vorangestellten Motti von Blaise Pascal als leitmotivisch für das ganze Stück aufgefasst werden. Die Ambiguität und gleichzeitige Ironie des infratextuellen Zitates als Dilemma liegt, wie oben schon angedeutet, darin, dass der Schutzengel seine Aufgabe in der Hinführung des Menschen zu Gott sieht und sehen muss, denn dies ist ihm *per definitionem* aufgetragen. Ist er stets wachsam, so hält er die *Mujer*, ein wenig übertrieben und periphrastisch euphemistisch ausgedrückt „von allem Irdischen“ fern, und dies ist sein Traum, lässt seine Wachsamkeit aber auch nur für kurze Zeit nach, so wird dies für den Menschen umso schlimmer, denn der Engel hat dann geschlafen („*el sueño de un Ángel*“) und muss gegenüber seinem Auftraggeber, oder um von seinen Engelskollegen nicht ausgelacht zu werden - wie menschlich doch Engel sein können -, mit unerbittlicher Härte und Grausamkeit seinen Fehler wieder wettmachen. Wie im Stück zu sehen ist, führt dies sodann zu jenen grausamen expiatorischen Maßnahmen. Man kann dies auch wie folgt ausdrücken: Hat der Schutzengel geschlafen und ist er seinen Pflichten, seinen ihm anvertrauten Menschen zu beschützen, nicht nachgekommen, entwickelt sich das Stück zu einer Suche nach dem eigenen Versäumnis bzw. zu einer Kompensation dessen, was er hätte tun sollen, also zu einer Wiedergutmachung im Sinne seines Auftragsgebers, letztlich Gott. Träumt er aber von einer totalen Kontrolle des ihm anvertrauten Individuums, so schlägt hier Totalitäres zurück auf den Menschen, der dadurch dann seiner Freiheit beraubt wird, während er prinzipiell lediglich einen Ratgeber an seiner Seite haben sollte. Schließlich und endlich muss man nicht unbedingt von der im Wort „*sueño*“ angelegten Doppeldeutigkeit von Solórzanos Theaterstück ausgehen, denn der Gang der Handlung und der Wortlaut des Zitates selber führen zu demselben Ergebnis. Des Menschen Annäherung an Gott über das Dogma von Erbsünde und Schuld und Sühne führt letztlich zur Zerstörung des Menschen, „*la destrucción del hombre*“. Diese Konsequenz kommt ebenfalls in der folgenden Äußerung der *Mujer* zum Ausdruck, wenn sie auf die Forderung des Engels, sie solle bereuen, antwortet: „ ... *No tengo nada de qué arrepentirme. Siempre logras hacerme salir de mí misma, perder el equilibrio.* »⁶³³ „*Salir de sí mismo*“ ist gleichbedeutend mit

⁶³³ op. cit., S. 210f.

dem Verlust des Gleichgewichts, mit dem Verlust des aufrechten Ganges des Menschen, der ihn vor den Tieren auszeichnet und von ihnen abhebt.

Wie fast immer geht der Engel auf diese Äußerung nicht ein, sondern beginnt mit dem Verhör. Dieses ist gekennzeichnet von starkem Widerstand der *Mujer*. Sie möchte den täglichen Wahnsinn nicht weiter mitmachen („¿Y si no me prestara más a esta locura?“, „No te permitiré más este diario suplicio. Bastará tan sólo con ser fuerte un momento.“⁶³⁴), doch der *Ángel* versteht es, sie stets wie in folgendem Kurzgespräch aus der Reserve zu locken: “ÁNGEL: *Me hablabas de todos los deleites que sentías al rozar tu brazo desnudo con el suyo.* MUJER: *Oh, por Dios... Calla de una vez.*”⁶³⁵ Dabei ist er gebieterisch und autoritär, und in dem, was er sagt, herrschen imperativische Formulierungen vor. Er zwingt sie, sich zu unterwerfen, z. B. zum Betstuhl zu gehen, sich hinzuknien und die Hände zu falten und ihm nachzusprechen. Die Frau gehorcht, und ihre Bewegungen wirken den Regieanweisungen zufolge mechanisch, bedauernswert gequält und grotesk („*La mujer obedece acentuando sus movimientos con una pantomima lastimosa y grotesca.*“).

Es ist wieder einmal das häufig von Solórzano verwendete Verfahren zu erkennen, dass sich zwischen Mimik und Gestik einerseits und dem Bedeutungsinhalt eine Kluft des Widerspruchs auftut, indem beide zum Ausdruck bringen, dass es nicht um ein freiwilliges Gehorchen, sondern um ein solches unter Zwang geht. Der Begriff „*pantomima grotesca*“ verweist auch hier wieder auf eine Mischung von teils menschlichem, teils nicht mehr menschlichem, sondern subhumanem Äußeren hin, was voll im Einklang mit dem obigen Zitat von der Zerstörung des Menschen durch den Schlaf des Engels steht. Die psychische Seite dieser Subhumanität wird zudem durch die gebieterische Aufforderung zum Nachsprechen vorgegebener litaneiartiger ritueller Formulierungen unterstrichen, wie sie im Folgenden zitiert werden:

ÁNGEL: *Ahora di: Dios mío.*

MUJER: (*Maquinal.*) *Dios mío.*

ÁNGEL: *Soy culpable...*

MUJER: *Soy culpable...*

ÁNGEL: *De haber deseado al marido de mi hermana. (La mujer vacila.)*

Di lo que estoy diciendo...

ÁNGEL: *¡No puedo! ¡No puedo!*

ÁNGEL: *Dilo de una vez...*

MUJER: (*Después de librar una lucha consigo misma, se pone de pie bruscamente.*)

*No puedo más.*⁶³⁶

⁶³⁴ S. 211.

⁶³⁵ ibidem.

⁶³⁶ ibidem.

Wie schon früher angesprochen, wirkt das Ritual, voll Inbrunst und mit Überzeugung gesprochen, glaubensstärkend, ohne dahinter stehende Überzeugung jedoch entmündigend und sinnentleert. Die bloße Wiederholung ist lediglich ein Nachplappern wie bei einem Papagei. Semiotisch darf man dabei voraussetzen, dass der Bedeutungsinhalt der Wiederholung ironisch-ambig ist, es stehen sich mithin das in der Wiederholung vom Signifikanten nahegelegte Signifikat und eine sinnentleerte Bedeutung, man könnte auch sagen ein „Null-Semem“ gegenüber. Dies wird in obigem Zitat an der Stelle deutlich, wo die Mujer nach sinnentleerten Wiederholungen, die ihr nichts ausmachen, weil sie sie schon Hunderte von Malen wiederholt hat, plötzlich an der Stelle anlangt, wo sie sich des Sinnes dessen, was sie sagen soll, wieder bewusst wird. Hier protestiert sie sehr energisch. Der Engel lässt sie geschickt ihren Protest ins Leere schreien und sich von ihm entfernen, setzt aber sehr bald nach und bringt sie wieder in seinen Bann. Sie verteidigt jedoch ihr Liebeserlebnis mit ihrem Schwager bis auf das Letzte und schleudert dem Engel sozusagen ins Gesicht, dass die Liebe immer etwas Gutes sei („...*Sé que el amor, por malo que sea, es siempre algo bueno.*“) und holt zu ihrem Befreiungsschlag aus, der den Regieanweisungen zufolge kläglich in sich zusammenbricht:

MUJER: (Con la voz en un hilo.) Quería ser libre... Por un momento siquiera.

ÁNGEL: ¿Libre? ¿Libre de Dios? ¿Libre del bien y del mal?

*MUJER: No lo sé... Quería ser libre de mis propios pensamientos, de todo lo que me ha torturado siempre. Quería abandonarme yo también... pero te juro que no era para engañarte. Entonces eras mi amigo, eras alegre. Nunca he visto tu cara pero sé que entonces eras hermoso tú también.*⁶³⁷

Wiederum widerspricht die Bedeutung der Sätze der Art, wie sie gesprochen werden, nämlich mit ganz dünner Stimme, also wenig überzeugend. Die Stimme des Engel muss dagegen entsetzt und einschüchternd klingen, denn nach dem wunderschönen anaphorischen Klimax, der zusätzlich die Moral bezüglich Gut und Böse in eine ambig-appositionelle und zugleich oppositionelle Position zu Gott bringt, wirkt die MUJER unsicher und scheint zu resignieren. Doch noch einmal verteidigt sie ihre intimsten Gefühle und bedeutet ihm, dass er sie niemals dazu bringen werde, sie zu offenbaren („*No lo lograrás.*“⁶³⁸). Sie unterliegt ihm schließlich dennoch. Dabei nutzt er dasselbe Verfahren, das Kriminalkommissare verwenden, wenn sie die vermutlichen Täter zu einem Geständnis bringen wollen: Sie bringen sie mit ihren Vermutungen ganz in die Nähe der Wahrheit, treiben sie so sehr mit rhetorischen und Suggestivfragen in

⁶³⁷ op. cit., S. 213.

⁶³⁸ ibidem.

die Enge, dass schließlich nur noch ein Ja als Antwort übrig bleibt. Der Engel bringt die *Mujer* dabei vorher noch aus dem Gleichgewicht, indem er ihr vorwirft, dass sie sich selber entschuldige und sich einrede, dass ihr Schwager sie vergewaltigt habe.

ÁNGEL: Te disculpabas ante ti misma diciéndote que él te había violado. Pero aquel acto constituyó para ti al mismo tiempo un placer. ¿Y quieres que te diga por qué no has confesado nunca eso? Porque esa parte tuya que es mi enemiga te hace revivir en silencio todas las noches antes de conciliar el sueño, ese momento en que fuiste suya. ¿No es verdad? Dilo de una vez. Te ordeno que lo digas.

MUJER: (Después de luchar mímicamente con el Ángel), logra evadirse de su poder y corre al otro extremo de la habitación llorando.) ¡Sí, sí, sí! Ésa es la verdad. Lo sé ahora. Tú no eres mi ángel guardián, eres mi verdugo. Eres Lucifer. Ahora sé que en cada ángel guardián está oculto un demonio. Está bien. Todo eso es la verdad... Me entregué a él ¿lo oyes? Y me libré de ti, ¿lo oyes? Me libré de ti. Sin saberlo en ese solo minuto me vengué de todas estas largas horas de tormento que me has hecho padecer. (Llora convulsivamente.)⁶³⁹

Hat der Zuschauer bzw. Leser die psychische Tortur der Frau durch den zum Schutz bestimmten Engel bis zum Geständnis mit verfolgt und schon als ironische Verkehrung der Rollenerwartung miterlebt, so ist im kirchlichen Verständnis von Schuld und Sühne nun die Reue an der Reihe und daran anschließend die Sühne. Dieser Teil des Rituals wird vom Engel euphemistisch „*la otra mitad*“ genannt, ironischer Weise verbirgt sich dahinter jedoch eine schlimme Tortur. Erstaunlicher Weise lässt sich die *Mujer*, die bezüglich des Verhörs schließlich resigniert hatte, da sie annahm, alles sei damit vorbei, das weitere Vorgehen des Engels nicht ohne weiteres gefallen. Sie will keine Reue empfinden für das einzig Gute in ihrem Leben. („*No quiero arrepentirme del único buen recuerdo que guardo de esta vida.*“ „*No... no podrás convencerme. Fui hecha así. ¿No lo comprendes? Quien quiera que sea el culpable no lo soy yo. De esto estoy segura. ...*“⁶⁴⁰) Mit diesen Worten deckt sie den ironischen Widerspruch auf, der darin liegt, hier allgemein gesprochen, dass der Mensch geschaffen worden ist, wie er ist, d. h. einschließlich seiner Geschlechtlichkeit, und dafür bestraft werden soll, dass er so geschaffen worden ist. Der Engel geht über solche Argumente hinweg, sie spielen keine Rolle für ihn. Sie müsse nun stark sein, sagt er vielmehr. Sie werde jeden Tag ein wenig mehr von ihrer Schuld sühnen, denn das sei der einzige Weg, um zu Gott zu gelangen. Er, der Engel, werde sie stark machen:

ÁNGEL: Te haré más fuerte que yo. Entonces podré rendir cuentas de tu buena conciencia.

MUJER: No quiero ser fuerte aniquilándome a mí misma. ¡No quiero!

ÁNGEL: No eres tú quien debe decidir eso.

⁶³⁹ op. cit., S. 214.

⁶⁴⁰ S. 215.

MUJER: ¿Quién entonces?

ÁNGEL: Aquel que imparte todas las justicias.

MUJER: (Con rencor.) ¿Y por qué decidió él entonces, que el mal anidara dentro de mí? Él inventó el mal, pero soy yo quien debo pagarlo...⁶⁴¹

In der logischen Abfolge der obigen Aussagen des Engels und der *Mujer* will zuerst der Engel die Frau stärken, damit sie die Selbstgeißelung aushält, sodann zu Gotte gelangen kann und er von ihrem guten oder reinen Gewissen berichten kann. Damit hat er seine Rolle erfüllt und ist wieder ein „guter“ Engel, der es geschafft hat, sie auf den Weg zu Gott zu bringen.

Die *Mujer* erkennt jedoch den ironischen Widerspruch, den ihre Selbstvernichtung als Frau und Mensch bedeutet, wenn sie alles dies zulässt, sie will demzufolge keineswegs stark sein, um sich selber zugrunde zu richten oder zu vernichten. Diese Vernichtung oder „*aniquilación*“ würde ihre psychische Selbstaufgabe bedeuten, ein Aufgeben alles dessen, was sie eben als das einzig Gute in ihrem Leben bezeichnet hat, und zudem ihre völlige physische Schwächung mit sich bringen. Dies lehnt sie ab. Jedoch ist sie nach den Worten des Engels nicht diejenige, die dies zu entscheiden hätte. Vielmehr ist dies der, der umschreibend als derjenige bezeichnet wird, welcher über alle und alles Recht sprechen, mithin sein Urteil fällen wird. Dieser Jemand, diese höchste Instanz, wird nicht bei seinem Namen genannt, vielmehr absichtlich in ambiger Weise umschrieben. Mir scheint, dass es sich hierbei in analoger Weise wie im Judentum um den Gott des Alten Testaments handeln kann, dessen Namen bei den Israeliten und im Judentum nicht genannt werden darf. Andererseits heißt es aber im Großen Glaubensbekenntnis der katholischen Kirche „Von dannen er kommen wird, um zu richten die Lebendigen und die Toten“, eine Gebetsformel, die zurückgeht auf die Apokalypse des Johannes, mit der auf Jesus verwiesen wird, der am sogenannten Jüngsten Tag zu Gericht sitzen wird. Sei dies letztlich ambig, wie es sei. Was die Frau hier mit den Schlussworten des obigen Zitats mit Bitterkeit und Groll ausdrücken will, ironisiert genau so wie die diesbezüglichen Worte des *Hombre 1º* in *El crucificado* den Ursündenfall der Menschen durch die Erbsünde, hier ausgedrückt dadurch, dass jener Gott das Böse erfunden habe, es im Menschen wohnen lasse und ihn anschließend absurder Weise dafür bezahlen lasse und bestrafe.

Der letzte Teil des Stückes enthält die noch ausstehende „*otra mitad del camino*“, die eigentliche Sühne oder Buße, einschließlich des Höhepunktes der Handlung, die in der Ausübung der Buße besteht. Er besteht aus zwei Unterteilungen: einer Erklärung des Engels, wie die Buße auszusehen habe einschließlich eines sozusagen einübenden Anteils, eine Probe, mit

⁶⁴¹ Solórzano, *El sueño del Ángel*. op. cit., S. 215f.

nachfolgenden Regieanweisungen, und der vollgültigen Wiederholung, mit abschließenden Regieanweisungen. Wie zuvor, interessieren den Engel die Fragen oder Argumente der Frau nicht, er ist nur Ausführer des Auftrags, von dem nur indirekt gesagt wird, von wem er ihn hat. Mechanisch wie schon zuvor gehorcht die Frau seinen Anordnungen, die Peitsche zu tragen und den Peitschenstil zu küssen, eine theatralisch inszenierte Ironie.

Nach der Aufforderung, ihm nachzusprechen („*Ahora di: Soy culpable y expiaré mi culpa.*“) spricht sie die nachfolgenden Sätze wie bei einer Litanei oder einem Vorbeter folgend nach:

MUJER: Soy culpable y expiaré mi culpa.
ÁNGEL: No preguntaré nunca por qué soy culpable.
MUJER: No preguntaré nunca por qué soy culpable.
ÁNGEL: Fui hecha así. Lo admito y lo sé.
MUJER: Fui hecha así. Lo admito y lo sé.
ÁNGEL Y con mi expiación pagaré todas mis culpas, sobre todo la de haber nacido.
MUJER: Y con mi expiación pagaré todas mis culpas, sobre todo la de haber nacido.
ÁNGEL: Amén.
*MUJER: Amén.*⁶⁴²

Zur Klarstellung dieses Teils des Theaterstücks sei zur Funktion von Vorgesprochenem zu Wiederholtem nochmals gesagt, dass Nachgesprochenes entweder seine volle Bedeutung hat oder dass es, wenn dies lediglich mechanisch geschieht, seine Bedeutung in Form einer Folge von „Null-Sememen“ oder einer semantischen Leerstelle einbüßt.⁶⁴³ In den Anmerkungen zur Regie wird gesagt, dass die *Mujer* lediglich mechanisch gehorcht, woraus entnommen werden darf, dass sie die vorgesprochenen Worte auch nur sinnentleerend oder einer gegen null strebenden Sinnhaftigkeit wiederholt und dass dies bei der ihr bevorstehenden tausendfachen Wiederholung ebenso sein wird. Man kann somit von einer völligen Degenerierung des Sinns der obigen Formeln ausgehen, welche aber dennoch den Effekt haben, im Gedächtnis haften zu bleiben. Nicht umsonst sagt *Pedro* in *El crucificado*, dass ihr Spruch *Jesús fue el Salvador* bei entsprechender Wiederholung alsbald geglaubt werde. Andererseits wird der völlig mechanisch gehorchenden Frau, die ihren Rosenkranz automatisch bzw. unreflektiert herunterbetet, durch die Musik plötzlich noch einmal für einen kurzen Augenblick Leben eingehaucht („*De pronto una ráfaga de la música de baile que se oyó antes se acerca y se acerca*

⁶⁴² op. cit., S. 216.

⁶⁴³ Diese semantische Leerstelle existiert zwar in der Sprachwissenschaft schon in Bezug auf die Morphologie, wo ein Nullmorphem schon in der wissenschaftlichen Diskussion existiert, jedoch lediglich in Ansätzen in der Semantik, obwohl es hier für Sememe, die durch die Häufigkeit ihres Gebrauchs ihre Bedeutung eingebüßt haben, genauso zu fordern wäre wie ein Null-Morphem.

hasta que la hace ponerse de pie“.)⁶⁴⁴ Doch als diese Musik sich wieder auflöst, blickt die Frau wie halluziniert ins Leere.

Drei der vom Engel vorgegebenen Formeln verdienen einen Kommentar:

- (1) niemals nach dem Grund der Schuld zu fragen,,
- (2) dass die Frau so geschaffen worden ist, wie sie ist, und
- (3) vor allem zu sühnen, geboren worden zu sein, weil darin schon Schuld begründet sein soll.

Alle drei sind dogmatisch. Der erste Satz fordert ein Verharren in nicht aufgeklärter Gesellschaft, in der autoritär bestimmt wird, was richtig und gut ist, der zweite fordert die Akzeptanz der Sündhaftigkeit des Menschen, möglicherweise insbesondere der Frau, der dritte fordert im Prinzip totale geschlechtliche Enthaltbarkeit und steht für die prinzipielle Leibfeindlichkeit orthodoxen Christentums, für das Geschlechtlichkeit nur das Zweitbeste, doch eher etwas Schlimmes ist. Alle Sätze fordern Unterwerfung und Unterlassung von Fragen nach dem Warum, entziehen sich somit einer Überprüfung durch ihre Tabuisierung.

Bei der eigentlichen Sühne und Buße, auf die der Engel die Frau vorbereitet hat, kommt es zu einem Schlusseklat von höchster Ironie, die zudem mit Ambiguität zusammenfällt. Die litaneiartige Wiederholung des oben zitierten Repertoires an Formeln wird nämlich nach der Wiederholung des Satzes „*Fui hecha así. Lo admito y lo sé.*“ aus einem höchst eigenartigen Grund abgebrochen und nicht mehr weiter geführt, einem Grund, über den die abschließenden Bühnenanmerkungen Auskunft geben:

Sobre estas últimas frases se oye una música disonante que va desapareciendo mientras se ve al ángel hundirse en un delirio gozoso y cruel, emitiendo gemidos semejantes a los del orgasmo. La mujer, arrodillada, continúa flagelándose, con la mirada fija sobre la gallarda figura del Ángel.⁶⁴⁵

Die *música disonante* kündigt in Solórzanos Stücken stets an, dass etwas nicht zusammenpasst. Die Auflösung dessen, was nicht zusammenpasst, ist dem Leser, hier eher dem Zuschauer überlassen. Der Missklang der Musik wird abgelöst von orgasmusähnlichen Geräuschen, die im Gesicht des Engels mit einem Ausdruck grotesker Freude einhergehen. Dass dies auf dem Höhepunkt des Einakters, des Klimax geschieht, wo der Engel erreicht hat, was er zwei Jahrzehnte lang anstrebte, und dass dies offenbar mit einem spirituellen

⁶⁴⁴ op. cit., S. 216.

⁶⁴⁵ S. 217.

Orgasmus des Engels zusammenfällt, sieht W. Feliciano als ironischen Höhepunkt des gesamten Stückes an:

La coincidencia del clímax dramático con el sexual es agudamente irónica. En su delirio, la Mujer confunde la expiación con el éxtasis; confusión que revela su trastorno mental y la hipocresía del rito. Atrapado en el papel pasivo que le imponen las convenciones sociales, sobre todo las de la provincia, ella ha reprimido sus instintos. Carente de un escape emocional, sin embargo, proyecta el complemento contrario de su personalidad, el lado enérgico y viril, sobre la figura del Angel. Sin poder satisfacer su sexualidad en la vida real, la mujer se retira de la realidad y sublima sus deseos en la fantasía.⁶⁴⁶

Die Musik kündigt dieses Zusammentreffen von nicht zueinander Gehörendem zwar schon an, und W. Feliciano erläutert im Weiteren die psychologischen Zusammenhänge eines solchen Verhaltens in Jungscher Terminologie. Sie gelangt dabei auch zu dem Terminus für die Krankheit, der Schizophrenie, welche von der *Mujer* durch ihr selbstquälerischeres, sich selber geißelndes Verhalten Besitz ergriffen hat. Für diese Untersuchung ist in diesem Zusammenhang jedoch wichtiger, warum sie meint, dass dieses Zusammentreffen der Höhepunkte der dramatischen Handlung und der Sexualität ironisch seien.

Ich möchte hier versuchen, wie in vielen anderen Fällen von Ironie, dies semiotisch zu erklären. Das Zusammentreffen beider Höhepunkte dient lediglich der Pointierung oder der Hervorhebung, des Aufmerksammachens auf die Ironie, die dahinter liegt. In der dramatischen Handlung geht es um den Kampf zwischen der vom Engel als Sünde verurteilten gefühlsbetonten Welt der Körperlichkeit und der Liebe, welche die Frau voll bejaht und wozu sie stehen möchte, und der von ihm propagierten Sündlosigkeit, der Reinheit, die den Zugang zu Gott erleichtere, welche aber nur durch die Unterdrückung des Leibes, mithin durch Leibfeindlichkeit möglich ist, welche die *Mujer* jedoch ablehnt. Die Ironie besteht nun darin, dass der Engel diesen Kampf gewinnt, damit aber eben gleichzeitig zu dem gelangt, was er im Prinzip ablehnt, nämlich zu einem sexuellen Höhepunkt, der, wenn auch sublimiert, sich in einer grotesken Verzerrung, genauer in Freude und Grausamkeit zugleich ausdrückenden verzerrten Gesichtszügen widerspiegelt. Somit ist das gleiche passiert, was auf weniger sublimierter Ebene mit Erwartungshaltungen bezüglich einer semiotischen „Verpackung“ geschieht: Man erwartet z. B. „Freiheit“ und erlebt „Vernichtung“ wie z. B. in *Los fantoches* oder man stellt sich unter dem Teufel den Bösen an sich vor, der „*Diablo*“ stellt sich jedoch als menschlicher und vernünftiger heraus als der *Señor Cura*. Im vorliegenden Fall wurde die größere Nähe zu Gott angestrebt, jedoch musste dabei die

⁶⁴⁶ op. cit., S. 196.

Vernichtung jeglicher Körperlichkeit in Kauf genommen werden, mithin eine Pervertierung des Menschseins hinsichtlich der Tatsache, dass er aus Leib und Seele besteht.

Mit diesem Stück übt Carlos Solórzano Kritik an der Leibfeindlichkeit der Kirche, und dies nicht nur in Lateinamerika, wo durch sie institutionalisierte spirituelle Macht ausgeübt wird, die geeignet ist, das Leben der Menschen zu pervertieren oder auf den Kopf zu stellen, wie es durch das folgende Zitat derselben Wilma Feliciano beispielhaft mit Bezug auf die MUJER ausgesagt wird: „*En su lógica pervertida, el amor condena y el sufrimiento redime. Por eso, ella debe aniquilarse en vida, para evitar el destino de los pecadores a retorcerse en agonía eterna en las representaciones gráficas del juicio final. ...*“⁶⁴⁷.

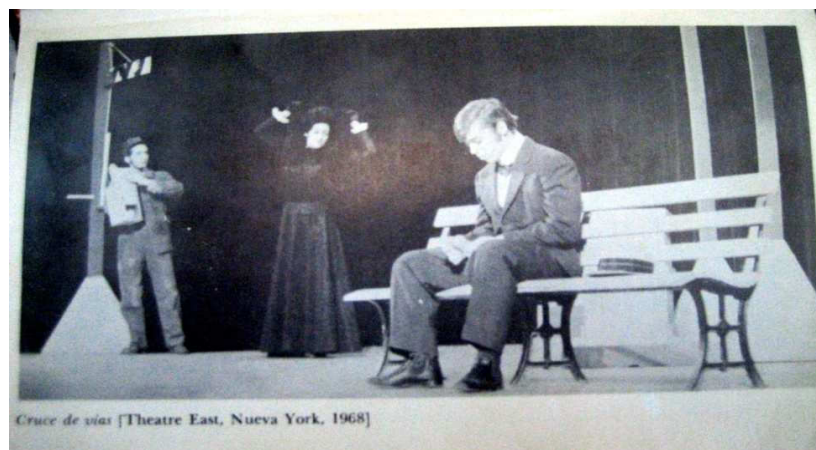
Hiergegen würde man ekklesiastischerseits einwenden, dass gegenüber der als *amor* bezeichneten Liebe in jedem Falle die des ersten Gebotes stehe, die Gottesliebe, die sich in der griechischen *agape* äußere. Der Mensch ist jedoch so gemacht, wie er ist, von daher muss das eine nicht verteufelt und missbraucht werden, um das andere zu erreichen.

Hinsichtlich Ironie und Ambiguität lassen sich in diesem Einakter verbale Ironie, Ironie bei der Vertauschung von Benennung und Inhalt und Ironie als Dilemma sowie dramatische Ironie wie auch Ambiguität in der Figur des Engels feststellen.

Vom Gesichtspunkt des dramatischen Höhepunkts der Handlung ist auch die Lösung des Handlungsknoten, wie oben schon angemerkt, als Ironie zu sehen. Wilma Feliciano bemerkt dazu: „*Como el rito de redención sufrido por Chucho, el desenlace constituye una epifanía irónica.*“⁶⁴⁸

2.6. Solórzanos „Freudsche“ Stücke

2.6.1. *Cruce de vías*



Szene einer Aufführung von 1968 in New York (Theatre East)

⁶⁴⁷ Wilma Feliciano, *El teatro mítico*. S. 197f.

⁶⁴⁸ op. cit., S. 204.

Cruce de vías ist nach der vorangegangenen Reihe von Stücken Solórzanos mit religiös orientiertem Inhalt und entsprechender Kritik an ekklesiastischen Hierarchien nunmehr eines mit psychologischem, das zugleich auf grundlegende Probleme der menschlichen Existenz und der zwischenmenschlichen Kommunikation verweist. Es ist nach Esteban Rivas in Zusammenhang mit *El zapato* und der kurzen Erzählung *El visitante* zu sehen. Als Thematik ist der Wunsch des Menschen nach Liebe und Anerkennung und die Suche nach dem anderen, der „*âme soeur*“, wie die Franzosen sagen, zu nennen, die in diesem mit dem Untertitel „*Vodevil triste*“ versehenen Stück fehlschlägt. Der Titel lädt zu einer chiasmatischen Umkehrung in „*vía de la cruz*“ (*vía crucis*) ein, womit jedoch lediglich angedeutet werden kann, dass es oft für den einzelnen sehr schwer ist, diese „*âme soeur*“ zu finden.

Das *Vaudeville* war etwa seit dem 14. Jahrhundert zunächst als Gedichtform in der Landschaft *Val* oder *Vau de Vire* an dem kleinen Fluss *Vire* in der Normandie entstanden, hatte sich später in Paris weiterentwickelt und wurde sodann auch als *Vau-de-ville* bezeichnet. Dort nahm diese Gedichtform im 17. und 18. Jahrhundert in Verbindung mit einer volkstümlichen Melodie spöttisch-epigrammatische und auch derb-erotische Züge an, machte dann aber auch eine Entwicklung in Richtung volkstümlichen Theaters mit, besonders im Jahrmarktstheater, wo es häufig vorkam. Im 19. Jahrhundert wurde es als leichte frivole Komödie mit Musikanteilen äußerst populär, und die Anzahl der Stücke ging in die Tausende. Bekannte Verfasser von *Vaudevilles* waren E. Scribe und E. Labiche, später auch z. B. George Feydeau und andere.⁶⁴⁹ Das *Diccionario de la Real Academia Española* definiert es als „*Comedia frívola, ligera y picante, de argumento basado en la intriga y el equívoco, que puede incluir música y variedades.*“⁶⁵⁰ Im englisch-amerikanischen Sprachgebrauch bezeichnet „*vaudeville*“ eine „*music hall*“, in der ein *vaudeville* oder eine *variety show* stattfindet. Bezüglich *Vodevil* schreibt Solórzano selber anlässlich einer Rezension eines Theater-Stücks über einen anderen Autor:

... *busca provocar la fácil hilaridad del público con la copia de algunos procedimientos de vodevil, pero que no renuncia tampoco a dejar sentados algunos bonachones principios morales, que serían celebrados por la más gasmoña de los congregantes de una de esas hermandades de mujeres que se reúnen a rezar y coser. El vodevil es un género siempre malogrado en nuestra lengua. Se diría que nuestra mentalidad, propensa a las inhibiciones, se detiene siempre a ciertas formas del enredo amoroso y que al llegar a determinados momentos de la acción dramática, los hechos y las palabras se quedan a medio pronunciar.*

Er fährt fort mit:

⁶⁴⁹ cf. Metzler, s. v.

⁶⁵⁰ REA, s. v.

*Estas inhibiciones malogran la intención crítica del vodevil, que debe llegar a los extremos mismos de sus propósitos con un desenfado natural, que hace admisible los más arbitrarios postulados morales. Pero pretender adaptar el trazo de este género para predicar acerca de los beneficios de una obstinada virtud, después de mostrar a medias ciertas complicaciones de la vida burguesa, es quedarse en mitad del camino que, por añadidura, no se sabe dónde conduce.*⁶⁵¹

Hieraus lässt sich für die mexikanische Praxis des Theaters ableiten, dass für ihn selber ein *Vodevil* als Genre zusätzlich zu den obigen Definitionen und Erläuterungen eine Theaterform ist, die in leichter und frivoler und Heiterkeit evozierender Weise durchaus auch eine kritische und kritisierende Funktion hat, welche bis zu extremen moralischen Postulaten vorstoßen kann, die aber mit heiterer Verve und Leichtigkeit als nicht gänzlich ernst gemeint wieder umgestoßen werden können.

Die Bezeichnung *Vodevil triste* scheint sich lediglich dadurch von den heiteren Boulevardstücken abzuheben, dass sich in diesen die Liebe und die zwischenmenschlichen Beziehungen bei aller Bedeutung ihrer bis ins Extreme geführten moralischen Postulate zum Schluss eine heitere Auflösung erfahren und sozusagen durch ein Überwiegen der Heiterkeit als nicht verbissen apodiktisch erscheinen. Für Solórzanos Wahl des Untertitels scheinen mir hauptsächlich zwei Dinge verantwortlich zu sein: Sein Theaterstück hat mit möglicher Liebe zu tun, welche leider nicht zustande kommt, von daher das Attribut „*triste*“, und es hat sehr viel mit dem in der Definition der *Real Academia Española* schon vorkommenden „*equivoco*“ zu tun, möglicherweise, weil im wirklichen Leben die „*equivocos*“ des *Vaudevilles* und der Boulevardkomödie sich nicht durch glückliche Zufälle oder sozusagen von selbst auflösen.

Das Theaterstück *Cruce de vías* wurde 1959 geschrieben, aber erst 1966 erstmalig aufgeführt. Es ist ein Stück, in dem die Liebe bzw. die Suche nach ihr eine große, sogar die wichtigste Rolle spielt. Sie kommt allerdings aufgrund einer Reihe von Umständen, die in der Psyche der beiden sie suchenden Akteure begründet liegt, nicht zustande. Konkret geht es um einen jungen Mann von etwa fünfundzwanzig Jahren, der mit einer wohl ebenfalls jungen Frau, wie er zunächst glaubt, eine Liebesbeziehung beginnen möchte, die auf eine Anzeige in einer Zeitschrift zurückgeht, auf die er geantwortet hat. Es wird ein Treffen vereinbart. Da beide sich nur von ihren Briefen und von einem Foto her kennen, wollen sie als Erkennungszeichen zusätzlich an ihrer Kleidung eine weiße Blume tragen. Ort des Zusammentreffens soll ein Bahnhof sein, von dem sie beide gleich weit entfernt wohnen und den sie, was nahe liegt, jeder mit dem

⁶⁵¹ La cultura en México 177, S. XVIII. In: Siempre, 1965.

Zug erreichen wollen. Ein Streckenwärter oder -wächter (*guardavía*) beaufsichtigt das Geschehen auf einem Bahnhof, der im Dunkeln liegt und nur von einem rot oder grün aufleuchtenden Signal und der Laterne, die der *Guardavía* in der Hand hält, etwas erleuchtet wird. Allerdings beschränkt sich seine Tätigkeit auf das Ausrufen einer offensichtlichen Selbstverständlichkeit: Er verkündet, dass die vorbeifahrenden von Norden kommenden Züge nach Süden und die von Süden kommenden nach Norden fahren. Die offensichtliche Selbstverständlichkeit der Ankündigung der Himmelsrichtungen, in die die Züge fahren, ist jedoch bedeutungsträchtig. Insbesondere für Indianer, hier Azteken und Mayas, sind die Himmelsrichtungen signifikativ. Aber auch ohne die Mythologie der Azteken oder Mayas zu bemühen, leuchtet ein, dass die zum Norden hin fahrenden Züge auf dem Weg in die Kälte bzw. in Richtung Ende des Lebens fahren, die in Richtung Süden zur Wärme, zur Sonne und zum Leben hin.

Der offenbar als Berufsbezeichnung gedachte Name *Guardavía* erinnert etymologisch an den „Hüter der Wege“ und könnte als spiritueller Leiter des Menschen auf seinem Lebensweg aufgefasst werden. Allerdings hält eine solche Vermutung nicht, was sie verspricht. Auch eine Beziehung zu *Legba*, dem Hüter der Straßenkreuzungen im haitianischen Voodoo-Kult, erweist sich bei näherem Hinsehen als weniger wahrscheinlich.⁶⁵²

Der junge Mann kommt mit dem Zug an, der von links nach rechts über die Bühne fährt und von drei Männern dargestellt wird, von denen jeder, vom ersten abgesehen, die linke Hand auf der linken Schulter des Vordermannes gelegt hat, während sie mit der rechten Hand die Drehbewegung der Räder des Zuges imitieren. Er will sich genau um fünf Uhr mit der Dame am vereinbarten Ort treffen, auf dem Bahnhof, an der *Cruce de vías*, findet sie aber nicht vor und hofft, vom *Guardavía* etwas über ihren Verbleib zu erfahren, insbesondere ob er sie vielleicht gesehen habe, denn sie trage eine weiße Rose auf der Brust. Aber dieser gibt ganz seltsame, uninteressierte Antworten. Unerwarteter Weise erscheint nun eine schwarz-gekleidete, verschleierte Frau, die auf dem Weg ins Helle und unter dem Blick des *Guardavía* jene weiße Rose (ein Symbol für Reinheit und Unschuld) von ihrem Kostüm abreißt und sie in ihrer Handtasche versteckt. Der junge Mann, der dies nicht gesehen hat, und sie unterhalten sich, und er meint, die Gesuchte in ihr zu erkennen, es kommt zu einer ersten Annäherung, die aber abrupt zu Ende geht, als er den Wunsch äußert, ihr

⁶⁵² Legba ist dort die Gottheit der Wegkreuzungen. Cf. Alfred Métraux, *Le vaudoo haïtien*. S. 88: “Legba est la divinité des croisées de chemins – endroit hanté par les mauvais esprits et propices aux arts magiques.” Er ist auch bekannt als “Maître-Carrefour”.

verhülltes Gesicht zu sehen, was sie sehr erschreckt. Er entschuldigt sich und entfernt sich daraufhin, um weiter zu warten.

Die Frau macht dem *Guardavía* leichte Vorwürfe, dass er sie doch gesehen und dem jungen Mann dies nicht gesagt habe. Doch dieser scheint überhaupt nicht mehr zu wissen, worum es geht, und den jungen Mann hatte er offenbar vergessen. Die Frau, die ihren Schleier wieder über ihr Gesicht gezogen hat, macht nun einen erneuten Versuch, mit dem jungen Mann in Kontakt zu treten, erzählt ihm die Geschichte von einer sehr schüchternen Freundin – die sie selber ist – und getraut sich sogar, ihm schließlich ihr Gesicht zu zeigen. Der junge Mann reagiert erschreckt, sie versucht noch, ihm durch die Blume, die sie, wie sie sagt, aufgehoben hat, zu verstehen zu geben, dass sie es ist, die er suche, er glaubt nun aber, die Betreffende sei wirklich da gewesen und er habe es verpasst, sie zu treffen. Sie entfernt sich, und er hat das Gefühl, er solle sie zurückhalten, weil sie ihm sehr bekannt vorkomme, sie steigt wieder ein in den von Norden kommenden Zug, der sie wieder nach Süden bringt.

Der junge Mann hat noch das Bedürfnis, mit dem *Guardavía* über die soeben entschwundene Frau zu sprechen, doch dieser scheint wiederum nichts Genauer wahrgenommen zu haben. Der Mann erläutert noch einmal einiges bezüglich der Frau mit der weißen Blume, die aber nicht die sei, die der *Guardavía* soeben gesehen habe. Dieser antwortet darauf: „(Con aspereza.) ¡Yo vi a la que usted no busca y a la que busca no la vi!“ was den Mann offenbar auf die Palme bringt, denn er fragt irritiert: „¿No puede usted ser útil para algo? ¿Para qué diablos sirve usted?“ Wegen des Pfeifens des Zuges fragt der *Guardavía* noch einmal nach: „¿Cómo?“ und erhält noch einmal den gleichen Satz „¡Que para qué diablos sirve usted?“ leicht abgewandelt zugeschrien.

„*Carlos Solórzano*“, so schreibt Esteban Rivas, der sich noch vor Wilma Feliciano intensiv mit Solórzanos Werk beschäftigt hat,

*plenamente reconoce que el dramaturgo responsable debe convertir su obra artística en signos expresivos de las preocupaciones más íntimas del hombre, aun a riesgo de desarticularla de la realidad exterior, que tanto ha obsesionado a algunos escritores, como si fuera la „única realidad“.*⁶⁵³

So wendet er sich in seiner Analyse dieses Stückes auch der inneren Wirklichkeit des Menschen und seiner Situation in der Welt zu und steigt hinab, wie er sagt „*a los infiernos*“ des Menschen, welche sehr treffend in diesem etwas längeren Einakter zum Ausdruck gebracht werden. Er fügt hinzu:

⁶⁵³ Esteban Rivas, op. cit., S. 152.

*Descendamos ahora... a los infiernos del subconsciente - que paradójicamente es la única manera de ascender – a través del conocimiento de nosotros mismos y de nuestra responsabilidad, a niveles superiores de la dignidad humana.*⁶⁵⁴

Mit „das Unbewusste“ (*el inconsciente*) gibt er selbst das Stichwort für seinen Zugang zu diesem Stück und greift somit auf Freudsche Terminologie zurück. Er sieht aufgrund der Figurenkonstellation den Mann von ca. 25 Jahren, der mit dem Zug aus dem Dunkel, dem Dunkel seiner frühen Kindheit, sozusagen dem mütterlichen Uterus, angereist komme, auf dem Weg zu eben seinem mütterlichen Idealbild, das er von frühen Tagen her kennt, das er aber aufgrund der fortschreitenden Zeit, der auch seine Mutter unterworfen ist, nicht finden kann. Da die Frau, die ihm begegnet, zwar irgendwie vertraute Züge hat, aber diesem Idealbild nicht entspricht, verbleibt der Mann mit dem Köfferchen in einer weiterhin abwartenden Haltung und auf der Suche danach in der Hoffnung, dass er sein Ideal doch noch finde, zumal das Zeichen, die Blume als vereinbartes Erkennungszeichen für jene gesuchte Frau von der wirklich Anwesenden doch gefunden worden ist, wie er meint. Die Fixierung auf die Frau mit der weißen Rose charakterisiert ihn als jemand, der trotz seiner 25 Jahre noch immer in seiner ödipalen Phase steckt und für echte Liebe noch nicht reif oder ihrer noch nicht fähig ist.

Den *Guardavía* sieht Esteban Rivas als das Unbewusste des Menschen an, von dem wir wissen, dass es ähnlich wie der Traum in seiner Traumschrift zunächst nicht unbedingt Verständliches von sich gibt. Seine Auskünfte lassen sich von daher möglicherweise auch verstehen. Andererseits äußert er sich, und das ist das Markante an ihm, oftmals sehr ambig oder vielmehr mehrdeutig und unbestimmt, so z. B. wenn er auf die Frage des *Hombre* „¿Usted es el guardavía?“ antwortet: „*Me dan muchos nombres.*“⁶⁵⁵ Damit lässt er sich also nicht auf eine bestimmte Rolle festlegen.

Die Rolle der Frau kommentiert Esteban Rivas lediglich in Ansätzen. Sicherlich zeichnet sich in diesem Stück bei dem *Joven* und der *Mujer* die Angst zweier Menschen vor der Einsamkeit und dem Alleinsein ab, und es werden bei beiden auch die Probleme des Seins und der Existenz ohne den sie ergänzenden anderen aufgeworfen. E. Rivas geht dabei sogar so weit festzustellen, dass die Frau dies als ebenso tragisch empfindet wie der junge Mann. Auch erwähnt er, dass diese vor ihrer ängstlichen Rückfahrt mit dem Zug vieles nicht geklärt habe. Und stellt der junge Mann stellt bezüglich ihrer Anwesenheit dem *Guardavía* eine Reihe von Fragen, ob er sie auf der Fotografie vielleicht wiedererkenne, sie trage eine weiße Blume auf der Brust. Rivas entdeckt bei dem jungen Mann sogar eine

⁶⁵⁴ ibidem.

⁶⁵⁵ Solórzano, Cruce de vías. In: Obras completas. México, 2002. S. 198.

gewisse Angst, dass es sich bei dieser Frau um seine Mutter handeln könne, die er suche, und er zitiert sodann eine ganz entscheidende Erwiderung des *Guardavía* auf die Erläuterung des jungen Mannes, wen er denn meine in Bezug auf die Person, die er suche: „*Hombre: Una que lleva una flor blanca pero que no es la que vio usted hace un momento.*“ Der *Guardavía* erwidert darauf mit dem schönen Chiasmus, den ich schon zitiert habe: „*¡Yo vi a la que usted no busca y a la que busca no la vi!*“⁶⁵⁶

Für die zu betrachtenden Phänomene Ambiguität und Ironie und ihr Zusammenwirken in *Cruce de vías* möchte ich jetzt allerdings zunächst auf die einleitenden Anmerkungen zum Bühnenbild dieses Stückes zu sprechen kommen und mich anschließend mit den Figuren beschäftigen, und dies in der Reihenfolge *Guardavía*, *Hombre*, *Mujer* und *Tren*.

Das leere Bühnenbild, das als schwarz, mithin dunkel zu sehen ist, eröffnet aufgrund der dadurch bedingten eingeschränkten Wahrnehmungsmöglichkeiten, die nur gelegentlich durch das Rot und das Grün des Signals und den Laternenschein durchbrochen wird, vielfältige Gelegenheit zu Ambiguität oder Mehrdeutigkeit. Es ist möglich, dieses Dunkel auch existenziell zu interpretieren. Der Mensch taucht aus ihm auf und verschwindet wieder in ihm, dazwischen liegt seine Lebensspanne, ähnlich wie die aus dem Norden und dem Süden kommenden Züge kommen, die aus totaler Dunkelheit auftauchen und wieder in ihr verschwinden. Norden und Süden sind demzufolge relative Begriffe. Es wird lediglich angegeben, dass die beiden Protagonisten in der gleichen Entfernung vom Ort der Begegnung wohnen, doch diese Orte werden keineswegs näher bestimmt. Die große Bahnhofsuhr, deren Zeiger auf Punkt fünf Uhr stehen und sich im Gegensatz zur Armbandbuhr des jungen Mannes nicht fortbewegen, unterstreicht das Gefühl von Zeitlosigkeit, das sich für den Betrachter einstellt. So sind weder der Ort noch die zeitliche Dimension genau festgelegt, obwohl fünf Uhr und Dunkelheit auf einen Nachmittag im Winter verweisen.

Die Figuren sollen sich laut Regieanweisungen wie zur Zeit des Stummfilms mechanisch bewegen, was für die Personen, die die Züge spielen, „normal“ ist. Der junge Mann von 25 Jahren soll sich schnell wie im Zeitraffer, die Frau wie in Zeitlupe bewegen. Damit bilden beide einen Kontrast, der ihr Lebensalter widerspiegeln mag, aber verfremdend wirkt. Der *Guardavía* soll roboterartige Bewegungen ausführen, und durch solche maschinenartigen Bewegungen wird

⁶⁵⁶ op. cit., S. 198.

seine Gleichgültigkeit allem gegenüber noch unterstrichen. Kontrastironisch mag wirken, dass seine Laterne ihm ein gewisses Sehvermögen eröffnet, das man bei ihm als Bahnwärter oder Wächter erwarten könnte, obwohl sein Gesichtsfeld und sein Wirkungsbereich von dem erleuchteten Umfeld seiner Laterne begrenzt wird. Immerhin repräsentiert und befindet er sich in einer Lichtquelle, die eine Art Anlaufstelle für Reisende ist. Hierdurch sind die Möglichkeiten der Kontraste von Dunkel und Hell noch nicht ausgeschöpft, vielmehr mag es noch weitere Möglichkeiten des sogenannten „*Clarooscuro*“ oder italienisch „*Chiaroscuro*“, Halbschatten etc.

In jedem Falle darf man insbesondere die Dunkelheit im Bühnenbild als eine Art „negativen Raum“ ansehen, wie schon Quackenbusch bemerkte, und damit als offen für ambige Situationen. Ähnlich wirkt die Tatsache, dass der Mann mit dem Köfferchen vom Licht der Laterne geblendet wird und für ihn somit eine Leerstelle in seiner Wahrnehmung entsteht. Er bekommt nämlich nicht mit, dass die Frau, an dieser Stelle ins Rampenlicht gerückt, die weiße Blume auf ihrer Brust abreißt und in ihrer Tasche versteckt. Dies kann als parodistisch in Bezug auf die menschliche Wahrnehmung gesehen werden: Trotz einer Fülle von Licht kann diese eingeschränkt sein.

Hervorzuheben ist bei den weiteren Bühnenanweisungen der große Spielraum an generellen Interpretationsmöglichkeiten für den Regisseur, die ihm dadurch gegeben werden, dass er die Mimik der handelnden Personen so gestalten kann, dass sie entweder die gesprochenen Worte unterstützen, um einen gefühlbetonen Effekt zu erzielen, oder den geäußerten Worten widersprechen, um deren Grausamkeit zu unterstreichen und einen Kontrast zu bilden. Dies bedeutet, dass der sprachlich-linguistische Code völlig im Gegensatz zum theatralischen, in diesem Fall zu dem der Mimik und Gestik genutzt werden kann: „*Si quisiera (– i. e. el director –) acentuar la crueldad de la situación es preferible que la pantomima contradiga el sentido del texto, para mostrar que los sentimientos pueden ser opuestas a las palabras.*“⁶⁵⁷ Mit diesem Hinweis für den Regisseur wird diesem ein weites Spielfeld für die Verwendung von Ironie eröffnet, ohne dass Solórzano diese stets zu markieren brauchte.

Ich komme nun zu einer genaueren Betrachtung der Figur des *Guardavía*. Ich vertrete bezüglich seiner Person die These, dass gerade diese Figur des Kurzdramas in sich zu Ambiguität und sogar Mehrdeutigkeit Anlass gibt. Bereits auf Wortebene bereitet der Begriff „*guardavía*“ gewisse Schwierigkeiten, was einerseits sicherlich mit der Problematik seiner

⁶⁵⁷ op. cit., S. 197. Einschub in Klammern von mir.

Übertragung ins Deutsche zu tun haben könnte, andererseits aber auch mit dem genauen Aufgabenbereich eines Angestellten, der einen bestimmten Abschnitt von Bahngleisen zu überwachen oder zu warten hat. Haben wir es mit einem Streckenwärter oder Wächter zu tun? Oder handelt es sich um einen Bahnwärter? Befindet er sich als solcher zudem auf einem Bahnhof mit vorüberfahrenden oder haltenden Zügen, so ist ein solcher *Guardavía* fehl am Platze, denn dann müsste er im Prinzip nur die kurzen Schienenstränge in der Umgebung des „*Cruce de vías*“ kontrollieren oder er trägt eine falsche Namensbezeichnung, denn von seinem Platz im Bahnhof her sieht es so aus, als könnten sich Reisende an ihn wenden, wenn sie eine Auskunft brauchen. Und in der Tat gibt er Auskünfte zu den Zügen, die sich – und hier kommt eine gewisse situative Ironie hinzu – allerdings darauf beschränken, dass die von Norden kommenden Züge nach Süden und die von Süden kommenden nach Norden fahren. Und das wiederholt er bei jedem vorbeifahrenden Zug. Vom „*Hombre*“ nach seiner Funktion befragt, ob er der *Guardavía* sei, antwortet er: „*Me dan muchos nombres.*“ Er weicht aus und möchte sich nicht auf einen Namen, eine bestimmte Bezeichnung festlegen lassen. Andererseits sagt er deutlich, was seine Aufgabe nicht ist, nämlich auf Fragen zu antworten, was er dennoch gelegentlich tut, so als der *Hombre* feststellt „*Sé que estoy nervioso pero tengo la impresión de que no hablamos el mismo idioma, es decir que usted no contesta a mis preguntas.*“ und er erwidert: „*No es mi oficio.*“⁶⁵⁸

Der junge Mann bringt mit Verdruss auf den Punkt, worum es geht. Beide sprechen in der Tat transaktionsanalytisch ausgedrückt nicht dieselbe Sprache, etwas, das Quackenbusch für verschiedene Stücke Solórzanos als eine Möglichkeit von „*incomunicación múltiple*“ bezeichnet hat. Wenn es also nicht die Aufgabe des *Guardavía* ist, Fragen zu beantworten, welches ist denn dann seine Aufgabe? Das ist eine Frage, die sich der Zuschauer ebenfalls stellen muss. Immerhin äußert sich der *Guardavía* mehrfach und reagiert auf eine Reihe von Äußerungen des Mannes und auch auf etwas, das die Dame sagt, insbesondere auf vieles, das der Mann in Bezug auf die Frau äußert, die er sucht. Der *Guardavía* verhält sich also höchst seltsam, im Prinzip lässt er sich nicht genau fassen. Er scheint trotz allem eine höhere Aufgabe zu haben, zum Beispiel die des Bahnhofsvorstehers, der durch sein Pfeifen das Abfahren der Züge ankündigt, andererseits pfeift er auch, wenn Züge durchfahren, und Züge pfeifen auch selber. Obwohl es nicht seine Aufgabe ist, wie er sagt, reagiert er doch häufig auf Äußerungen. Daher gibt der junge Mann auch nicht auf, sondern erzählt einiges über die Frau, die er sucht. Zwischenzeitlich schaut der *Guardavía* ihn an, ohne zu verstehen, wie die Regieanweisungen sagen: (*El*

⁶⁵⁸ op. cit., S. 198.

Guardavía lo ve sin comprender.) oder (*Que no ha oído la mayor parte del relato.*) oder er fragt etwas, das offensichtlich nicht in den Zusammenhang passt, wie „¿Vende algo?“⁶⁵⁹ Mehrfach gelangt der junge Mann zu dem Schluss, dass der *Guardavía* überhaupt nicht versteht, was er sagt. Auf entsprechende vorwurfsvolle Äußerungen des Mannes reagiert dieser mit Gleichgültigkeit oder banalen oder widersprüchlichen Entgegnungen wie „*Eso es muy frecuente.*“ Und gleich darauf „*También es frecuente el contrario.*“ Als der junge Mann äußert, das verstehe er nicht, erwidert der *Guardavía*: „*No es necesario comprender.*“ Der junge Mann wird ungehalten und entgegnet: „*¡Pero usted sólo dice disparates!*“, aber der *Guardavía* zuckt nur wieder mit den Schultern als Ausdruck, dass ihm dies gleichgültig sei.

Als der junge Mann schließlich allein auf dem Bahnsteig zurückbleibt und laut etwas traurig vor sich hinsprechend sagt, dass es wohl besser sei, dass jene Frau gegangen sei, obwohl irgendetwas an ihr ... (hier spricht er nicht zu Ende), scheint sich bei dem *Guardavía* ein gewisses Interesse für ihn und seine Frage bemerkbar zu machen. Er fragt: „¿*Cúal?*“, hat aber diejenige, die die weiße Blume aufgehoben hat, nicht bemerkt.

Das Gespräch, so es denn eins ist, mündet schließlich in obiger chiastischer Aussage, dass er die, die er nicht suche, gesehen, aber die, die er suche, nicht gesehen habe. Dies fügt den vielfältigen Facetten, unter denen der *Guardavía* erscheint, eine weitere hinzu, die des Orakelhaften. Die Funktion des Orakelspruchs ist es, den Menschen, die ein Problem beschäftigt, einen Hinweis zu geben, das Deuten des Orakelspruches ist ihnen jedoch selbst überlassen. Damit wird die Figur, die anscheinend ihre Aufgabe, auch Auskünfte zu erteilen, völlig verfehlt hat, zu jemandem, der trotz aller Seltsamkeit in seinem Verhalten dem jungen Mann gegenüber die Wahrheit spricht, sie aber dennoch nicht direkt, sondern verschlüsselt äußert.

Von daher kann man Esteban Rivas' Deutung der Person des *Guardavía* als Unterbewusstsein durchaus zustimmen. Man könnte sogar sagen, dass die Begegnung der beiden Protagonisten mit ihm und miteinander dem gesamten Stück eine Art Traumcharakter verleiht, dessen Teile die Individuen selbst zusammensetzen müssen. Der *Guardavía* gibt Informationen von sich, aber eben nicht solche, die auf den ersten Blick zusammenhängend wirken. Trotzdem kann der Zuschauer mit ihnen etwas anfangen, da er genau beobachtet und zuhört und die traumhaften Teile zusammenzufügen und zu lesen versteht.

So löst denn der Leser oder Zuschauer schon das, was Esteban Rivas als ein Rätsel (*acertijo*) bezeichnet, in sehr ähnlicher Weise, wie es dem Verfasser

⁶⁵⁹ Zitate auf dieser Seite: op. cit., S. 198f.

dieser Arbeit als Leser erklärbar erscheint. Er geht dabei aber von einer eindeutigen Festlegung bezüglich des *Guardavía* aus, der für ihn eben das erwähnte Unbewusste repräsentiert, und schreibt:

Aparentemente esto es un acertijo. Ya vimos que el Guardavía, símbolo del inconsciente, había registrado en sus anales, desde el principio, la imagen de la madre que es la que realmente busca el Hombre de nuestra obra; por esto le responde que a la que busca no la vio; es decir, a la madre. En cambio, le dice que vio a la que no busca; es decir, a la mujer que en realidad estuvo allí. (Con esta interpretación creemos haber descifrado el enigma y a la vez puesto en relieve el complejo de Edipo en que se inspira el autor al presentarnos la actuación de este personaje, cuyo problema es más agudo que el complejo de la Mujer.)⁶⁶⁰

Zwar wird hiermit der Orakelspruch psychologisch gedeutet, aber die Ambiguität dieses Spruches trägt weiterhin dazu bei, die Figur des *Guardavía* noch rätselhafter zu machen. Immerhin zeigt sie Züge einer höheren, übergeordneten, vielleicht religiösen Instanz, die sowohl Banalitäten wie auch Unverständliches äußert, dabei aber objektiv ist und die Wahrheit spricht. Darüber hinaus ist ihr das menschliche Schicksal nicht immer gleichgültig, es gilt lediglich, sie in der richtigen Weise anzusprechen, dann gibt sie zumindest Hinweise, die der Mensch jedoch selber entschlüsseln muss. Von daher wirkt es höchst ironisch, wenn der junge Mann sich zum Schluss über ihn empört und ihm die Frage entgegen schleudert, wozu er eigentlich nützlich sei oder diene, und dies auch noch wiederholt, ein Hinweis des Autors, dass eben dieser Frage besondere Bedeutung beizumessen ist genauso wie dem erwähnten Mittel des Chiasmus als inhärenter Textmarkierung.

In Fortführung des oben Gesagten geht es jetzt um die beiden anderen Charaktere des Stückes. Hierbei lässt sich die Analyse des Verhaltens des jungen Mannes nur schwerlich von dem der Frau trennen, da beide von dem Wunsch beseelt sind, einander zu begegnen und zu finden. Der Figur des etwa Fünfundzwanzigjährigen fehlt noch gänzlich die Abgeklärtheit der schwarzgekleideten Frau, er bewegt sich im Zeitraffertempo oder soll dies zumindest laut Bühnenanweisung, sie im Zeitlupentempo. Auf die Bedeutung von Raffung der Zeit und ihrer Verlangsamung werde ich unten zurückkommen. Er befindet sich auf der Suche nach der für ihn idealen Frau und trägt einen Brief und ein Foto von ihr mit sich herum, da er glaubt, dass die Abgebildete die betreffende sei. Das Foto gefällt ihm und auch was sie schreibt, so dass er sich aufgemacht hat, sich mit ihr zu treffen. Als er zur angegebenen Zeit am vereinbarten Treffpunkt, einem Bahnhof, ankommt, ist sie nicht da. Er spricht den *Guardavía* an und erwartet Auskunft und Hilfe von ihm. Diese wird ihm allerdings nicht zuteil, wenn auch nicht ausdrücklich verweigert, so dass er mehrfach erregt und

⁶⁶⁰ Rivas, op. cit., S. 159.

erfolglos protestiert, und als sie schließlich in Form des schon angeführten Orakelspruchs erfolgt, erkennt er sie – Ironie des Schicksals – nicht als solche. Insgesamt gestaltet sich diese Suche nach der idealen Frau seitens des jungen Mannes als eine Reihe von *Quiproquos* ganz im Sinne der „*equivocos*“ der Boulevardkomödien, hier allerdings mit traurigem, wenngleich nicht tragischem Ausgang, weswegen Solórzano sein Stück auch nicht als „*Vodevil trágico*“ bezeichnet hat. Denn dies würde einen anderen Sinn implizieren. Diese *equivocos* beginnen schon damit, dass der junge Mann nur ein Bild, ein „*retrato*“, jener Frau vor sich hat und zudem laut Regieanweisungen ein retuschiertes, das laut ihrer Aussage ihr eigenes, aber ebenfalls das von vielen anderen gleichzeitig sei („... *la imagen resultaba la de ella, pero al mismo tiempo era la de otra, la de muchas más.*“⁶⁶¹) Die Ambiguität, ja der Gebrauch von Mehrdeutigkeit wird aus solchen Einzelercheinungen klar ersichtlich, wenn ein und dieselbe Person gleichzeitig wie viele andere sein soll. Die Fotografie gilt als etwas nicht mehr Aktuelles, als Erinnerung an Vergangenheit, damit als Momentaufnahme von vergangener Zeit. Darüber hinaus stellt das Retuschieren eine absichtliche Täuschung, einen Betrug dar, oder, wie man es euphemistisch auf Französisch ausdrücken würde, einen Akt des „*corriger la fortune*“. Desgleichen verfälscht sie vergangene Zeit, was bei ihr wegen des betrügerischen Retuschierens ein schlechtes Gewissen erzeugen müsste.

Der nächste Anlass für ein „*Equívoco*“ ist das Auftauchen der Frau aus dem Dunkel des Hintergrunds, wobei bühnentechnisch die Laterne des *Guardavía* den jungen Mann auch auf metaphorischer Ebene blendet, so dass er nichts mehr sieht, während die Frau im Rampenlicht sich das vereinbarte Erkennungszeichen von der Brust reißt, so dass er sie anschließend nicht als die Gesuchte identifizieren kann, zumal sie ein schwarzes Kleid trägt, das sich von dem dunklen Hintergrund nicht abhebt, und zudem einen Schleier. Nichts ambiguisiert eine Person stärker als gerade ein Schleier, der schon vom Wortsinn her Verhüllung impliziert. Nicht umsonst spricht man vielfach mit einer alten Metapher von einer Verschleierungstaktik. Der Grund für die Verschleierung ist die Angst der Frau vor Zurückweisung ob ihres Altes und ihrer Hässlichkeit. Das Abreißen der Blume wird dem Zuschauer bühnentechnisch zwar vermittelt, doch ihr persönlicher Grund bleibt weitgehend unklar. Vielleicht ist es Scham, mit einem so offensichtlichen „Erkennungszeichen“ vor dem *Guardavía* zu erscheinen, vielleicht Angst vor dem Zusammentreffen, das nun unmittelbar bevorsteht. Sodann wird der Schwebezustand, dass sie die sein könnte, die sie ist, von ihr dadurch

⁶⁶¹ *Cruce de vías*, op. cit., S. 203.

aufrechterhalten, dass sie sich im Folgenden dem jungen Mann gegenüber nicht zu erkennen gibt und allerlei Verschleierungstechniken entwickelt, so die Geschichte einer angeblichen Freundin, die sie selber ist. Und schließlich wird der junge Mann auch noch auf die falsche Fährte gelockt, als sie ihm die weiße Blume geben möchte und sagt, sie habe sie aufgehoben, für den Zuschauer eine offensichtliche Lüge. Denn dies veranlasst ihn ja, *de facto* zu glauben, dass die, die er sucht, wirklich da gewesen ist.

Auf diese Weise hat der junge Mann, wie er glaubt, mit einer ganzen Reihe von Frauen zu tun, was schließlich zu der orakelhaften Ambiguität des *Guardavía*, deren Wahrheit der Suchende in seiner Jagd nach der richtigen Frau ironischer Weise nicht versteht, geschweige denn zu entschlüsseln vermag: mit der auf dem Bild, die aufgrund der Retuschierung so vielen anderen ähnelt, mit der Frau, die auf dem Bahnhof erscheint und noch die Blume trägt, mit der Frau, die diese Blume nicht mehr trägt aber die ist, mit der er das Treffen vereinbart hat, mit der Frau, die angeblich diese Blume weggeworfen oder verloren hat, weil er zu spät gekommen sein mag, die aber genau die Frau auf dem Bild sein müsste, eine von den vielen Frauen, die das Foto auch darstellen könnte, vielleicht seine Mutter in jungen Jahren. So findet denn seine Suche einen traurigen Abschluss. Denn er jagt ganz deutlich für den Zuschauer einer Frau hinterher, die gar nicht existiert, wie dies im Stück schon früh durch die Vergangenheitsbezogenheit jener Frau auf dem retuschierten Foto zum Ausdruck kommt, was auch die Ambiguität des gesamten Stückes ausmacht. Dies wird auch noch einmal klar ersichtlich, wenn die letzte Unterhaltung des jungen Mannes mit dem *Guardavía* im Zusammenhang wiedergegeben wird:

HOMBRE: (Con cierta tristeza, al Guardavía que permanece, impassible.) Había algo en ella que... sin embargo, creo que es mejor que se haya ido esa mujer.

GUARDAVÍA: ¿Cuál?

HOMBRE: Ésa, la que había recogido una flor blanca...

GUARDAVÍA: No reparé en ello...

HOMBRE: ¿No? (Ve al Guardavía con desconsuelo.) Pero, realmente, ¿no ha visto usted a la otra?

GUARDAVÍA: ¿A cuál otra?

HOMBRE: La que yo busco.

GUARDAVÍA: No sé quién pueda ser...

HOMBRE: Una que lleva una flor blanca, pero que no es la que usted vio hace un momento.

GUARDAVÍA: (Con aspereza.) ¡Yo vi a la que usted no busca y a la que busca no la vi!

HOMBRE: (Irritado.) ¿No puede usted ser útil para algo? ¿Para qué diablos sirve usted? ⁶⁶²

⁶⁶² op. cit., S. 206.

Die Frau, die wieder weggefahren ist, ist die, die er treffen wollte, und gleichzeitig die, die sich als solche nicht zu erkennen gegeben hat. Sie ist die, die ihn bezüglich der weißen Blume angeschwandelt hat, denn sie hat diese Blume nicht aufgehoben, sondern sich abgerissen, vielleicht aus Angst vor Enttäuschung, und die, die die Blume aufgehoben hat, existiert nicht, da die, die mit der weißen Blume auf der Brust gekommen ist, gelogen hat, aber er glaubt, dass sie existiere, und diese nichtexistente ist gleichzeitig die, die der junge Mann sucht, im Prinzip eine Chimäre.

Man sieht, dass die *Quiproquos* als Auslöser für die Schwierigkeiten des jungen Mannes, aber auch für die Dame Anfang fünfzig recht gehäuft erscheinen und den real-faktischen, wie man sie von Boulevard-Komödien her kennt, kaum nachstehen. Gleichzeitig hat der *Guardavía* keine andere als gerade nur diese Frau gesehen, die da gewesen und wieder weggefahren ist, die ihm aber als eine andere beschrieben wird, als die, welche der junge Mann suche, und gerade eine solche, auf die die Beschreibung passt, hat er nicht gesehen, so dass er schließlich zu seiner orakelhaften Äußerung gelangt.

Tiefenpsychologisch mag dies mit Esteban Rivas die Suche des jungen Mannes nach dem durch die Mutter vorgegebenem Idealbild bedeuten, das, wie die Symbolik der weißen Blume beinhaltet, nicht gefunden werden kann, so dass bezüglich des jungen Mannes von einer noch nicht überstandenen ödipalen Phase gesprochen werden darf oder allgemeiner von einem noch nicht abgeschlossenen Reifungsprozess. Wie die etwa fünfzigjährige Frau aus *El sueño del Ángel* nach ihrem „*animus*“ sucht, so befindet sich der junge Mann, um Jungsche Termini zu verwenden, auf der Suche nach seiner „*anima*“. Ähnliches gilt für die Suche der Frau, die wie die *Mujer* in *El sueño del Ángel* ein schwarzes Kleid trägt und außerdem einen Schleier. Wilma Feliciano sagt bezüglich des „*animus*“ als Triebkraft für die Frau: "*La persona es abnegada, sentimental y femenina; el animus, tiránico, impasible y varonil. Ella es Eros, él es Logos.*"⁶⁶³ Sie versteckt sich hinter ihrer Maske (*persona*) und wünscht sich den „*Logos*“ als „*âme soeur*“.

Die Frau hat im Vergleich zum jungen Mann ihre eigene Problemgeschichte, wie die Regieangaben vermuten lassen. Sie scheint eine ältere Jungfer zu sein, möglicherweise das Gegenbild des jungen Mannes, der seine Mutter sucht. Sie mag ewig auf der Suche nach ihrem Vater gewesen sein. Es sieht danach aus, als ob sie aufgrund ihres Aussehens gewisse Ängste und einen entsprechenden Minderwertigkeitskomplex entwickelt hat, durch den sie sich verzehrt. Die eingeschobene Geschichte von einer Freundin, die sie selber ist, zeigt ihre Angst vor einer Begegnung mit dem anderen Geschlecht, charakterisiert sie als eine

⁶⁶³ Feliciano, op. cit., S. 197.

Art Voyeurin und weist darauf hin, wie man sich moralisch nicht verhalten sollte. Es wird deutlich, dass sie sämtliche Möglichkeiten an Verschleierungstechniken ausnutzt, über die sie verfügt, und von daher eine Meisterin der Dissimulation ist, sie möchte verschleiern, wer sie eigentlich ist. Von daher stehen ihre Worte, sie sei jetzt endlich die, die sie wirklich sei, zunächst ambig und im Widerspruch zu ihrem Verhalten und wirken dadurch zudem dramatisch ironisch, denn der Zuschauer oder Leser weiß es besser, er durchschaut sie und erkennt ihre wirklichen Nöte.

Wenn sie sich laut der einleitenden Bühnenanweisungen im Zeitlupentempo bewegen soll, was sich schwerlich während des gesamten Stückes durchhalten lässt, so ist diese Anweisung für den Zuschauer höchst signifikativ, ebenso die, dass der junge Mann seine Bewegungen im Zeitraffertempo ausführen soll. Für beides kommt man nicht umhin, einen kurzen Blick auf beide Techniken im Film zu werfen, von dem sie entlehnt sind. Für die Zeitlupe denkt man unwillkürlich an Traumszenen wie z. B. an die Anfangsszene der Verfilmung von Gabriel García Márquez' „*Crónica de una muerte anunciada*“. Es liegt also nahe, aufgrund von Solórzanos Regieanweisungen das Verhalten der Frau mit Traumhaftigkeit in Verbindung zu bringen, mithin als etwas Traumhaftes zu deuten, und zwar als eine Art Albtraum, wozu ihre Äußerung passt, dass es für ihre Begegnung mit dem jungen Mann nur einen kurzen Augenblick gebe, an dem sie möglich sei, und wenn man den verpasse, sei eben alles vorbei („*Mujer: Ya le dije que sólo hay un momento para reconocerse, para cerrar los ojos...*“⁶⁶⁴) Ihre beständige Angst, diesen Augenblick zu verpassen, lassen sie im Gegensatz zu ihren Worten ironischer Weise nicht sie selbst sein, sondern sie in ihrer Begegnung mit dem anderen scheitern. Sie legt beständig Zeichen aus, um doch noch an ihr Ziel zu gelangen, doch ihre selbstkonstruierte oder von anderen übernommene, tradierte ambivalente Einstellung des Wollens und gleichzeitigen Nichtwollens verhindern eine echte Begegnung mit dem anderen und haben dies bisher immer getan. Vor allem aber ist das Verhalten der fünfzigjährigen Frau irrational und widerspricht sämtlichen vernünftigen Prinzipien. Von daher lässt sich ein Vergleich mit einer in einem Albtraum erlebten Frustration, sogar einem Trauma, durchaus rechtfertigen. Ihre bisherige Lebensgeschichte verstärkt eine solche Vermutung.

E. Rivas sieht die Probleme der Frau als weniger interpretationswürdig. Dennoch sollte im Zusammenhang mit der Figurenkonstellation, Titel und Rahmen der Bühnenhandlung auf diese eingegangen werden. Es darf eben nicht außer Acht gelassen werden, dass wir es mit zwei Schienensträngen, zwei

⁶⁶⁴ *Cruce de vías*, S. 205.

Bahngleisen, zu tun haben, auf denen die Züge aneinander vorbeifahren, und es gibt in der Tat nur einen kurzen Augenblick, an dem ein Zug aus nördlicher Richtung mit einem aus südlicher Richtung kommenden von der Seite oder dem Profil her gesehen deckungsgleich ist oder sich beide Züge überlappen, dann aber fahren sie in entgegengesetzten Richtungen weiter. Außerdem können die beiden Himmelsrichtungen symbolisch gesehen werden: Der junge Mann kommt aus der Wärme des Lebens, aus dem Südens, und strebt, ohne sich darüber im Klaren zu sein, in die „Kälte des Nordens“, und das im Zeitraffertempo – es kann der Jugend nicht schnell genug gehen –, die Frau möchte gerne dorthin zurück, im Zeitlupentempo – ihr verrinnt die Zeit viel zu schnell –, weil sie das Leben in großen Zügen genießen möchte, doch sie schafft dies nicht. Insofern spielt bei beiden zu alledem die Ironie des Schicksals ihnen einen Streich.

Beide Bahngleise stehen zudem nach meiner Meinung symbolisch für die Fixierung der Haltungen oder Einstellungen der beiden Protagonisten, sowohl der Frau als auch des jungen Mannes. Die Einstellung des jungen Mannes, fixiert auf das Idealbild, möglicherweise der Mutter als junger Frau, und die der Frau, leiderfahren in ihrer Angst vor dem Nichtzustandekommen einer Beziehung, möglicherweise eine „*self-fulfilling prophecy*“, entsprechen den parallel verlaufenden Schienensträngen.

Die Gleise, symbolisch zu sehen als parallel verlaufende Lebenswege, und die Züge, die Menschen auf ihrer Bahn verkörpernd, führen diese nicht wie von selbst zueinander, sondern eher aneinander vorbei. Zusätzlich wird das Zusammentreffen der beiden Protagonisten auf dem Bahnsteig irritiert und erschwert durch den *Guardavía*, der ob seiner Laterne als Lichtquelle ihrer Meinung nach Hilfe geben sollte, dies aber allenfalls verschlüsselt tut. Damit ist eine schlechte Ausgangsposition für die Aufnahme einer Beziehung gegeben, und dies deutet auf ein Scheitern der ersehnten menschlichen Begegnung hin, wie es im Untertitel zum Ausdruck kommt.

Bühnentechnisch haben somit die Schienenstränge als Metapher aus dem Bereich des Metallisch-Materiellen mit der von Solórzano vermittelten inneren, d. h. psychischen Seite des Menschen zu tun. Diese Eingleisigkeit der Richtung, in die man fährt, hängt von daher sehr eng mit tradierten Einstellungen zusammen, die man „*von Hause aus*“ mitbekommen hat. Eine Begegnung kann nur stattfinden, indem man die Schienenstränge verlässt und sich auf den anderen



„El tren“ - Szene aus *Cruce de vías* (Cleveland Ohio, 1968)

einlässt. Sonst misslingt echte Begegnung. Dies geschieht beim Anhalten der Züge, wenn man aussteigt und den Bahnsteig betritt, aber es ist noch eine weitere *conditio sine qua non* vonnöten, es sollte keine Zeitverschiebungen sprich große zeitliche Unterschiede hinsichtlich des Lebensalters geben. Wenn einer im Eiltempo, der andere in Zeitlupe marschiert, sind die Bedingungen für beide ungünstig für eine echte Begegnung. Die richtige Zeit entspricht weder einer Zeitraffung noch einer Zeitstreckung, zudem sind die Richtungen, aus denen beide Protagonisten kommen, entgegengesetzt und können echte Begegnung verhindern.

Als bedeutsamste aller möglichen Spielarten von Ironie lässt sich in *Cruce de vías* einmal mehr dramatische Ironie konstatieren, welche einhergeht mit einer Reihe von ambigen Situationen, die sich auf die Identität der *Mujer* beziehen, so dass es wiederum der Zuschauer ist, der die auf der Bühne von den Protagonisten gemachten Fehler im Verhalten der Protagonisten für sich korrigiert und richtig stellt. Solórzanos *Vodevil triste*, in einem Akt angelegt, enthält somit als Strategie ebenfalls den Gebrauch von **dramatischer Ironie**. Das Wissen des Zuschauers gegenüber den beiden Akteuren, ist dem der Frau und des jungen Mannes überlegen, stößt aber bei der Figur des *Guardavía* an seine Grenzen. Durch den Gang der Handlung, insbesondere den abschließenden Zornesausbruch des jungen Mannes über die vermeintliche Dummheit des *Guardavía*, wird dem Zuschauer deutlich, dass dieser junge Mann auf dem falschen Wege ist und einer Chimäre hinterher läuft, und dasselbe vollzieht sich auf Seiten der Frau von etwa fünfzig Jahren, welche von ihren unerfüllten Sehnsüchten getrieben wird.

Beider Handeln wird von einer fixen Idee bestimmt, die sie als existenziell empfinden. Möglicherweise spielt hier auch ein Gefühl wie das Heideggersche

„Geworfensein“ eine Rolle. Immerhin datiert „Sein und Zeit“ von 1927, und darüber hinaus hat Solórzano in Paris den Existenzialismus kennengelernt. Die Frau wird von ihrer Angst, nicht geliebt zu werden, verfolgt, und es gebricht ihr an Mut, als die, die sie ist, es trotzdem zu versuchen. Und dies sollte nicht geschehen, indem sie sich ihren möglichen Partner unter den ganz jungen auswählt. Von daher kann man ihre Aussage, sie sei jetzt die, die sie immer sein wollte („*Soy ahora la que siempre he querido ser.*“)⁶⁶⁵ nur als ironische Selbstoffenbarung einordnen, die zudem nebulös ambig ist. Denn sie sagt dies im Zusammenhang mit der Stunde, auf die der junge Mann und sie warten, bekommt aber einen ungeheuren Schrecken, als der junge Mann plötzlich ihr Gesicht sehen möchte, denn sie weiß, dass sie hässlich ist und ihr Bild retuschiert hat.

Die für den Zuschauer am stärksten wirkende ironische Dramatik ist jedoch der Augenblick, als der junge Mann die orakelhaft-ambige Antwort erhalten hat, er den *Guardavía* sehr ungehalten anschreit und wissen will, ob er denn zu gar nichts nützlich sei. Hatte er sich bisher schon ständig über ihn aufgeregt, weil er ihm keine vernünftige oder nicht richtig Antwort gebe, kehrt sich seine eigene Frage und der damit rhetorisch implizierte Aussageinhalt plötzlich um, weil er selbst es ist, der dessen letzte Antwort nicht versteht oder besser zu deuten vermag, und somit seiner eigenen Unfähigkeit zum Opfer fällt. Denn wie schon oben gesagt, in seiner Fixierung versteht er nicht den Sinn dessen, was der *Guardavía* ihm mitteilt.

Auf einer Ebene, die über die der offensichtlichen dramatischen Ironie hinausgeht, muss sich der Leser oder Zuschauer selbst fragen, wodurch das Scheitern der Begegnung der beiden Menschen in diesem *Vodevil triste* zustande gekommen ist, und damit könnte er zu einer existenziellen Einsicht gelangen. Aus dem Dunkel der menschlichen Existenz kommend, verlässt sich der junge Mann auf ein Bild, eine Fotografie, die als Momentaufnahme vergangenheitsorientiert ist und fixierend wirkt, und auf Zeichen und Auskünfte von Dritten über etwas, das diese nicht unbedingt wissen können oder müssen, weil es für sie nicht von Bedeutung ist, statt sich selbst auf die Suche zu machen und dabei sein Gefühl und seinen Verstand zu gebrauchen.

Auch die Frau macht dem *Guardavía*, dem Wächter, über das Geschehen auf dem Bahnsteig den in dem folgenden Zitat enthaltenen Vorwurf:

MUJER: (Al Guardavía que la ve fijo.) Usted me vio desde el principio, ¿verdad? ¿Por qué no se lo dijo a él?
GUARDAVÍA: (Indiferente.) ¿A quién?

⁶⁶⁵ op. cit., S. 202.

MUJER: (*Señala al Hombre.*) *A él, al único.*
GUARDAVÍA: *Me había olvidado de él.*⁶⁶⁶

Doch der *Guardavía* sah und sieht dies nicht als seine Aufgabe an und konfrontiert die Fragenden zumeist mit der Notwendigkeit, sich auf sich selbst zu verlassen. Sicherlich, er hätte vielleicht verbindlicher mit beiden reden und sich als hilfsbereiter erweisen können, doch in derart existenziellen Fragen sollte, und dies könnte Solórzanos aufklärende Botschaft sein, sich jeder nur auf sich selbst verlassen und sich eben seines eigenen Gefühls und seines eigenen Verstandes bedienen. Man könnte das Stück von daher als einen Aufruf wie den Kants bezüglich seiner Definition von Aufklärung verstehen, dass der Mensch seine eigenen Beobachtungen machen und seine eigenen Gedanken und Gefühle nutzen und sich gerade in existenziellen Dingen nicht auf andere verlassen solle, als einen Aufruf, sich auf seine eigenen Füße zu stellen. Dies bedeutet keineswegs, dass er nicht fragen dürfte, doch schließlich und letztlich ist jeder seine eigene letzte Instanz, und man kann niemand anderen für eine fehlende Auskunft oder einen nichtgegebenen Hinweis verantwortlich machen, wie dies die Frau in dem soeben angeführten Zitat tun möchte. Sie hat ja später in eigener Verantwortung den für sie notwendigen Schritt nicht getan.

2.6.2. *El zapato*

(*einschließlich der ursprünglichen Fassung*)

Mit *El zapato* gelangen wir zum zweiten der „Freudschen“ Stücke von Solórzano, in dem es um die Entwicklung des Trägers eben jenes Schuhs oder *zapato* des Titels geht. Der als Titel des Stückes angeführte Begriff „*El zapato*“ enthält von alters her eine auf das weibliche Geschlecht bezogene symbolische Konnotation, wie Cirlot in seinem Werk anmerkt:

*Según Swedenborg, simbolizan las „bajas cosas naturales“, tanto en el sentido de humildes, como en el de ruines. Es también el símbolo del sexo femenino y con este sentido puede aparecer en la Cenicienta. Signo de libertad entre los antiguos.*⁶⁶⁷

Mit dem Verweis auf das Märchen Aschenputtel wird ins Gedächtnis gerufen, dass die Schuhsymbolik sich in aller Regel auf das weibliche Geschlecht bezieht, in Solórzanos Stück geht es jedoch weder in den Bühnenanweisungen noch im Verlauf des Stückes ausdrücklich um einen weiblichen Schuh, so dass trotz aller vermeintlichen Klarheit über die Zugehörigkeit des im Stück vorkommenden „*botín*“ (Stiefel mit Druckknöpfen) zum Titel gerade diese

⁶⁶⁶ ibidem.

⁶⁶⁷ Cirlot, op. cit., s. v.

Eindeutigkeit schon in Frage gestellt werden darf. Denn der Titel könnte ebenso auf die im Hintergrund verbleibende Frau und Mutter verweisen, welche an zentraler Stelle des Stückes eine Art erotischen Tanz aufführt, gleichzeitig ihr bedeutsamster Auftritt im Stück.

Demgegenüber steht eben jener Stiefel, der als „*alto botín viejo y deslucido, con algunos botones casi desprendidos*“⁶⁶⁸ beschrieben wird und den der Junge aus irgendeinem Abstellwinkel geholt hat, um ihn sich anzuziehen. Dieses Hervorholen jedoch ist ein Akt, der den Stiefel für den Vater einschließlich der in diesem Kontext phallischen Bedeutung des Beines wieder ins Bewusstsein rückt, welche dieses, insbesondere wenn es in eine assoziativ mit dem weiblichen Sexus verbundene Höhlung hinein gleitet, in der Freudschen Psychologie, insbesondere im Traum annimmt. Von daher darf man, wie bei vielen Stücken Solórzanos, trotz des scheinbar eindeutigen Bezugs schon dem Titel Ambiguität zuschreiben.

Es fragt sich, wofür dieser alte, abgelegte, aus einem Winkel wieder hervorgeholte Stiefel steht, der trotz des oben Gesagten gelegentlich lediglich als „*zapato*“ bezeichnet wird und dem sogar das Stück seinen Namen verdankt. Letztlich ist nicht mit absoluter Sicherheit auszumachen, dass es sich nicht doch um einen alten Schuh der Mutter handelt, dem der Vater eingedenk früherer Zeiten besondere Verehrung zukommen ließe. Trotzdem scheint mir, dass er für den Vater steht oder in erweiterter Form metaphorisch-symbolisch für die väterliche, mit einem anderen Wort ausgedrückt, für die patriarchalische Ausübung von Macht. Der Wunsch, diese Macht und Herrschaft über Besitz und über Personen ausüben zu können, äußert sich bei dem Jungen, der sie sich auf seinem Weg zum Erwachsenwerden anmaßt. Doch der alte aus jenem Winkel hervorgeholte Halbstiefel, stellt für den Vater eine Provokation dar, eine Infragestellung längst sicher geglaubter Rechte und Besitzverhältnisse, auf die er in Form von Druck in eben jenem „Schuh“ am Fuß des Sohnes reagiert. Der Besitz des Schuhs steht damit weiterhin für die Ausübung der väterlichen Sexualität in Bezug auf und mit der Mutter des Jungen.

In dem Augenblick, in dem er wieder in Gebrauch genommen wird, tritt er auch für andere, so den Vater, wieder sichtbar in Erscheinung und gewinnt seine traditionelle Funktion als Symbol männlicher Macht und männlicher Rechte, das heißt traditionell verstandener Besitzrechte über die Frau zurück. Schließlich mag auch die Ehre eine Rolle spielen, von der der Vater glaubt, sie sei in Gefahr.

Inhaltlich lässt sich nur eine recht knappe Handlung beschreiben, da sich das Stück im Wesentlichen am Anfang und am Ende auf einen Monolog des Jungen

⁶⁶⁸ Solórzano, *El zapato*. In: Teatro completo. México, 2002. S. 189.

mit seiner linken Fußbekleidung, dem halbhohen Stiefel, und einige Dialogpassagen mit seinem Vater sowie einen Tanz der Mutter bei deren ansonsten völligen Inaktivität beschränkt. Dieser Tanz und das nachfolgende Geschehen, die Prügel, die der Junge von seinem Vater bezieht, weil er einige Takte lang mit der Mutter getanzt hat, bilden den Höhepunkt des dramatischen Geschehens. Der Junge, in kurzen Hosen, kommt praktisch auf die Bühne gehumpelt, weil ihm der Halbstiefel an seinem linken Fuß Beschwerden bereitet. Am rechten Fuß trägt er im übrigen altersgemäß einen Tennisschuh, so dass sich zwischen seiner Fußbekleidung am linken und rechten Bein sogleich ein komisch-ironischer Effekt einstellt, der äußerlich dargestellt wird, aber wohl eine innere, psychische Ursache haben muss. Angemessen wäre es, wenn er auch am linken Fuß einen solchen Tennisschuh trüge, doch es muss jener halbhohle Stiefel sein, der ihm nicht passt und ihm Schmerzen verursacht, welche er zu ergründen versucht. Zuerst vermutet er einen Nagel als Ursache und überprüft den Stiefel darauf hin, sodann ein Sandkorn – wir würden in Deutschland sagen „ein Steinchen“ –, er stülpt den Halbstiefel über, doch auch dies war nicht die Ursache. Er malträtiert und verflucht ihn, überlegt und liebkost ihn und malträtiert ihn wieder, wie Kinder dies oft mit Gegenständen tun, die ihren Unwillen erregt haben. Doch dann setzt ein Dialog mit seinem Vater ein, der sozusagen spricht, als ob er dieser Stiefel wäre, und es wird deutlich, dass für den Jungen der Stiefel nur äußeres Erscheinungsbild oder Symbol für einen inneren Konflikt zwischen ihm und seinem Vater ist, in dem es zwischen beiden um Macht geht, Macht verstanden als Möglichkeit, die Freiheit oder die Rechte des anderen einzuschränken und zu begrenzen.

In Foucaultschen Termini ausgedrückt ist somit der ödipale Komplex des Jungen von 12 oder 13 Jahren ein mikrophysikalischer Kampf um die Macht im Kreis der Familie, was hier gleichbedeutend ist mit dem Kampf um die Mutter des Jungen, die gleichzeitig Ehefrau des Vaters ist. Der Kampf beider um den Besitz des väterlichen Stiefels ist somit anzusehen als Kampf um das Recht auf die Mutter, ein Kampf, der in einer „normalen“ Familie keinen Konkurrenzkampf darstellen sollte, da abgesehen von der Sexualität beide Elternteile keine Ausgrenzung des jungen männlichen oder weiblichen Kindes aus dem Kreis der Familie vornehmen, sondern es beide lieben und für sein Gedeihen verantwortlich sind. In *El zapato* bleibt die Mutter jedoch schon im Bühnenrequisit des Familienporträts verhüllt und von ihrem Ehemann und ihrem Sohn abgewandt. Ohne kriminalistisch tätig sein zu müssen, merkt der Zuschauer, dass in der dargestellten Familie etwas nicht stimmt.

Der etwa zwölf oder dreizehnjährige *Joven* als Protagonist wird in einer Phase seines Lebens angetroffen, in der er einen Kampf mit seinem Schuh, eigentlich

dem Stiefel seines Vaters, ausführt. Der mit Druckknöpfen (*botones*) versehene Halbstiefel drückt ihn sehr und macht ihm zu schaffen. Darum geht es zumindest in der Ausgabe von 1966, während in späteren Ausgaben, z. B. der von 2002, auf die ich mich hier in erster Linie beziehe, der Junge mit seinem Vater einen Kampf austrägt und der Schuh symbolisch mitwirkt, da hier Vater, Sohn und Mutter eine eigenständige Rolle übernehmen, die Mutter allerdings nur eine pantomimische ohne Sprechanteil.

Dagegen wird in der früheren Ausgabe von 1966 interessanterweise der Kampf gegen den Schuh als solchen, gegen das stellvertretende Symbol für den Vater ausgetragen. Das Stück in dieser älteren Ausgabe trägt zudem den Untertitel „*Monólogo para un ventrílocuo*“, während der Untertitel der späteren Fassung „*Mimodrama en un acto*“ lautet, da für das direkte Gespräch mit dem Vater keine Bauchrednerkünste mehr erforderlich sind. Andererseits trägt diese neuere Fassung dieses sehr kurzen Stückes, das wohl immer noch nicht aufgeführt worden ist, eine peritextuelle Erweiterung in Form eines in Anführungszeichen gesetzten Sprichwortes „*La horma de su zapato*“, das die stark auf die Person des Vaters abgestimmte Dialog- und mimische Handlung des Jungen hervorhebt.

Das Sprichwort ist natürlich in der hispanischen Welt sehr bekannt und lässt sich ins Deutsche mit „Wie der Vater, so der Sohn“ oder „Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm.“ übertragen. Dennoch wird dadurch der Sinn nicht gänzlich wiedergegeben, und man muss zu einer etwas umfangreicheren Umschreibung greifen. Die Form des väterlichen Schuhs ist vorgegeben, und ein Junge möchte seinem Vater gerne nacheifern. Er probiert diesen demzufolge aus, wie Kinder dies tun, und stellt fest, dass dieser Schuh ihn beim Gehen drückt und Beschwerden bereitet. Dies dürfte zwar nicht sein, da der Fuß eines Dreizehnjährigen in aller Regel kleiner ist als der seines Vaters, doch hier drückt ihn ganz offensichtlich der Schuh.

Im Hinblick auf die im Stück behandelte Thematik im Leben des Jungen denkt man natürlich an das griechische „oidipous“, woher der seinerzeit mit einem als Spitznamen benannte Ödipus seinen Spitznamen als „Schwellfuß“ herleitet. Da der Junge sich gerade in der nach der Ödipusgeschichte genannten schwierigen ödipalen Phase seines Lebens befindet, passt sein Fuß zwar gerade in des Vaters Stiefel, ist aber einem ziemlichen Druck ausgesetzt. Der Zuschauer erkennt die inhärente Symbolik und darf von daher die körperlichen Beschwerden am Fuß des Jungen als psychisch-seelische Probleme sehen und interpretieren.

Hatte schon *Cruce de vías* trotz seiner Mehrdeutigkeit Hinweise auf eine noch nicht überwundene ödipale Phase bei dem Fünfundzwanzigjährigen ergeben, so wird das Thema eines gleichnamigen Komplexes in diesem Kurzdrama deutlich

fokussiert. Das Stück deckt das schmerzhafteste Trauma auf, das ein junger Heranwachsender bei dem Abnabelungsprozess von seinen Eltern und der Findung seiner geschlechtlichen Rolle sowie dem Kampf, wer denn der Stärkere sei, auf dem Weg zur Reife erlebt.

Wie Esteban Rivas es ausdrückt, repräsentiert der kurze Einakter in allgemeinerem Sinne zudem die Auflehnung des Menschen gegen jegliche Art von Autorität. So sagt er denn: „*En términos genéricos, el conflicto esencial es el de la lucha del hombre contra la autoridad, cualquiera que ésta pueda ser.*“⁶⁶⁹ Diese Autorität wird für den Protagonisten des Stücks *El zapato* vom Vater verkörpert und findet sich schon geschickt im Bühnenbild eingearbeitet, das bestimmt wird von einem übergroßen Familienportrait, auf dem der Vater den Jungen an der Hand hält oder sogar zu führen scheint, während die Mutter nur umrisshaft mit dem Rücken zum Zuschauer und schulterlangem Haar in einem ihre Formen betonenden dünnen Morgenmantel oder Kittel (*bata*) dargestellt erscheint. Es wird somit auch im Bühnenbild angedeutet, wie sehr die väterliche Autorität in die einzige Szene des Stückes hineinwirkt.

Da das Theaterstück *El zapato* in seinen beiden Versionen, der ursprünglichen von 1966, die ich als Version A bezeichnen möchte, und der 1971 veränderten Version B, die in *Teatro completo* von 2002 enthalten ist, sei es legitim, beide gemeinsam zu thematisieren. Die Version A erscheint mir gegenüber der Version B eine thematisch abgeschwächte Fassung und zugleich für die Aufführung auf der Bühne weniger geeignet zu sein, da es nötig ist, einen Bauchredner einzuplanen. Mir ist allerdings nicht bekannt, ob eine dieser beiden Versionen des Stücks jemals aufgeführt worden ist. Ich werde im Folgenden so vorgehen, dass ich die Version B von 1971/2002 zugrunde lege und später im Hinblick auf Ironie und Ambiguität aus der früheren Version A Beispiele hinzufüge, die zur Verstärkung der Interpretation der ersten beitragen.

Für beide Versionen gilt, dass der etwa Dreizehnjährige sich in einer schwierigen Zeit seines Lebens befindet, in welcher er schon Wünsche und ehrgeizige Bestrebungen eines Mannes hat, auf der anderen aber noch einem kindlichen Umfeld verhaftet bleibt. So ist sein Versuch, sich den Stiefel seines Vaters anzuziehen, symbolisch gleichzusetzen mit seinem Wunsch, sich mit dem Geschlecht seines Vaters zu identifizieren, womit das Stück eindeutig auf Sexualität bezogene Züge annimmt, welche allerdings in eine allgemeine Form des Ringens um Reiferwerden und einen Kampf um Macht einmünden, so dass das gesamte Kurzdrama sozusagen als Metapher eines noch scheiternden Reifungsprozesses und Machtkampfes um den Besitz der Frau, vordergründig

⁶⁶⁹ Esteban Rivas, „El zapato“, Analyse des Stückes mit Zitaten: In: op. cit., 160 – 165, hier S. 161.

um den der Mutter, und später um Macht über Menschen und Besitz gesehen werden kann. Durch den den Anfang wiederholenden zyklischen Schluss des Dramas, das zeitweise komisch-burleske Züge annimmt, deutet Solórzano an, dass der Junge seine Anstrengung um das Erringen der Macht trotz seiner derzeitigen Niederlage weiter verfolgen wird. Damit ist das Stück in seiner Thematik im Sinne von E. Rivas von universeller Bedeutung.

Es handelt sich bei dem durch den „Schuh“ ausgeübten Druck, wie schon gesagt, nicht so sehr um den physischen, sondern den durch die väterliche Autorität ausgeübten psychischen, möglicherweise auch moralischen Druck, der Unterwerfung unter den väterlichen Willen verlangt, hier insbesondere deswegen, weil der Sohn dem Vater sein „Besitzrecht“ über die Mutter streitig zu machen scheint. Die Ausübung von psychischem Druck wird an mehreren Stellen deutlich, so zunächst einmal, als der Junge sich ganz zu Beginn des Stückes auf den Boden setzt und vorsichtig die Knöpfe des Stiefels aufmacht: „(Se sienta en el suelo y con mucho cuidado va soltando los botones del zapato.) ¡Uf! ¡Qué alivio! (El gesto contradice a la palabra pues en su cara hay todavía expresión de dolor. Patea de nuevo.)“⁶⁷⁰ Als Ironie ist hier die gegenteilige Bedeutung anzusehen, die durch den sprachlichen und den mimisch-gestischen, mithin theatralischen Code vermittelt wird. Das physische Lösen der Knöpfe bringt kein Nachlassen des Druckes, da das Gesicht des Jungen weiterhin Schmerz signalisiert, und dieser Schmerz ist kein körperlicher, wie auch die nachfolgende verbale Verfluchung der durch den Schuh, sprich den Vater ausgeübten Autorität, mit sich anschließenden physischen Attacken:

*¡Maldito zapato! ¡Maldito! ¡Maldito! (Patea otra vez furiosamente, pero al hacerlo la expresión de dolor aumenta. Luego parece reflexionar y con un gesto compasivo acaricia el botín.) ¡Pobrecito! Te he maltratado mucho hoy. (Otra vez sañado.) Pero es porque me aprietas todo el día. Y no es una presión constante. A veces se diría que me muerdes (Reflexiona.) No sé qué te ocurre hoy. Es como si estuvieras erizado de púas para castigarme. (Ríe.) ¿Castigarme?*⁶⁷¹

Durch den Gebrauch einiger Verben wie *acariciar*, *maltratar*, *castigar* wird deutlich, dass es sich bei diesem Stiefel um eine Personifikation für den Vater handelt, dem er – der Junge – einiges an Schwierigkeiten bereitet hat, die ihm anschließend leid tun, so dass er diese durch „Liebkosung“ wieder wettmachen möchte. Am Ende dieses einseitigen Dialogs mit dem Halbstiefel, der bisher außer durch den angesprochenen Druck noch nicht reagiert hat, fragt er sich, was es denn sein könne, das ihm diese Schmerzen am linken Fuß verursache, wenn es der vermutete Nagel und das vermutete Sandkorn nicht sind.

⁶⁷⁰ op. cit., S. 187.

⁶⁷¹ ibidem.

Zur Antwort auf diese Frage ist anzumerken, dass Solórzano wiederum sehr geschickt mit zwei Ebenen spielt, die in einem kontrapunktischen ironischen Verhältnis stehen und gleichzeitig ambig wirken. Denn der kindlich wirkende einseitige Dialog wird durch das Erscheinen des Vaters auf der Bühne, der sich des hochgehaltenen Stiefels bemächtigt hat und ihn jetzt wie ein bedrohliches Emblem („*un emblema amenazador*“⁶⁷²) in den Händen hält, in einen scheinbar realen verwandelt. Denn die Person des Vaters knüpft an die letzten gesprochenen Worte des Jungen mit dem Schuh an, welche lauteten: „¿*Qué es lo que puede lastimarme así si no hay nada?*“⁶⁷³ Und der Vater fragt bei seinem unmittelbar darauf erfolgenden Erscheinen: „¿*No comprendes que estoy harto de soportar tu peso todo el día?*“⁶⁷⁴ Durch den Begriff „*peso*“ wird angedeutet, dass sich der Vater der Schuhmetaphorik bedient, so dass es scheint, als ob der Stiefel als „Vater“ spreche, weil er das Gewicht des Jungen nicht ständig ertragen möchte. Es entsteht hier Ironie durch Umkehrung, denn in Wahrheit ist für ihn, den Vater, viel stärker die psychische Seite, nicht die physische Irritation durch den Schuh gemeint.

Dadurch entbehrt die Szene nicht einer gewissen Komik. Man könnte sagen, dass hier dem Stiefel eines Label umgehängt wird, auf dem „Vater“ steht, hinter dem sich aber der „Stiefel“ als Symbol verbirgt, mithin ein uraltes ironisches Verwechslungsspiel mit Identitäten und Namen oder Charakteristika, wie ich es schon in früheren Stücken Solórzanos erläutert habe, z. B. in *El hechicero* oder *Las manos de Dios*. Andererseits erkennt man natürlich das Spiel mit zwei Ebenen, der physischen und der psychischen.

Auch in der Version A von 1966 spricht der Vater durch den Stiefel, hinter dem er sich durchgehend verbirgt. Während es für Leser wie eventuelle Zuschauer leicht ist, hinter der Schuhsymbolik den Vater zu erkennen und dies so zu akzeptieren, würde eine völlige Umkehrung dieses Verfahrens in der Version B den Vater als Symbol für den Schuh präjudizieren, was jegliche Bedeutung des Stückes in ungewollter Weise umkehren würde. Deshalb bedient sich der Vater der Schuhmetaphorik, allerdings manchmal bis zu dem Grade, dass man sagen würde, es spreche der Stiefel oder Schuh, was ebenfalls zu jener Komik beiträgt. Was jedoch vielfach zu einem leichten Lachen oder Schmunzeln verleiten mag, wird durch die zunehmend ernster werdende, die eigentliche Thematik des Stückes entwickelnde Handlung widerlegt, so dass man auf den gesamten kurzen Einakter bezogen von einer ironischen Diskrepanz zwischen Thematik und verwendeten künstlerischen Mitteln sprechen kann. Und diese Diskrepanz

⁶⁷² op. cit., S. 188.

⁶⁷³ ibidem.

⁶⁷⁴ ibid.

stellt klar, dass die Bestrafung für nichtgewolltes Verhalten des Kindes von Solórzano nicht geteilt wird.

Das Spiel mit einem anderen künstlerischen Mittel, der Ambiguität, für dieses Stück (Version B) ist jedoch noch nicht zu Ende oder ausgeschöpft. Denn die Figur des Vaters ist in sich nicht univok oder eindeutig, sondern es spricht manchmal der Vater und manchmal der Stiefel, oder sie wird durch Äußerungen des Jungen als die eine oder die andere markiert oder ihre Rolle ist durch die Regieanweisungen klar erkennbar, wenn es dort zum Beispiel heißt, dass der Vater seinem Sohn den Stiefel entreißt und ihn wie ein bedrohliches Emblem in den Händen hält („*Se acerca al joven y le arrebatada el zapato, que sostendrá a partir de ahora entre las manos, como si fuera un emblema amenazador.*“).⁶⁷⁵ Der Stiefel repräsentiert somit nicht allein den Vater an sich, sondern gleichfalls die von ihm ausgehende Autorität und Macht, verstanden als Macht über einen Besitz, auch den Besitz der Mutter, wie sie lediglich als Sexualobjekt ohne Gesicht im Familienporträt dargestellt wird.

In dem sich nun anspinnenden Dialog zwischen Sohn und Vater geht es um einen verbalen Machtkampf, wobei der Sohn jegliche Angst vor seinem Vater, welche die Regieanweisungen als gegeben deklariert, leugnet und weiterhin im Bilde seines Vaters als Schuh bleibt, den man nicht zu fürchten habe, wenn er doch von ihm, dem Sohn getragen, werde und den Schritt dahin lenke, wohin er es wolle und wenn ihn, den Vater oder Schuh sein Körpergewicht doch in jedem Augenblick platt trete. Eine möglicherweise gegenüber der Version A von 1966 übrig gebliebene Regieanweisung markiert die Frage des Vaters, warum sich der Sohn getraut habe, ihn, den Schuh, aus dem verlassenen Winkel hervorzuholen, als ironisch. Da der Vater hier für den Sohn aber ohnehin die Rolle des Stiefels spielt, wäre dies nur von der Warte des Vaters aus gerechtfertigt. Beider Rollen finden in der Antwort des Sohnes und der Replik des Vaters ihren ambigen Niederschlag:

JOVEN: Porque estás hecho para eso.

PADRE Y para lastimarte.

JOVEN: Para que yo pise sobre ti.

*PADRE: Y para no dejarte andar libre.*⁶⁷⁶

Mit dem Adjektiv “*libre*” und der Tatsache, dass der Vater es verhindert, dass sein Sohn ohne den psychischen Druck frei umhergehen kann, wird auf die von Cirlot zuletzt genannte symbolische Bedeutung des Schuhs oder Stiefels verwiesen. Im griechischen und römischen Altertum symbolisierte der Schuh

⁶⁷⁵ *El zapato*, op. cit., S. 188.

⁶⁷⁶ *ibidem*.

bzw. die Fußbekleidung Macht und Herrschaft über die Sklaven, denen es nicht erlaubt war, beschuht umherzulaufen. Der Junge wird in diesem Stück als Dreizehnjähriger in kurzen Hosen dargestellt, für den der Tennisschuh, das Betreiben von Sport, angemessen ist, der aber noch kein Recht auf Ausübung von Sexualität hat, insbesondere nicht, wenn es um die mit einem äußerst starken Tabu belegte Figur seiner Mutter geht.

Ironischer Weise macht sich der Vater über die Äußerungen des Jungen lustig, weil sie jeglicher Grundlage entbehren und der Junge die Macht, die er ausüben gedenkt, genau so wenig besitzt wie das dazugehörige Symbol, den Stiefel. Der Kampf um Macht, Besitz und Freiheit zwischen Vater und Sohn nimmt komisch-dramatische Züge an, zunächst als Streit um den Besitz des Schuhs, dessen sich der Junge trotz seines Bemühens nicht bemächtigen kann. Offenbar ist oder wird die Mutter Zeugin dieses Streites, denn man vernimmt ihr Lachen, das wahrscheinlich kein böswilliges, sondern eher ein amüsiertes ist, weil sie den Grund des Streites erkennt. Der genaue Grund für dieses Lachen bleibt jedoch unklar und ist mithin ambig. Doch die Auswirkung dieses Lachens auf den Jungen ist katastrophal für seine Psyche. Die Regieanweisungen beschreiben ihn als paralysiert oder gelähmt („*paralizado*“), denn er bezieht es wohl auf sich und seine Liebe zu seiner Mutter und eben darauf, dass seine Mutter über ihn lacht, ihn dem Vater gegenüber nicht als gleichberechtigt anerkennt, ihn mithin zurückweist. Die hierauf erfolgenden Reaktionen von Vater und Sohn verdienen es, im Wortlaut zitiert und sodann gedeutet zu werden:

*PADRE: ¿Te has enojado ahora? Sabes que somos inseparables.
(Con entonación convencional.) Yo te quiero tanto como tú me
quieres a mí.*

JOVEN: (Hipócrita.) ¿Quieres que te dé lustre hoy en la tarde?

PADRE: Bueno... No estaría mal...

*JOVEN: (Con falso entusiasmo.) Con grasa negra. Te verás reluciente.
Como si fueras de charol.⁶⁷⁶*

Dieses Zitat verdeutlicht, dass der Vater für einen Augenblick nicht mehr aus der Sicht der „Stiefelrolle“ weitersprechen möchte. Durch die nachfolgende ambige Äußerung, sie seien untrennbar, die sich sowohl auf ihn und seine Frau wie auch auf ihn und seinen Sohn beziehen könnte, hier jedoch eher auf ihn und seine Frau, wie auch durch den ebenfalls ambigen Satz, dass er seinen Sohn genau so liebe wie dieser ihn, bringt er diesen weiterhin in Opposition zu sich, da der Sohn ihm gegenüber ein durchaus ambivalentes Verhältnis entwickelt hat, das gegenüber dem liebenden und geliebten Vater und das gegenüber dem

⁶⁷⁷ op. cit., S. 188f.

Rivalen im Kampf um die Mutter, Besitz, Herrschaft und Macht. Und da hier die Rolle des Vaters momentan für ihn stärker ist, kann er kaum anders als mit der gloriosen als Frage verkleideten ironischen Parade zu reagieren, er werde ihn, den Stiefel herausputzen, schwarz eincremen und ihm zu einem Glanz verhelfen, als ob er mit Lederlack zum Glänzen gebracht werde. Der Vater, wieder in seiner Rolle angesprochen, kann sodann kaum anders, als mit leichter Ironie zu reagieren.

Man bemerke weiterhin die Komik erzeugenden sprachlichen Mittel bei der Behandlung eines sich zuspitzenden Konfliktes. Darüber hinaus verdeutlicht die Regieanweisung durch den drohend erhobenen Schuh den väterlichen Zorn, der den Jungen dazu bringt, seinerseits mit unterdrücktem Zorn den noch in den Händen des Vaters befindlichen Schuh, das Symbol der väterlichen Herrschaft, zu liebkosen und sich zu unterwerfen. Der Kampf wird verbal fortgeführt, doch dem Jungen gelingt es dann doch, dem Vater den Stiefel zu entwenden und die Zunge des Stiefels – symbolisch den Phallus – abzureißen. Der Vater schreit vor Schmerz auf, und man erkennt deutlich die Doppelrolle, die hinter Vater oder Stiefel steckt, denn das physische Herausreißen der Stiefelzunge wird von dem Jungen als Akt der Kastration gesehen und vom Vater als Schuh als solches empfunden: „*JOVEN: ... Mira lo que hago contigo. (En un arranque de agilidad arrebatada el zapato al Padre, le arranca la lengüeta mientras el Padre grita de dolor.) Así te castro, desgraciado.*“⁶⁷⁸ Der Vater erwidert voller Zorn: „... *Eres tú el que es un castrado. Me haces eso porque yo hago lo que tú no puedes....*“⁶⁷⁹ Vergegenwärtigt man sich wieder die Tatsache, dass Schuh oder Stiefel beim Tragen für den Jungen keinen realen physischen, sondern symbolischen, psychischen Druck erzeugen, fällt es leichter, auch beim Aufschreien des Vaters an einen solchen psychischen Schmerz zu denken. Solórzano spielt somit weiterhin mit der physischen und der psychischen Ebene, die in der verbalen Äußerung ambig zusammenfließen.

An dieser Stelle ist es angebracht, näher auf die Rolle der Mutter einzugehen. Sie ist als Teil des Familienbildes von Anfang an im Bühnenbild integriert, posiert darin jedoch nur abgewendet mit ihrem Rücken zum Betrachter. Dabei werden auf dem lebensgroßen Bild ihr Haar und ihre Körperform durch ihr ärmelloses Hauskleid besonders unterstrichen. Sie trägt eine „*abundante cabellera que le cae sobre la espalda, en partes descubierta por la bata que envuelve su figura atrayente*“⁶⁸⁰. Abgesehen davon, dass nach Cirlot „*el vello abundante*“ „*un crecimiento de lo inferior*“ impliziert, schwingt bei dem

⁶⁷⁸ op. cit., S. 189.

⁶⁷⁹ ibidem.

⁶⁸⁰ op. cit., S. 187.

Begriff „Haar“ Fruchtbarkeit, besonders aber Lebenskraft und Lebensfreude mit: „*La cabellera opulenta es una representación de la fuerza vital y de la alegría de vivir, ligadas a la voluntad de triunfo.*“⁶⁸¹ Eine „*gran cabellera*“ verweist ebenfalls auf „*fuerzas superiores*“. Im Laufe der Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn hat sie sich schon einmal durch ihr leicht ironisches Lachen als Kommentar auf die wahrgenommenen Vorgänge bemerkbar gemacht. Sie bringt sich weiterhin ein durch ihre verführerischen schlängelnden Tanzbewegungen, die ihren Sohn so faszinieren, dass er dem Vater den Stiefel einfach überlässt, wonach dieser auch begierig greift, ein Zeichen für sein Streben nach Besitz und für die Vernachlässigung von Gefühl.

Dieses Greifen nach dem Symbol steht nun wiederum in ironischer Diskrepanz zu dem, was nachfolgend geschieht, der zunächst schüchternen dann mutigeren Annäherung des Sohnes an das, worüber der Stiefel symbolisch die Macht ausdrückt, die Mutter selbst. Diese, begleitet von Klängen einer Tanzmusik, fährt mit ihren Tanzbewegungen fort und übt eine unwiderstehliche Faszination auf ihren Sohn aus, wobei in ihren Bewegungen erotisierende Elemente mitschwingen:

*Se oye una música de baile. La Madre comienza a moverse de nuevo; se va volviendo y vemos su rostro hermoso, pintado como si fuera el de una prostituta o de una bailarina profesional. Al principio baila con timidez, pero poco a poco su cuerpo se va animando con un ritmo ondulante que se pronuncia con el movimiento de las caderas. El Joven se cubre el rostro, mientras el Padre, de frente al público, sonríe burlón. Al medido que la melodía se va definiendo se concreta en la de un danzón, que acelera su ritmo. La Madre va bailando por todo el escenario, incitante, y el Joven se descubre los ojos y pronto procura seguirla, pero el Padre se interpone siempre entre las dos figuras; primero con sorna, pues con ira.*⁶⁸²

Mit ihrem Tanzen durchbricht die Mutter den sich ständig wiederholenden Streit um ihre Person. Sie bricht zudem aus dem Bild aus, in dem ihre Vorzüge, z. B. ihre Schönheit, in schlichtem Besitz vereinnahmt und als gegeben hingestellt worden sind. Sie scheint anfänglich ebenfalls eine gewisse Angst vor ihrem Mann zu entwickeln, die sie jedoch überwindet. Sie nutzt den Tanz vielleicht als „rhythmischen Ritus“, zumal kubanische Rhythmen, um eine statisch gewordene Situation durch ihre Bewegung zu verändern und gegebenenfalls aufzurütteln, und es gefällt ihr die Bewunderung, die ihr Sohn, den sie ebenfalls liebt, ihr entgegenbringt. Die Tatsache, dass dieser sich zunächst die Augen zuhält, lässt die in ihm fortwirkende Angst vor seinem Vater durchscheinen, welche er jedoch ebenfalls überwindet. Ironisch wirkt hier, dass der Vater sich immer zwischen sie und seinen alsbald ebenfalls in den rhythmischen Bewegungen aufgehenden Sohn schieben möchte, und allmählich zornig wird, weil ihm dies

⁶⁸¹ Cirlot, s. v.

⁶⁸² op. cit., S. 190.

nicht gelingt. Es scheint sich somit ironischer Weise bei ihm eine gewisse Angst einzustellen, sein Sohn könne in den Augen seiner Frau attraktiver erscheinen als er, der sich selbst als „zapato viejo“ bezeichnet hat und sich vielleicht so fühlt.

So treibt die Auseinandersetzung einem gewissen traurigen Höhepunkt zu: Der Junge widersteht der Versuchung nicht mehr, sich der Mutter zu nähern, sie um die Taille zu fassen und mit ihr einige Takte des Tanzes gemeinsam zu tanzen. Dieses „um die Taille fassen“ lautet im nachfolgenden Zitat „ceñirla de la cintura“. Mit dem Ergreifen des „Gürtels“ der Mutter wird durch die aus dem Mittelalter bekannte Konnotation dieses Begriffs als Symbol der Keuschheit evoziert, also vom Vater als ein Angriff auf jene verstanden, was seine überaus harte Reaktion ob der Überschreitung der Rechte seines Sohnes provoziert. Die Bestrafung lässt nicht auf sich warten:

Finalmente no puede reprimirse más y se abalanza para ceñirla de la cintura y bailar con ella, enardecido, algunos pasos del danzón. El Padre arroja lejos el zapato y desata su cinturón con el que golpea al Joven. Éste, a pesar del evidente dolor, baile de manera contorsionada hasta que los golpes lo hieren, suelta a la Madre y queda lloroso en un rincón. La Madre vuelve a inscribirse dentro del retrato familiar en la actitud que tenía al comenzar la obra y se inmoviliza de nuevo en su postura de espaldas al público.⁶⁸³

Der Vater züchtigt seinen Sohn mit seinem Gürtel und greift damit also zu physischer Gewalt, bis dieser sich weinend in eine Ecke verkriecht. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn findet mit dieser Bestrafung, die der Joven am Anfang seiner Beschwerden mit dem Schuh noch mit den Worten „Es como si estuvieras erizado de púas para castigarme. (Ríe.) ¿Castigarme? ¿De qué estoy hablando?“⁶⁸⁴ belächelt und nicht für möglich gehalten hatte, seinen traurigen Höhepunkt. Theatralisch kommt die Opposition, die Gegnerschaft der beiden dadurch zum Ausdruck, dass sie sich auf gegenüberliegenden Seiten der Bühne befinden. Der Sohn schaut auf seinen Vater mit der sogenannten „Wut im Bauch“, wie dieser ihn mit gekreuzten Armen ebenfalls aus der Entfernung betrachtet. Das versinnbildlichte Objekt des Streites, der Stiefel, ironischer Weise aus dem Mittelpunkt des Interesses geraten, gerät jedoch wieder in das Blickfeld des Jungen, der abwechselnd auf den Stiefel und seinen Vater blickt und ausruft: „Voy a hacerte pedazos.“⁶⁸⁵ Durch die Präsenz von Stiefel und Vater verbleibt das Objekt oder Ziel seines Ausrufs zunächst in deutlicher Ambiguität. Im Sinne griechischer Synonymie bleibt allerdings sinnvollerweise nur der Vater als Ansprechpartner übrig. Dieser glaubt natürlich nicht an seinen

⁶⁸³ ibidem.

⁶⁸⁴ op. cit., S. 187.

⁶⁸⁵ S. 191.

physischen Untergang, sondern zweifelt mit einem vernichtenden Lachen an, ob nach vollbrachter Tat sein Sohn es ohne Vater und ohne dass dieser ihn daran hindern würde, schaffen würde, seinen Plan zu verwirklichen, allein zu einer Frau oder in ein Freudenhaus zu gehen. Dieses ironische Lachen soll dem Jungen vor Augen führen, in welcher Abhängigkeit er sich von seinem Vater befindet, und er fühlt dies auch. Der Besuch des Freudenhauses eines jungen Mannes mit dem Vater, der ihn lediglich dort einführt, stellt in lateinamerikanischer Macho-Tradition einen Initiationritus dar, der den Jugendlichen auf seine Rolle als Mann vorbereiten soll. Umso stärker trifft es den Dreizehnjährigen, dass sein Vater über seine Männlichkeit derartig höhnisch lacht.

Obwohl in jedem Falle der Vater gemeint ist, beschreiben die Regieanweisungen den symbolischen Akt der Zerstörung des Stiefels den der Junge wieder ergriffen hat, wie er ihn malträtiert, auf den Boden wirft, ihn in kleine Stücke zerreißt und sodann, von Gewissensbissen gepackt, wieder anfängt, die Fragmente aufzusammeln und zusammenzusetzen. Auch diese Aktion ist symbolisch zu sehen. Das Zusammensetzen beinhaltet auf der psychologischen Ebene das Wiederherstellen des Vaterbildes vor der Zerstörung des Schuhs und damit die Akzeptanz der väterlichen Herrschaft und Macht. Der Vater verlässt lächelnd die Bühne, da er weiß, dass er seinen Sohn wieder besiegt hat, seine Autorität wiederhergestellt ist und er weiterhin im Besitz der Macht ist, zumal sich seine Frau wieder in derselben Position wie am Anfang in das Familienporträt hineinbegeben hat.

Was der Vater als Schauspieler nicht zu erkennen vermag, sind die Gedanken seines Sohnes und auch nicht die der Zuschauer. Für ersteres ist er nicht Psychologe genug. Denn es ist praktisch weder möglich den Schuh, wieder genau so herzurichten wie vorher, noch bleibt die väterliche Autorität, die wie ersichtlich auf Ausübung von Gewalt aufgebaut ist, auf Dauer ohne erhebliche Kratzer. Auch ist es der Gang der Dinge, dass, um mit dem Motto „*La horma de su zapato*“ zu argumentieren, der Sohn irgendwann einmal die väterliche Macht angreifen, zerstören und sie selbst ergreifen wird, wie dies am Beispiel der griechischen Göttergeschlechter (Saturn, Kronos und Zeus) oder ihrer römischen Pendanten gezeigt werden könnte. Zum anderen ist es auch hier wieder der Zuschauer, der sich seine eigenen Gedanken zum Geschehen macht und Solórzanos Aufklärungsstrategie erkennen sollte, dass Gewalt im Kreise der Familie und im Umgang miteinander den falschen Weg darstellt, nämlich hin zu dem durch das Motto des Stückes „*La horma de su zapato*“ beinhalteten, das

sinnigerweise ohnehin vom Autor in ironisierende Anführungszeichen⁶⁸⁶ gesetzt worden ist.

Die Schlusszene der Version A, auf die die Version B sehr stark verweist und welche ebenfalls zyklisch ist, zeigt den Jungen wie am Anfang. Nach allen diesen psychischen und physischen Geschehnissen spricht der *Joven* beim Zusammensetzen des Stiefels wieder einseitig „dialogisch“ mit diesem Symbol für seinen Vater, fragt ihn, warum er ihn ständig dazu bringe, so zu handeln, versichert ihm, dass er ohne ihn nicht leben könne und dass er, der Stiefel seines Vaters sein Stolz sei. Beim Zusammenflicken des Stiefels wird in der Stimme des Jungen jedoch indexikalisch durch die Stimmfärbung, auf die die Regieanweisungen verweisen, das Rachegefühl, das er seinem Vater entgegenbringt, deutlich. Damit tritt hier wieder eine Kontrastironie zu Tage zwischen dem, was er auf der einen Seite tut und was vom Wortsinn her gemeint ist und dem, was durch die Art, wie er dies sagt, zum Ausdruck kommt: „*Si me apretaras sólo un poco no me importaría. Pero llegas a unos extremos que me resultan insoportables. (Ha terminado de reconstruir el zapato y se seca las lágrimas con ira.)*“⁶⁸⁷

Wie wir als Leser und Zuschauer erfahren haben und wissen, hat der Vater seinen Sohn in schlimmster Weise misshandelt und gedemütigt. Und durch den letzten Satz des Zitates „*Bueno. Después de castigarte ya estás como antes.*“⁶⁸⁸ erfahren wir, wer wen bestraft hat, nämlich der Junge den Stiefel, indem er ihn misshandelt und kaputt gemacht hat. Da der Stiefel hier aber für den Vater steht, hat der Junge symbolisch Rache an seinem Vater geübt. Damit ist der vorherige *Status quo* für eine Weile wiederhergestellt. Es stehen sich jedoch zwei Racheakte in kontrapunktisch ironischem Verhältnis gegenüber, der physische und der symbolische. Der zweite ironisiert den ersten scheinbar nur in leichter Form. Es bleibt dort nämlich oberflächlich gesehen eine heile Welt, ein Zustand in der Familie zurück, den man als eine Wiederherstellung des alten Zustandes der tradierten Ordnung bezeichnen könnte. Was hier jedoch mit scheinbar leichter Ironie fast als komische Aktion kritisiert und gebrandmarkt wird, wiegt schwerer: Es ist der naive Glaube, dass Gewalt, durch die die Ordnung wiederhergestellt wird, keine Spuren, keine Verletzung, kein Trauma hinterlasse, da sie als gerechtfertigt erscheint. Das Verhalten des Jungen gegenüber seinem Vater – hier zwar auf der symbolischen Ebene – entspricht dem Prinzip „Aug’ um Auge, Zahn um Zahn“ des Alten Testaments, das sich

⁶⁸⁶ cf. hierzu Mizzau, L’ironie. op. cit., S. 21ff.

⁶⁸⁷ op. cit., S. 191.

⁶⁸⁸ ibidem.

deutlich wiedererkennen lässt. Es kennzeichnet zudem die im Patriarchat geübte Praxis, dass das Antasten oder gar Angreifen jener althergebrachten Ordnung durch Bestrafung und gegebenenfalls Vernichtung des Angreifers geahndet wird, bis diese Ordnung wiederhergestellt ist. Das entsprechende Verhalten wird tradiert, wie es aus dem mehrfach erwähnten Sprichwort als Motto ersichtlich ist.

Die Regieanweisungen sprechen zudem an dieser Stelle von einem zunächst leichten Lachen der Mutter, das stärker und für den Jungen zu einem ohrenbetäubenden Gelächter wird: „(*Se oye una risa leve de la Madre que va creciendo hasta aturdir al Joven.*)“⁶⁸⁹ Das Lachen der Mutter kann aus mehreren Gründen erfolgen, möglicherweise auch, weil der Vater ihr einiges von dem Gesehenen erzählt hat, z. B. dass der Junge zu einer Frau gehen möchte oder dass er nach der Straffaktion „wieder zu Kreuze gekrochen sei“, wie er es an dem Zusammenflicken des Schuhs mit Genugtuung erkannt hat, jedoch nicht notwendigerweise. Damit bleibt das Lachen der Mutter für den Jungen in katastrophaler Weise ambig und mehrdeutig, ebenso aber auch für den Zuschauer. Seine Wirkung auf den Jungen ist verletzend, und er empfindet es als sehr schlimm, dass wieder über ihn gelacht wird.

So wirkt seine nachfolgende Äußerung wieder höchst ironisch und ist es auch, wenn er sagt: „*Bueno, supongo que después de este descanso, podré volver a ponerte en mi pie.*“⁶⁹⁰, womit er natürlich den Stiefel meint. Das Wort „*descanso*“ widerspricht gänzlich dem, was der Junge in der Zwischenzeit mit seinem Vater erlebt hat, welche, wie der Zuschauer es mitbekommen hat, eine Zeit sich verbal und physisch steigender Bestrafung des Sohnes durch den Vater war, bei der die Mutter in keiner Weise einmal eingegriffen hätte, als dies möglich gewesen wäre.

Die in der begleitenden Regieanweisung anzutreffende Bemerkung bezüglich der Mimik des Jungen – „*Ve al zapato con profundo desaliento.*“⁶⁹¹ – steht auch hier wieder, wie schon vielfach, in starkem Kontrast zu seinen Worten, und in den sich anschließenden Anweisungen wird vermerkt, dass er mit jedem Knopf des Schuhs, den er zuknöpft, seine Schmerzen und die Tortur, die er sich zufügt wieder steigert. So sind seine Worte „*Vamos, vamos de nuevo a caminar.*“⁶⁹² geprägt von einer Mutlosigkeit und Niedergeschlagenheit, die ebenfalls in starkem Gegensatz zu Situationen stehen, in denen man von neuem an eine Sache herangeht. Wenn gerade in diesem Augenblick auch noch eine

⁶⁸⁹ ibidem.

⁶⁹⁰ ibidem.

⁶⁹¹ ibid.

⁶⁹² ibid.

Klingel ertönt, der Heranwachsende erneut „*Vamos.*“ und „*Papá y mamá nos esperan a cenar.*“⁶⁹³ äußert und er von dem Ort, wo seine Eltern mit dem Abendessen auf ihn warten, ebenfalls ein lauter werdendes Lachen seines Vaters vernimmt, während er langsam von der Bühne humpelt, so ist dies der späteste Zeitpunkt, an dem beim Zuschauer ein starkes Gefühl des Mitleids mit dem jungen Menschen einsetzen müsste.

Hierzu muss der Vollständigkeit halber noch eine Bemerkung über das Possessivpronomen „*nos*“ im letzten gesprochenen Satz des Stückes hinzugefügt werden. Dieses „*nos*“ meint den jungen Heranwachsenden selbst wie auch den Schuh bzw. Stiefel. Das Lachen des Vaters kommt vom Esszimmer her, und das Pronomen bezieht sich auf den von ihm wieder zusammengeflickten Stiefel, was diesen Stiefel zu einer Art ungeliebten Kameraden werden lässt, der, obwohl er ihm Schmerzen zufügt, hier personifiziert wird und sein einziger Begleiter ist. Das Klingelzeichen als Aufforderung, zum Abendessen zu erscheinen, das den Stiefel, seinen Folterknecht einschließende „*nos*“ und das Lachen des Vaters machen den Jungen zu einer ganz bedauernswerten Figur, von der man sagen muss, dass sie insbesondere durch die Allmacht des Vaters konditioniert worden ist, wie es unter anderem das Requisit der Klingel nahe legt.

Man sieht, dass die von Solórzano eingesetzten theatralischen Mittel von Mimik und Gestik den verbalen und die verbalen den theatralischen ironisch entgegenstehen können. So wird gleich zu Beginn des Stückes die interjektive Äußerung „*¡Uf! ¡Qué alivio!*“ durch die Regieanweisung ironisch widerlegt, da sie die gleichzeitige Schmerzempfindung signalisiert. Sie provoziert beim Zuschauer wie beim Leser ein amüsiertes Erstaunen. Auch die Regieanweisungen selber können solche widersprüchlichen Haltungen beschreiben („*Mientras va reconstruyendo el zapato va creciendo de nuevo el rencor en su voz.*“). Am Ende des Einakters wird durch die an den „*zapato*“ gerichteten Worte des Heranwachsenden („*... Después de castigarte ya estás como antes.*“) gleichsam kompensatorisch der Friede durch den Sieg über den Schuh als Symbol für den Vater verbal wiederhergestellt, doch das Hinken des Jungen beim Verlassen der Bühne sowie Folgsamkeit beim Ertönen des Klingelzeichens widerlegen diesen Sieg ganz deutlich. Er unterwirft sich wieder einmal, allerdings ohne sein rebellisches Streben nach der Macht völlig aufzugeben.

Aus der gesamten Konstellation der Figuren auf der Bühne geht noch einmal überdeutlich hervor, dass sich der Konflikt um die Macht zwischen Vater und Sohn abspielt, der Mutter wird eine fast stumme Rolle, wenn man von ihrem

⁶⁹³ *ibid.*

Lachen absieht, zugestanden. Eine fast stumme Rolle zu übernehmen ist nicht sonderlich erstrebenswert. Auch während des Tanzens mit ihrem Sohn hat sich an ihrer Stummheit nichts geändert, sie bleibt weiterhin stumm. Damit sind in dem Stück „*El zapato*“ die Rollen mit Sprechanteil nur den Männern überlassen, die sich zudem um die Beibehaltung bzw. die Erlangung der Macht bemühen. Die Frau verhält sich ihnen gegenüber bis auf den Tanz und ihr gelegentliches Lachen passiv. Es geht um Verteidigung von Besitzansprüchen bzw. um deren Erlangung in einer patriarchalisch geordneten Welt, hier innerhalb einer Familie. Im Prinzip ist dabei der Anteil der weiblichen Rolle gleich null, sieht man von der erotischen Komponente ab, die im Tanz ihren Ausdruck findet. Doch wird die Tänzerin sogleich wieder von ihrem „Besitzer“ vereinnahmt. Kommt man in diesem Zusammenhang auf das Familienporträt zurück, so wird die Ehefrau und Mutter hier lediglich als Sache, als Ware gesehen – das Kind hat hier noch keine sonderliche Funktion, bemüht sich aber darum, wie es in seinem Bestreben, es dem Vater gleich zu tun, deutlich wird. Damit entsteht in der Familie ein emotionales Defizit, das sie nur dem Namen nach als Familie ausweist. Ansonsten ist in ihr etwas „faul“ wie bei Hamlets Worten über einen nordeuropäischen Staat. Sie befindet sich nicht in einem emotionalen Gleichgewicht. Vielmehr führt Solórzano dem Zuschauer vor Augen, wie desaströs Herrschafts- und Besitzansprüche erstrebenswerte ausgeglichene Verhältnisse in der Familie beeinflussen. Möglicherweise spielen hier autobiographische Erlebnis mit.

Ich habe oben schon auf die frühere Version A von „*El zapato*“ verwiesen, die ich wegen der Notwendigkeit, einen Bauchredner für den Vater einzusetzen, als Bühnenversion für weniger geeignet halte. Nach Esteban Rivas, der diese erste Fassung analysiert hat, ist der Schuh bzw. Stiefel, ebenfalls Symbol für den Vater und für die Autorität, die von ihm ausgeht, gleichzeitig Sprecher des inneren Ichs des Jungen. Allerdings ist diese Erklärung mit dem Freudschen inneren Ich, so schön sie wäre, nicht durchgängig, vielmehr gibt es Stellen, wo sie nicht passt. So antwortet statt des Vaters eben stets der Schuh („*El zapato, símbolo del padre, de la autoridad, y paradójicamente, portavoz del yo interior del Joven, ...*“)⁶⁹⁴ und die handelnde Figur ist nicht wie in der Version B der Vater sondern der Schuh. Dies führt zu einem komischen Effekt, wenn der Junge wissen will, welches denn der Grund für seine Schmerzen sei und der Schuh ihm antwortet (ich zitiere hier einen kurzen Auszug aus dem Gespräch mit dem Schuh, in dem gegenüber der Version B scheinbar lediglich die Rollen der Sprechenden, *Padre* und *Zapato*, vertauscht sind):

⁶⁹⁴ apud Rivas, op. cit., S. 162.

Zapato: *-(Con voz aguda de niño.) Que estoy harto de soportar tu peso todo el día.*
 Joven: *-(Con risa burlona.) ¿Eres tú el que habla?*
 Zapato: *-No te hagas el tonto.(Imitando con franca voz de ventrilocuo: ¿Eres tú el que habla?*
 Joven: *-(Coge con fuerza el zapato y lo aprieta contra su cuerpo con gesto angustiado. ¡Cállate! No hables. Por lo menos hoy.*
 Zapato: *-(Burlón.) ¿Tienes miedo? (El Joven arroja el zapato lejos de sí con furia.)*
 Joven: *-¿Miedo? ¿A ti? Si te llevo en los pies, y estás debajo de mí para siempre; si vas marcando el paso que yo quiero; si el peso de mi cuerpo te aplasta a cada minuto. ¿Por qué habría de tenerte miedo?⁶⁹⁵*

Es wird erkennbar, dass das Stück, mit Bauchredner aufgeführt, einige Schwierigkeiten bereiten dürfte, zumal dieser Bauchredner schon im ersten Satz seine Stimme in die helle oder hohe Stimme eines Kindes verwandeln muss. Ansonsten müsste man einen Jugendlichen im Alter von ca. 14 Jahren finden als primären Darsteller, der zusätzlich die Fähigkeit hat, durch den Bauch zu sprechen. Technische Hilfsmittel auf der Bühne zum Erzeugen einer anderen Stimme würden höchstwahrscheinlich zu mittelbar und künstlich wirken. Jedoch könnte in der heutigen Zeit ein sogenanntes *Screenplay* für das Fernsehen die sehr schöne Idee, durch das Bauchreden das innere Ich des Jungen zum Sprechen zu bringen, verwirklicht werden. Andererseits scheint dieses innere Ich des Jungen durch den Schuh nicht durchgängig repräsentiert zu werden, und man müsste für eine Reihe von zusätzlichen Aussagen etwas konstruieren, so z. B. dass der Junge sich in die Gefühle seines Vaters hineinversetzt, aber dennoch seine innere Stimme zu Wort kommen lässt, die er andererseits wieder unterdrücken möchte.

Die zitierte Szene selbst, die durch die verstellte Stimme am Anfang komisch wirken mag, verweist psychologisch gesehen auf drei Entwicklungsstufen des Menschen, mit denen Solórzano hier ironisierend spielt, wenn er den Vater auf der Ebene des kleinen Kindes sprechen lässt: die des kleinen Kindes, die des Heranwachsenden und die des Erwachsenen. Durch die Imitation der hellen Stimme eines kleinen Kindes ironisiert der Vater gleich zu Beginn die Probleme seines Sohnes und qualifiziert sie als kleinkindhaft, distanziert sich von ihnen und gibt seinem Sohn damit zu verstehen, dass er kein Verständnis für ihn hat, lässt ihn also mit sich und seinen Problemen allein und macht sich außerdem sehr über sie lustig. Transaktionsanalytisch behält er bewusst entweder seine Stimme als Erwachsener bei oder begibt sich auf die des Kleinkindes, was, wie Quackenbusch sagen würde, Kommunikation verhindern muss. Die Wiederholung des „*¿Eres tú el que habla?*“ verstärkt diese sich distanzierende Ironie noch, da zu der bloß nachäffenden Wiederholung indexikalische Kriterien hinzukommen, hier eine zweite, ebenfalls bauchrednerische Stimme.

⁶⁹⁵ apud Rivas, S. 162, aus Crononauta 1, 1966, S. 31.

Im Übrigen gibt es in dieser Version A viele Stellen, die man zitieren könnte, um weitere Unterschiede aufzuzeigen. Ich werde mich auf einige wenige beschränken, die im Zusammenhang mit Ambiguität und Ironie zu sehen sind. Auffällig sind zum Beispiel bezüglich der ambigen Rollen von Vater und Schuh einige, in denen der Sinn in der älteren Fassung erhalten geblieben wäre, wenn man vom Vater als Schuh hätte ausgehen können, während in der neueren mit dem Schuh als Vater ein leichter *contresens* entsteht, wenn z. B. die folgenden Worte hinsichtlich des ödipalen Voyeurismus des Jungen am Schlüsselloch des Schlafzimmers seiner Eltern vom Vater gesprochen werden: „*Te gusta caminar sobre mí porque yo estaba al pie de la cama de tu mamá cuando...*“.⁶⁹⁶ An dieser für ihn empfindlichen Stelle kann eben dieser Schuh oder Stiefel den *Joven* weiter provozieren. In einem anderen Beispiel kommt in der Version A zur Äußerung des Jungen bezüglich des Aufsuchens einer Frau noch ein „*Fanfarrón*“ der Regieanweisung als Zeichen der ironischen Übertreibung im Kontrast zu seiner inneren Unsicherheit hinzu.

Dasselbe gilt für die folgende Stelle, an der der *Zapato* wegen seiner Anwesenheit in jenem Schlafzimmer aus seiner Zeugenrolle heraus die geheimen aus dem Unterbewusstsein stammenden Wünsche des *Joven* in einer diesen quälenden und bloßstellenden Weise ans Tageslicht zerrt und ihn damit erniedrigt, mithin die Macht des Überlegenen demonstriert, und dies als Schuh:

*JOVEN: ¿Te atreves a insinuar que yo... que mi mamá... que yo...
 ZAPATO: (Con una carcajada aguda.) ¿O no es verdad? ¿O sí?
 ¿O no? ¿O sí? ¿O no? ¿O sí o no?...⁶⁹⁷*

Die von der Regieanweisung gegebene Möglichkeit weiterer mehrfacher Wiederholung tut hier ein Übriges. Das spitze, laute Lachen trägt zu diesem Ausdruck der Überlegenheit bei. Gleichzeitig lässt der *Zapato* als Stimme des Vaters die richtige Formulierung geschickt im Ungewiss-Ambigen, es reicht ihm völlig, die Dinge lediglich für das Bewusstsein des Jungen anzudeuten, um seinen Triumph auszukosten. Solórzano spielt hier ganz bewusst mit der Ambiguität, wie er ohnehin bei seinen Strategien, den Zuschauer solche Leerstellen gedanklich füllen lässt und ihn zur subjektiven und intersubjektiven Desambiguierung mit heranzieht. Alles dieses entzieht sich natürlich nicht dem Bewusstsein der Zuschauer, die mitbekommen, dass der Vater, symbolisiert durch den Schuh, den Jungen quält. Die Schlusszene mit ihrer zyklischen Funktion ist in der neueren Version B besser gestaltet. Nicht nur wird diese Version durch ein *¡Todos los días igual!* umfangreicher als die der Version A,

⁶⁹⁶ op. cit., S. 190.

⁶⁹⁷ Solórzano apud Rivas, op. cit., S. 164.

sondern es werden vom künstlerischen Standpunkt auch mehr indirekte stilistische Mittel eingesetzt, um den Leser bzw. den Zuschauer zu persönlichen Ergänzungen aufzufordern.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass beide Versionen des Einakters *El zapato* als eine Metapher der Macht oder besser des Kampfes um Macht betrachtet werden können, um die immer wieder gestritten werden wird. Darin bleiben sie sich sehr ähnlich. In beiden steht der machistische Kampf in der Familie, einhergehend mit einer verfehlten Erziehung, der zufolge die Heranwachsenden in die Fußstapfen ihrer Väter treten, als universell-repräsentatives Theaterstück für einen Aufruf zur Veränderung solcher Traditionen thematisch an prominenter Stelle. Dabei ist nicht nur das Motto, das im Alltagsleben ohnehin auf körperliche und geistige Ähnlichkeit und das Auf-den-Vater-kommen, seine Art anzunehmen, gemünzt und als ironisch zu betrachten, sondern in gleicher Weise auch der Titel einschließlich der anfänglich erwähnten Ambiguität.

2.7. Aufklärungsstrategien in Solórzanos Theaterstücken

Im Folgenden sollen die Ergebnisse aus der Untersuchung der einzelnen Theaterstücke Solórzanos auf den Gebrauch von Ironie und Ambiguität dargestellt werden. Dabei stellt sich die Frage nach der Anordnung der Darstellung, da eine Fülle von ironischen und ambigen Items gefunden worden ist. Als grobe Gliederung bietet sich an, jeweils die Strategien darzustellen, bei denen Ironie, Ambiguität und sodann beide gemeinsam beteiligt sind. Hierbei müsste man prinzipiell die Ebenen unterscheiden, auf der sich Ironie und Ambiguität verwirklicht, so z. B. ob sie sich im Bereich der dargestellten Figuren vollzieht oder darüber hinausgehend in Bezug auf den Zuschauer oder noch weitergehend zwischen Zuschauer und Autor zu sehen ist.

Zusätzlich müsste man sich nach der Art ironischer oder ambiger Mittel fragen, das heißt, ob diese sich auf der sprachlichen Ebene oder in Situationen oder als dramatische Ironie oder Ambiguität realisieren. Bei diesem Typus ist der Zuschauer dann in jedem Falle wieder mit einbezogen.

Darüber hinaus haben sich Nutzungen von Ambiguität und Ironie aufdecken lassen, die durch die soeben erwähnte Verwendung beider nicht abgedeckt werden. Zu diesen gehören zudem die vielfachen Möglichkeiten, die sich nicht mehr durch den linguistischen, sondern den theatralischen Code ergeben haben,

so dass sich drei große Bereiche von Aufklärungsstrategien sowie einige weitere nachweisen lassen.

Man muss sich darüber im Klaren sein, dass die vielfältigen Möglichkeiten zwar von Solórzano bewusst genutzt werden, so eben auch alle, die sich aus dem theatralischen Code ableiten lassen, dass sie aber andererseits in keiner Weise einer von ihm bewusst so ausgestalteten Gesamtstrategie unterliegen, die im einzelnen stringent auf das Ganze gesehen durchgeplant worden wäre. Vielmehr entspringt lediglich das jeweilige Theaterstück einer Gesamtplanung, zu dem solche Strategien gehören. So wird nur ein Gesamteindruck der jeweils verwendeten ironischen Mittel dargestellt werden können, zumal bei der Vielzahl der gegebenen Möglichkeiten in der Regel eine Auswahl getroffen werden muss, die zudem themengebunden ist.

Bei der Darstellung der von Solórzano verwendeten Strategien wäre es nicht angebracht, von den bei Muecke angeführten Facetten von Ironie auszugehen und sie hier zugrunde zu legen. Vielmehr möchte ich mich auf die drei bedeutsamsten Kategorien beschränken. Dies sind verbale oder Sprachironie, Situationsironie und dramatische Ironie, die ihrerseits die eine oder andere Untergruppe umfassen. Hinzu käme noch die romantische Ironie, die ich allerdings bei meiner Untersuchung seiner Stücke nicht habe feststellen können. Ich vertrete die Auffassung, dass sich die übrigen Typen von Ironie diesen drei bzw. vier Kategorien unterordnen lassen. Mithin lässt sich Ironie als Gegenteil oder Annäherung oder als Distanzierung oder Kontrast zu vorher schon Gesagtem zweifellos als Form verbaler Ironie auffassen. Bei Formen von Situationsironie kommt es auf die Arten der Situationen an, zwischen denen sich ein Kontrast oder eine Distanzierung in Bezug auf das handelnde Subjekt auf der Bühne feststellen lässt.

Bei dramatischer Ironie spielt eine Rolle, inwieweit Figuren auf der Bühne über einen „höheren“ Wissensstand verfügen als andere, inwieweit mithin für den Zuschauer der Wunsch besteht, übertrieben ausgedrückt, dem nach seiner Hauptfigur benannten „Kasperle“⁶⁹⁸ (frz. „*guignol*“) im sogenannten Kasperletheater aufgrund seiner Einsicht oder seines Überblicks über die Lage der Dinge zu Hilfe zu eilen, es vor dem „Krokodil“ oder dem „Teufel“ oder einer sonstigen Gefahr zu retten oder nicht auf das Marionettentheater bezogen selber Stellung zu beziehen zu dem, was sich auf der Bühne ereignet. Sicher, die Strukturierung der Handlung (oder „*plot device*“) ist unmittelbar mit der Evozierung erhöhter Einsicht beim Zuschauer verknüpft, indem sich ihm eine

⁶⁹⁸ Hauptfigur des in Deutschland verbreiteten sogenannten Kasperletheaters, entweder als Marionetten- oder Puppentheater.

Stellungnahme aufdrängt, aber darauf kommt es ja gerade an: Er soll als Zuschauer oder Leser aufgrund seines Vorwissens das Geschehen auf der Bühne beurteilen und daraus Schlüsse für sich selber ziehen. Auslöser für eine solche Schlussfolgerung ist jeweils ein bestimmter Grad an „affective charge“, wie Linda Hutcheon es besonders für sprachliche Ironie verdeutlichte.

Man darf bei der Verwendung von Ironie aber generell voraussetzen, dass auch bei situativer und dramatischer Ironie eine „affective charge“ existiert. Von daher erfüllen alle Arrangements der Dramenhandlung, die diese Schlussfolgerung durch ein Inbewegungsetzen der Gedanken von Zuschauern und Lesern – bei einem Hörspiel wäre es der Hörer – genau die Voraussetzungen für dramatische Ironie. Es spielt dabei keine Rolle, ob sich lediglich ein Schauspieler oder zwei oder mehrere oder alle, wie bei *Los fantoches*, in der sogenannten Opferrolle befinden, wobei in diesem Stück die dramatische Ironie zusätzlich als kosmische gesehen werden kann, da alle schauspielenden Marionetten existenziell betroffen sind und es um transzendente Fragen geht. Damit sind die erstgenannten drei Formen von Ironie, aber auch die vierte, im Prinzip miteinander als drei Möglichkeiten der Einwirkung auf den Leser oder Zuschauer anzusehen.

Ähnliches gilt für Ambiguität. Sie lässt sich ebenfalls unterteilen in rein sprachliche, auf einzelne Begriffe, Sememe oder Semanteme oder eine grammatische Konstruktion bezogene, welche gewissermaßen eine Klärung oder Desambiguierung durch den Leser oder Zuschauer suggeriert, der sich in aller Regel nicht mit einem Zustand „dazwischen“ zufrieden geben möchte, möglicherweise aber gerade dazu gezwungen wird. Desgleichen kann man von ambigen Situationen bzw. damit verbundenem menschlichen Verhalten, konkret dem der Schauspieler, ausgehen, wozu das gesamte diesbezüglich meisterhaft komponierte Stück *„La muerte hizo la luz“* viele geeignete Beispiele liefern kann.

Es verbleibt noch „dramatische Ambiguität“ zu nennen, ein hier von mir für eine bestimmte Strategie eingeführter Terminus, für den einiges spricht und den ich weiter unten in dem entsprechenden Kapitel genauer erläutere.

Schließlich und endlich müsste man noch „romantische Ambiguität“⁶⁹⁹ hinzugefügt werden. „Romantische Ambiguität“ hätte nach meinem Verständnis sehr viel mit „romantischer Ironie“ gemein, beide wären sich sehr ähnlich. Um welche Gemeinsamkeiten es sich handelt, würde ohnehin einer dahin gehenden

⁶⁹⁹ Ich propagiere diesen Begriff hier nicht. Er muss einer eigenen Untersuchung vorbehalten bleiben. Dennoch meine ich, dass er sehr viel mit „romantischer Ironie“ zu tun hat, so dass man arbeitshypothetisch sagen könnte, dass beide möglicherweise zusammenfallen.

Untersuchung vorbehalten bleiben müssen. Doch kamen beide Phänomene in meinen Untersuchungen nicht vor.

2.7.1. Rückblick auf Solórzanos bevorzugte Themen

Nach der Analyse von zehn, einschließlich zweier Varianten zwölf Theaterstücken von Carlos Solórzano ist es angebracht, sich die wichtigsten bei ihm vorkommenden Themen in Erinnerung zu rufen.

Im Pro- und im Epilog zu *Doña Beatriz* thematisiert er in dramatisierter Form das Verhältnis zwischen Einheimischen und Fremden, die als Touristen in ihr Land kommen und sich diesen kulturell überlegen fühlen, mithin die Begegnung mit einer anderen Kultur und den Umgang mit der eigenen Geschichte.

Damit leitet er geschickt über zur Thematik von *Doña Beatriz* selbst, welche die Auseinandersetzung zwischen kultureller Überlegenheit Spaniens und die Akzeptanz oder Gleichberechtigung der Indianer und später der Mestizen in der neuen Welt beinhaltet, der Thematik, die gemeinsam mit der Entstehung der „*raza cósmica*“ oder dem Mestizentum *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* zugrunde liegt.

Es kommt dabei ebenfalls das Thema des machthungrigen, wenig skrupelhaften Politikers sowohl in Pedro de Alvarado selbst als auch in seinem Bruder Jorge zur Sprache, aber nicht an prominenter Stelle.

Diese Thematik wird gemeinsam mit der der Scheinheiligkeit vieler Volksvertreter, ihrem Streben nach Macht, ihren Motiven und vielfach ihrer Skrupellosigkeit in *La muerte hizo la luz* dem Publikum vor Augen geführt. Dort klingt zu Beginn und am Ende der Handlung ebenfalls die Thematik einer unabhängigen Presse an.

El hechicero ist die Tragödie, in der Solórzano Kritik übt an Armut und Unterdrückung, Ausübung politischer Macht, Ungleichheit, Habgier und, fast nebenbei, an offizieller Sprachregelung oder Manipulation der öffentlichen Meinung durch die Medien in der Hand der Mächtigen.

Las manos de Dios thematisiert die Themen von Freiheit und Gerechtigkeit in ihren sich ergänzenden Erscheinungsformen der physischen und psychischen Unterdrückung des Volkes, von Ignoranz und Dummheit sowie der Arroganz des Dogmas als Mittel spiritueller Unterdrückung.

In *Los fantoches* geht es um Fragen der menschlichen Existenz wie um die Problematik von Leben und Tod und das Jenseits, neben anderem um die

Demontage überlieferter religiöser Vorstellungen von einem liebenden Gott, der sich um seine Geschöpfe und die Schöpfung kümmert.

El crucificado steht für die Hinterfragung tradierter religiöser Riten generell wie auch besonders von Passionsspielen (*autos de pasión*) hinsichtlich ihrer Angemessenheit in der Religiosität der Gegenwart.

In *Mea culpa* wird nach der Größe von Schuld im Hinblick auf das Jüngste Gericht gefragt und ein generell tradiertes und institutionell verbreitetes Schuldgefühl in Frage gestellt.

Das Stück *El sueño del Ángel* hat ebenfalls das von der kirchlichen Institution vermittelte Gefühl der Schuld aufgrund der grundsätzlich zugrunde gelegten Sündhaftigkeit des Menschen sowie seine Unterdrückung durch die spirituelle Macht des Dogmas und damit einhergehenden Verlustes menschlicher Züge und Eigenschaften zum Thema.

Cruce de vías ist als psychologisches Stück eine Demontage durch Familie und Erziehung, mithin durch Sozialisation vorgegebener, tradierter Haltungen vieler Individuen, die ihre Entscheidungen nicht selber treffen, sondern sich auf andere verlassen möchten.

Und schließlich demontiert *El zapato* die Vorstellung einer heilen Welt innerhalb der Familie, der Gesellschaft, des Staates am Beispiel des von seinem machistischen Vater unterdrückten heranwachsenden Sohnes sowie der Ehefrau und Mutter.

2.7.2. Strategien mithilfe von Ironie und Ambiguität

2.7.2.1. Paralinguistisches: Lachen und Interjektionen

Wenn mit einigen beispielhaften paralinguistischen Zeichen im Zusammenhang mit Ironie und Ambiguität begonnen wird, so überrascht wie auch weiter unten, dass sonst eher unscheinbare indexikalische Bedeutungsträger die nachfolgend dargestellten Konnotationen evozieren können. So steht die Verwendung von Lachen und Weinen an hervorgehobener Stelle. Beide sind zunächst neutral. Sie könnten auch zur Mimik hinzu gerechnet werden, gehen aber andererseits mit indeterminierten nicht symbolischen Lauten einher. Doch in einigen Stücken ist das Lachen näher charakterisiert, z. B. in *Mea culpa*, *El zapato* und in *El sueño del Ángel*.

In diesem letzteren erscheint es im Rahmen der Regieanweisungen zur Beschreibung des Gesichtsausdrucks des barocken Schutzengels à la San Miguel und steht in einem ironischen Kontrast zu den nicht grotesken, sondern eher freundlich-ernsten Gesichtszügen von Engeln, wie sie ansonsten von vielen bildlichen Darstellungen bekannt sind. Da ich dem Lachen im Rahmen der

obigen Stücke besondere Aufmerksamkeit gewidmet habe, wird hier nicht näher darauf eingegangen, ebenso wenig auf das Weinen, das in *El zapato* eine Rolle spielt, als sich der Dreizehnjährige am Schluss zornig die Tränen trocknet („... *se seca las lágrimas con ira.*“)⁷⁰⁰

Paralinguistisch ist zu verstehen, was der oberste Puppenlenker in *Los fantoches* an Lauten von sich gibt, ein „*Jo. Jo. Jo.*“⁷⁰⁰ und ein „*¿Eh?*“. Ersteres äußert er zur *Niña-Muerte* mit abwesendem Lächeln auf ihre anakoluthische Feststellung, dass das Licht im Warenlager nicht gut sei, die Marionetten ihr aber gefallen. Mit *¡Jo!* oder *¡So!*, eigentlich einer Interjektion, bringt man Pferde oder ein Pferdegespann zum Halten, im Deutschen ein „Brrr“. Offenbar ist es seine Absicht, der *Niña* seinen Wunsch mitzuteilen, sie möge stehen bleiben. Dies erinnert in grotesk-absurder Weise an ein apokalyptisches Gespann mit der *Niña-Muerte* als Pferd oder Führerin und dem „obersten Puppenspieler“ als „Reiter“, wodurch ihr gestisches Führen und des Lenkers paralinguistisches „Brrr“ gegensätzliche Gedanken aufkommen lassen hinsichtlich der Frage, wer denn eigentlich das Sagen habe, ob die Gottheit oder der Tod.

Das „*¿Eh?*“ ist fragend und widerspricht paralinguistisch dem, wovon der fragende Mensch gerne ausgehen möchte, nämlich dass die Gottheit ihn ohne große Worte oder gar Bitten verstehe. Es wird geäußert, als die *Niña-Muerte* sich mit Ekel von der *Mujer*, die gerne ein Marionetten-Kind möchte, abwendet und mit „*Eso no es asunto mío.*“ auf ihre fehlende Zuständigkeit für so etwas verweist. Auffällig ist hier, dass der *Viejo Barbudo*, wenn er schon keine Worte zu verstehen scheint, vielleicht doch nicht ganz blind ist. Denn er gibt der Frau auf ihre Worte, verstärkt durch Zeichen- und Gebärdensprache, außerdem kniet sie vor ihm, eine kleine Puppe. („*Mujer: Dame un pequeño fantoche con una pequeña bomba nueva. Él y yo (señala al Joven) nos hemos amado. (El Viejo va a un rincón, toma un muñeco pequeño, y lo da a la mujer.*“⁷⁰²)

Diese Situation stellt die Entstehung des Lebens und die Zuständigkeit dafür dar. Interessant ist, dass die Marionetten-Frau gar keine Fragen stellt. Für sie ist klar, dass, wer den Tod bringen kann, auch das Leben bringen müsse. Sie stellt von daher die Dinge durch ihren Irrtum, ihr *Quiproquo*, auf den Kopf, denn nach christlicher Lehre ist Gott allein zuständig für das Leben, aber auch für den Tod, was dem Zuschauer seinerseits klar sein müsste. So wirkt dieses *Quiproquo* für ihn leicht dramatisch ironisch, weil dieser im Prinzip niemals den Tod als Lebensspender angesehen hätte, sondern stets nur den Schöpfergott selbst. Vom logischen Standpunkt werden hier durch das Aufteilen von Zuständigkeiten

⁷⁰⁰ op. cit., S. 191.

⁷⁰¹ op. cit., S. 258: Viejo: (Mueve la cabeza con una sonrisa ausente.) Jo. Jo. Jo.

⁷⁰² S. 263.

einige Ungereimtheiten des Christentums verfremdet und parodiert, so generell die Zuständigkeit des *Viejo Barbudo* für den Tod, die er seiner Tochter übertragen hat, sowie seine widerstrebende eigene Haltung für das Schaffen neuen Lebens, das andererseits auch in die Hand der Marionetten-Menschen gelegt worden ist, wenn sie sich lieben oder einander beiwohnen. Damit entsteht hinsichtlich der Zuständigkeit für die Schaffung neuen Lebens eine Ambiguität, die mit einer gewissen Ironie einhergeht. Dies könnte auch als Parodie bezüglich der Genealogie Jesu und seiner Geburt in Bethlehem aufgefasst werden, wodurch sich ein intertextueller Bezug ergäbe.

2.7.2.2. Vorwiegend verbale oder sprachliche Ironie

Verbale oder sprachliche Ironie geht stets mit den anderen im Folgenden dargestellten Arten von aufklärerischen Strategien für den Zuschauer einher oder ist dort mit präsent. Ich bin mir von daher der relativen Künstlichkeit bewusst, Ironie überhaupt in drei große Hauptformen aufzuteilen. So lässt sich unter der obigen Überschrift lediglich ein Florilegium besonders gelungener ironischer Passagen subsumieren, die ich im Verlauf meiner Untersuchung gefunden habe. Ich lasse bei der folgenden Zusammenstellung einmal einige Stücke Revue passieren.

Der Blick des Ehemannes auf die Uhr, der eine touristenparodierende Geste mit einschließt, und seine Frage nach einem Zeitlimit von einer Stunde zu Beginn des Prologs zu Doña Beatriz finden eine gute ironisch-übertreibende Replik in der Äußerung des Führers „*Creo que sí, nuestra historia sigue siendo la misma: se puede resumir en una palabra, en un minuto.*“ Ich habe schon darauf verwiesen, dass der Zuschauer, besonders der lateinamerikanische, solch eine Übertreibung natürlich mitbekommt, wirft sie doch in mehrfacher Hinsicht ein charakterisierendes Licht auf den Fragenden.

Das Thema der Freiheit oder Unfreiheit, Unterdrückung und ungerechten Obrigkeit wird bald nach Beginn von *El hechicero* mit knappen Worten durch den Gefangenen verbalironisch in Verbindung mit der Situation eingeleitet, als dieser Merlín auf seine Frage erwidert: „*El señor Duque, nuestro Señor, en su conocida generosidad se preocupa mucho de mi salud: Me proporcionó este cortejo para que me conduzca directamente al patíbulo.*“ Gegen Ende derselben „*Tragedia*“ sagt Casilda zu Lisandro „*Nadie tiene derecho de beneficiarse de la muerte de otros.*“, nachdem sie Merlín aus Habgier durch Lisandro hat umbringen lassen, wodurch sie in ihrer Rachsucht Lisandro gegenüber ungewollt ihre eigene Handlung ironisch kommentiert und sich damit selbst

verurteilt. Diese Äußerung wirft ebenfalls ein intertextuell-ironisches Licht auf das Handeln von Jorge Gutiérrez in *La muerte hizo la luz*.

Ähnlich wie Pedro de Alvarado Beatriz' Wort „*Demonio*“ szenenübergreifend ironisierend wieder aufnimmt, tut dies der „*Forastero*“ in „*Las manos de Dios*“ mit leichter Ironie, als Beatriz den „*Carcelero*“ zum Teufel wünscht mit den Worten: „*Me pareció que me llamabas.*“, um mit ihr in Kontakt zu treten. In einem späteren Gespräch drückt sie naiv ihre Angst vor der Rache Gottes aus mit den Worten: „*Dios es rencoroso, ¿no lo sabes?*“ und erhält vom *Diablo* die ironische Antwort: „*¿Y lo dices a mí!*“ („*Und das sagst du mir!*“), womit der uralte Mythos von der Rebellion Luzifers und seiner sodann zu gefallenen Engeln oder zu Teufeln gewordenen Mitstreitern gegen Gott und seine himmlischen Heerscharen konnotativ evoziert und in die Gesamthematik des Stückes integriert wird.

Mit einem weiteren Beispiel für intensive Nutzung von Verbalironie, diesmal aus *El crucificado* möchte ich es diesbezüglich bewendet sein lassen. Beim Erscheinen der Aposteldarsteller fordern Mateo, Juan und Marcos Jesús sich klimaktisch steigernd heraus, seine Männlichkeit als handfester Trinker unter Beweis zu stellen, was zu Marcos' übertreibender Äußerung „*Más hombre todavía. Más que hombre.*“ eskaliert, womit er die Göttlichkeit von Jesus karikiert, und, da sie von Jesús dargestellt werden soll, parodistisch negiert.

2.7.2.3. Vorwiegend Situationsironie

Situationsironie ermöglicht es dem Zuschauer, fehlerhafte Entscheidungen oder Handlungen der handelnden Figuren auf der Bühne zu verfolgen und für sich richtigzustellen. Sie hat somit durchaus schon mit dramatischer Ironie zu tun, ist jedoch noch stark an die Personenkonstellationen gebunden. Dabei verfügen einige der Figuren gegenüber anderen über den größeren Weitblick.

Es können hier nicht alle im Sinne von Linda Hutcheon von mir als ironisch empfundene Situationen aus zehn unterschiedlichen Theaterstücken Solórzanos zugrunde gelegt werden. Vielmehr muss eine typologische Auswahl getroffen werden. Da in der dramatischen Komposition einer Szene Gestik und Mimik und andere theatralische Zeichenketten ästhetisch miteinander verwoben sind, lässt sich nicht verhindern, dass sie mit in eine von mir als ironisch wahrgenommene Situation hineinragen. Dasselbe gilt auch generell für rein sprachliche oder verbale Ironie, unter Umständen auch in Verbindung mit leichter dramatischer Ironie. Ich werde mich darüber hinaus auf wenige Beispiele beschränken, die ein signifikantes Licht auf die allgemeine Thematik

des betreffenden Stückes ermöglichen. Es darf natürlich nicht vergessen werden, dass es sich bei der hier dargestellten Situationsironie stets um einen Teil der Gesamtstrategie unter Einbeziehung von Ambiguität bei Solórzano handelt.

Ich beginne mit dem Epilog von *Doña Beatriz*. Wegen der fortgeschrittenen Spätnachmittagsstunde kann man durch das eingestürzte Dach des einst mächtigen Turmes mit Doña Beatriz' Turmzimmer schon die Sterne sehen. Der Fremdenführer weist auf diese Tatsache hin, und die Touristin bedauert, dass sie kein Foto von diesem wunderbaren Anblick machen kann, da ihr leider der Belichtungsmesser kaputt gegangen sei, und dieser erwidert, ihm sei in gewisser Weise dasselbe passiert, er befinde sich in einer schrecklichen Dunkelheit. Die Erwidernng des Ehemannes „*Pero exagera usted, las estrellas dan luz. ¡Qué belleza del trópico!*“ zeigt, dass beide auf verschiedenen Bedeutungsebenen reden, einer metaphorischen und einer realitätsbezogenen. Der *Guía* verspürt einen vagen Impuls, als ob ihn etwas bewege, eine Art vager Verantwortung, möglicherweise als aktuell von der Geschichte immer noch Betroffener, worin der Tourist ein Hungergefühl zu sehen glaubt. Die Ironie in dieser Situation besteht unter Einbeziehung sprachlicher Ironie in der unterschiedlichen Referenz, auf die beide Bezug nehmen.

Bei der Verabschiedung von den beiden Touristen lehnt der *Guía* eine nochmalige Einladung zum gemeinsamen Essen im Hotel ab mit den Worten: „*No, gracias. Ahora estoy seguro que no puedo, y les agradezco haberme permitido contarme a mí mismo, otra vez, esta historia (sale).*“, woraufhin der Tourist nach seinem Ausruf „*Señor, venga usted ¡se va sin el dinero!*“ und dem Ausruf seiner Frau „*¡Qué tonto!*“ sich verwundert fragt: „*Qué le pasa?*“⁷⁰³ Hier kommt die Ironie dadurch zustande, dass die Touristen von ihrer Warte aus die Handlungsweise des *Guía* nicht verstehen, da er die Geschichte sich selber habe erzählen dürfen, wofür er kein Geld und keinen Dank ihrerseits haben möchte, was von ihnen als Dummheit abgetan wird.

In *Beatriz (la Sin Ventura)* stapelt beim Übergang von der 1. zur 2. Szene des I. Aktes Don Pedro de Alvarado tief, wenn er zudem als Wortspiel das letzte Wort ihrer Erwidernng auf Blancas Aussage über die Conquista „*Lo bueno y lo malo de la Conquista es que cada hombre ha creído descubrir un dios en él.*“ , nämlich „*¡Un demonio!*“ bei seinem Eintreten wieder aufgreift mit „*(Irónico) ¿Soy yo el demonio?*“, was Beatriz doch wohl nicht gemeint haben könne, da er als Mensch vor ihr steht. Bezüglich ihres Zorns über die geringe Zeit, die Don Pedro für sie hat, äußert sie sich am Ende der Szene zu Don Jorge mit „*Id y*

⁷⁰³ Epilog, op. cit., S. 54.

decidles que Don Pedro de Alvarado, tras de dudarlo, le ha concedido a su mujer unos minutos de audiencia.“

Situative Ironie kommt weiterhin für den Zuschauer kurz vor Ende von *Doña Beatriz* (la Sin Ventura) zum Ausdruck, als sich die Hofdamen in ihrer lebensbedrohlichen Lage beim Ansteigen der Wassermassen erst noch fragen, ob man sich von Indianern überhaupt retten lassen sollte, bevor sie sich schließlich in ihr Schicksal ergeben und es doch geschehen lassen. Dabei geraten sie außerdem in das Dilemma, ihnen vertrauen zu müssen, ohne letztendlich zu wissen, ob man ihnen vertrauen könne. Der Zuschauer nimmt diese Skrupelhaftigkeit der Hofdamen als absurd wahr und mag sich selbst sagen, dass es nicht darauf ankommen kann zu fragen, wer einen denn rette, wenn man denn überhaupt gerettet wird. Bezeichnender Weise wird hier im Spanischen dasselbe Wort „*salvar*“ in seinem wörtlichen Sinne wie im übertragenen spirituellen Sinn für Errettung von Sünde und Tod und Verdammnis gebraucht, wodurch sich zusätzlich ein kontrastironisch-ambiger Widerspruch zwischen Physis und Psyche auftut.

Als Situationsironie, allerdings in Verbindung mit dramatischer, ist in *La muerte hizo la luz* die Szene zu sehen, als die Studenten dem scheinheiligen Advokaten Jorge Gutiérrez den Antrag unterbreiten, er möge sie doch als Politiker im Abgeordnetenhaus vertreten, womit diese sozusagen den Bock zum Gärtner machen.

In der letzten Szene des I. Aktes von *Las manos de Dios* ergibt sich eine aus einer Situation resultierende Ironie, als Beatriz die Dorfbewohner auffordert, den „Teufel“ zu ergreifen, der ganz nahe präsent sei, diese aber um sie herumirren, da sie ihn nicht sehen können. Im Übrigen stehen sich in diesem Stück infratextuell die juwelenbesetzten Hände des *Padre Eterno* und die Hände Gottes des Titels sowie auch die Hände des Pfarrers, die ebenfalls nichts geben, kontrastironisch gegenüber.

Situativ ironisch wirkt in *Las manos de Dios* ebenfalls die Szene, als der Sakristan dem *Cura* auf seine Frage antwortet, wer denn jener Mann (i. e. die Figur des *Diablo*) sei, der seine Pfarrkinder von seiner Weltsicht überzeugen wolle, es müsse der Engel sein, den er in der Kirche gesehen habe „*Debe ser el ángel que usted vio*“ und der Pfarrer den verzückten Küster in die Luft hebt.

In *Los fantoches* ruft der *Joven* gemeinsam mit dem *Cabezón* und mit Unterstützung des *Artista* zur Auflehnung gegen die todbringende *Niña-Muerte* auf, unterstützt durch rein physikalisch-wissenschaftliche Argumente des *Cabezón*, mit deren Hilfe sie das Hereinkommen des *Viejo Barbudo* und seiner

Tochter glauben verhindern zu können, indem sie sich mit aller Kraft gegen die Tür stemmen. Trotz aller Logik aus der Körperphysik purzeln die drei beim Hereinkommen der beiden rücklings auf den Boden, wie der *Viejito* es vorhergesagt hatte, sehr zum Gelächter der *Niña*, die dieses Manöver durchschaut. Dem Zuschauer wird die Ironie aus der Situation heraus unmittelbar klar, da er zudem sein Weltwissen einbringt, aufgrund dessen ihm bekannt ist, dass gegen den Tod als solchen nichts zu machen ist, ein Wissen, das den Marionetten bis auf den *Viejito* fehlt. Mit dieser Situationsironie, die mit Komik einhergeht, verbindet sich zudem dramatische Ironie, wie aus dem Nachfolgenden deutlich wird. Im Gesamtkonzept des Mimodramas hebt diese situativ-ironische Stelle die Vergeblichkeit, *la vanidad* hervor, wenn Marionetten-Menschen und damit die Menschen glauben, ihrem Schicksal, hier dem Tod, entrinnen zu können.

Als Situationsironie darf man es auch ansehen, dass der junge Mann in *Cruce de vías* gerade in dem Augenblick vom Laternenlicht des *Guardavía* geblendet wird, als die *Mujer* sich die weiße Blume abreißt, in ihre Handtasche steckt und sich abwendet, was er nicht mitbekommt. Ironie verstärkt hier in diesem *vodevil triste* die Rolle des *Quidproquos*.

In *El crucificado* kann man an vielen Stellen Situationsironie in Verbindung mit Komik feststellen, so z. B. bei der Ankunft der vier Aposteldarsteller, als sich einer von ihnen nach dem allen im Dorf bekannten *Chucho*, Pedro sich nach *Jesús*, dann verstärkend nach dem *Maestro*, der *Chucho* ganz offensichtlich nicht ist, aber spielen soll, erkundigt. Jesús gibt theatralisch seinen Aufenthaltsort mit „*Aquí estoy*“ an. Daraufhin verneigen sich die Apostel mit einer scheinheiligen Geste vor ihm, wobei einer von ihnen auf den Boden fällt, weil er zu viel getrunken hat. Die Szene zeigt dem Zuschauer, dass die Aposteldarsteller überhaupt nicht mit dem nötigen Ernst an das Passionsspiel herangehen wollen, sondern es von vorne herein durch eine ironische Steigerung des Namens auf der niederen über die mittlere zur hohen Stilebene hin unterlaufen. Dies wirft entsprechendes Licht auf Solórzanos Einstellung zu dieser Art religiösen Spektakels.

Situationskomik liegt vor, wenn in der Anfangsszene von *Las manos de Dios* der Pfarrer den Fremden lediglich auf der Grundlage von Indizien verteufelt, u. a. indem er an der Kleidung des Hütebubs riecht und unter Einsatz von als paralinguistischen zu qualifizierenden Schnüffellauten Schwefelgeruch feststellt, oder auch in Verbindung mit Gestik, als Beatriz beim Betreten der Kirche aus Sittsamkeit noch kurz vorher ihren Kopf mit einem Tuch bedeckt, obwohl sie sozusagen die Kirche als Rebellin betritt.

2.7.3. Dramatische Ironie

Im Folgenden werde ich an zahlreichen Beispielen aufzeigen, dass in Solórzanos Theaterstücken dramatische Ironie eine zentrale Rolle als Strategie einnimmt und dass der Autor sie themenbezogen und aufklärend verwendet. Dabei wird in aller Regel deutlich, dass Solórzano zumeist vom Gegenteil seiner zentralen Wertvorstellungen wie Freiheit und Gleichheit und anderen ausgeht, da für den Zuschauer z. B. nicht die Freiheit, sondern Unfreiheit und Unterdrückungsbedingungen durch das Mittel der Ironie dekuviert werden sollen und die Schaffung eines Bewusstseins für die Möglichkeit, sich von ihnen zu befreien, angestrebt wird.

2.7.3.1. Dramatische Ironie und ihre Funktion

Betrachtet man dramatische Ironie weiterhin als das, was Figuren wissen und tun im Verhältnis zu dem, was man als Zuschauer weiß, so passiert bei diesem eine ähnliche Distanzierung zum Verhalten der auf der Bühne dargestellten Verhaltensweisen oder ausgesprochenen Gedanken wie bei einer ironischen Äußerung als innerer Distanzierung von möglichem Gemeintem, d. h. der Zuschauer stellt die Beziehung zwischen den ihm aufgefallenen ironischen Items her und findet das, was ein Akteur auf der Bühne getan oder gedacht hat, ablehnungs- oder distanzierungswürdig. Alles dies vollzieht sich in ihm allerdings auf der Metaebene, aber gerade dieses Inbeziehungsetzen wird vom Autor gewünscht. Es ist nachgerade der Zuschauer, der von dem sich vor ihm ereignende Geschehen affektiv oder emotional berührt wird und es beurteilt, er sieht die Fallen, in die der schauspielende Akteur auf der Bühne gestolpert ist oder zu stolpern droht oder durchschaut sein Ränkespiel gegenüber anderen Mitdarstellern. Als Beispiel möchte ich hier die Haltung der verschleierte Frau mit der weißen Blume aus „*Cruce de vías*“ anführen und erläutern.

Dem Zuschauer oder Leser ist ihr Wunsch bekannt, nicht allein bleiben zu wollen, sondern über jene erwähnte Annonce mit einem Mann in Kontakt zu treten und möglicherweise eine Liebesbeziehung aufzubauen. Ausgehend von einem gewissen Gefühl von Scham ob ihrer Hässlichkeit, die sie rein subjektiv empfindet, versucht sie alle möglichen Tricks, den jungen Mann nicht etwa durch ihre Persönlichkeit für sich zu gewinnen, sondern durch Verschleierung im weiteren Sinne von sich fern zu halten. Als Mittel wählt sie alles, was ihre wahre Persönlichkeit verdeckt, angefangen von einem retuschierten Photo über ihr schwarzes und damit ernst und witwenhaft aussehendes Kleid, sie trägt einen Schleier und verdeckt ihr Gesicht, reißt das Erkennungszeichen ab, erzählt eine Geschichte von einer Freundin und baut schließlich und endlich noch einen

Mythos von einem einzigen Augenblick, dem entscheidenden auf, an dem man sich begegnen könne. Sie tut alles, um eine andere zu sein als die, die sie ist. Man kann diese Haltung sicherlich im Detail psychologisch erklären, doch hier geht es lediglich um die Wirkung ihres Tuns und ihrer Worte auf den Zuschauer, der alle diese Manöver durchschaut und für sich hinterfragt.

Dramatische Ironie als von Carlos Solórzano verwendete Strategie lässt sich somit im Prinzip recht einfach erklären. Der Zuschauer wird aufgefordert, das als falsch Erkannte für sich selbst richtig zu stellen und falschen Maximen nicht mehr zu folgen. Sie hat damit vereinfachend ausgedrückt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem slapstickartigen Puppenspiel vom Kasperle, hinter dem das „Krokodil“ oder der „Teufel“ oder der „Menschenfresser“ auftaucht, während er sich entweder allein mit dem Publikum oder mit dem „Peterle“⁷⁰⁴ oder einer anderen Figur, die die drohende Gefahr ebenfalls nicht wahrnimmt, unterhält und möglicherweise gerade davon spricht, wie er ihr entkommen möchte oder den „Bösewicht“ besiegen will, während das Publikum ihm gerade zu verstehen geben möchte, dass er sich genau in dieser von ihm im Augenblick nicht wahrgenommenen drohenden Gefahr befindet.

In *Cruce de vías* möchte man dem jungen Mann durch Zuruf – was sich allerdings verbietet – mitteilen, dass es sich bei dieser Frau um die Gesuchte handelt, dass er doch nicht auf das Erkennungszeichen fixiert, mithin nicht in ödipalen Kategorien denkend seine Frau suchen solle. Mögen kleine Kinder durch ihre Warnschreie dem Kasperle auf der Bühne, das so ahnungslos wirkt, wirklich helfen wollen, so vollzieht sich die Korrektur des Verhaltens beim erwachsenen Zuschauer in dessen Innerem, in seinen Gedanken, denen häufig emotionale Betroffenheit vorausgeht. Emotionale Betroffenheit geht natürlich auf die griechische Tragödie zurück, aufgrund derer Aristoteles für die Tragödie die poetisch-dramatischen Weichen gestellt hat, wenn er Furcht und Mitleid als ihre unabdingbaren Voraussetzungen benennt. Dramatische Ironie wirkt emotional sehr ähnlich, wie ich es mit Bezug auf Linda Hutcheon schon erläutert habe.

Für die Reaktionen des Fünfundzwanzigjährigen hinsichtlich der Auskünfte des *Guardavía* gilt dies ebenfalls. Wenn man feststellt, dass man sich auf diesen offensichtlich nicht verlassen kann, sollte man den Schluss ziehen, dass man auf sich selbst angewiesen ist, wer oder was auch immer hinter dieser rätselhaften Figur stecken mag, Gott, das Schicksal oder lediglich ein anderer Mensch, über dessen Fähigkeit das Erteilen von Ratschlägen und Auskünften offenbar hinausgeht.

⁷⁰⁴ Figur aus dem Kasperletheater.

2.7.3.2. Freiheit und Unterdrückung

Das Thema von Freiheit und Unterdrückung wird bei Solórzano in mehreren Stücken behandelt und tritt sogar im letzten, *El zapato*, in Gestalt der Ausübung patriarchalischer Macht und dem Wunsch des dreizehnjährigen Protagonisten auf, es dem Vater gleichzutun. Wenngleich es in der einen oder anderen Form fast in allen seinen Stücken anklingt, so dürfen *El hechicero* und *Las manos de Dios* als besonders bedeutsame Stücke für die angesprochene Thematik gelten, wobei ihnen unmittelbar in ihrer Bedeutsamkeit *El sueño del Ángel* und *Los fantoches* als wichtigste Stücke im religiösen Bereich folgen. Ich werde darstellen, in welcher Weise Solórzano in diesen vier Stücken nicht nur Ironie sondern auch Ambiguität als Strategie einsetzt, damit im Sinne des Themas dieser Untersuchung deutlich wird, wie ihr aufklärender Gebrauch seine Leser und Zuschauer im Gefolge seiner Strategien emotional anspricht und sie zu entsprechenden nachhaltigen Schlussfolgerungen veranlasst.

In einer Art Vorwort zu seinem Prosaroman „*Los falsos demonios*“ äußert sich Solórzano unter der Überschrift *¿La Libertad y la Justicia?* zur Problematik der Freiheit wie folgt:

La absoluta libertad sería el mayor desamparo que podríamos conocer tanto, como la sumisión sin límites, el doblamiento o la humillación de nuestra condición de seres humanos.

La idea de libertad, pues, es sencilla y a la vez compleja. Sencilla si nos atenemos a la definición que afirma que la libertad es la posibilidad natural en el hombre de obrar de una manera o de otra, o de no hacerlo. Pero la complejidad proviene de que antes de que

*la acción se produzca se han movido varios pensamientos contradictorios y que esa contra-dicción es la esencia misma de nuestra posibilidad de elegir o de rechazar.*⁷⁰⁵

Absolute Freiheit würde Solórzano zufolge völlige Richtungs- und Orientierungslosigkeit bedeuten genauso wie uns völlige Unterwerfung keinerlei Handlungsspielraum mehr lassen und uns unserer Würde als Menschen berauben würde. Die Komplexität des Freiseins besteht in einer Vielfalt an Entscheidungsmöglichkeiten, in gewisser Weise der „Qual der Wahl unter Berücksichtigung sachbezogener und auch ethisch-moralischer Überlegungen“. Man sieht, dass Solórzano durchaus gemäßigt erscheint, dies gilt auch für seine Ansicht hinsichtlich der Gerechtigkeit. Wenn er dennoch in einer Reihe seiner Stücke so radikal wirkt, so rührt dies von von ihm wahrgenommenen radikalen Verletzungen menschlicher Grundrechte her, zu denen eben das Recht auf Freiheit und Gleichbehandlung aller vor dem Gesetz, mithin Gerechtigkeit, und

⁷⁰⁵ C. Solórzano, *¿La libertad y la justicia?* In: C. Solórzano, *Los falsos demonios*. Siglo veintiuno editores: Madrid, 1998, Mexiko-Stadt, 1966.

körperliche Unversehrtheit in elementarer Weise zählen, wie er deren Gegenteil in seiner guatemaltekischen Heimat und später auch in Mexiko erlebt hat.

Beginnen wir auf diesem Hintergrund mit *El hechicero*. Die Regieanweisung zur zeitlichen Situierung des Stückes „*en los comienzos de esta Edad Media que aún no ha terminado*“ verweisen verbalironisch auf den Widerspruch zu unserer gängigen Auffassung, dass das Mittelalter in Europa mit dem Einsetzen der Reformation zu Ende gegangen sei, wobei pikanterweise mittelalterliche Praktiken der Unterdrückung aus der Zeit vor dem Beginn jener mitteleuropäischen Einteilung der Geschichte in Zeitalter auch vom Datum her zuvor durch die Konquista nach Lateinamerika transferiert wurden. Zudem ist aufklärerisches Gedankengut später nur sehr zögerlich dorthin gelangt. Sodann wird rein faktisch davon ausgegangen, dass die Handlung in einer kleinen von einem Herzog eroberten und unterworfenen Stadt spielt, was sehr schnell mittelalterliche Eroberungskriege ins Bewusstsein ruft. Biblisch-intertextuell darf man hier sogar auf das Altertum zurückgreifen, wenn man an die Eroberung Jerusalems und der Heiligen Stätten durch das römische Imperium denkt, wo, wie in dem Theaterstück dem Herzog, dem römischen Kaiser Tribut zu zahlen war. An einen solchen möglichen Rahmen wird durch das dreimalige Auftreten des Herolds erinnert, welcher verkündet, der Herzog, „*Nuestro Señor, dueño de vidas y haciendas, ciudades y tierras*“ verlange von jedem Bewohner dreihundert Dublonen in Gold oder Naturalien (*especie*) für die Freiheit, was er als einen „lächerlich geringen Betrag für deren „Erkaufen“ bezeichnet. Der physische Druck äußert sich durch Einschränkung der Lebensmittelverteilung als Hunger und Verderben, da das Land zudem von einer extremen Dürre heimgesucht wird, die das Volk, vertreten als Chor der „*sembradores*“ durch singendes Anrufen des Regens beenden möchte. Allein schon diese verbale Verkündigung des Herolds steht in einem ironischen Kontrastverhältnis zu dem, was im Prinzip in den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zumindest gefühlsmäßig, aber auch zum allgemeinen Wissensbestand der Menschen im Zuschauerraum gehört, nämlich dass man Freiheit habe und sie im Prinzip nicht erst kaufen müsse.

Die Zuschauer nehmen dies höchstwahrscheinlich genau so wahr. Sie befinden sich von daher auf einem höheren Wissensniveau als die Schauspieler auf der Bühne, die aufgrund der Machtausübung der herzoglichen Soldaten keine andere Möglichkeit sehen als zu gehorchen bzw. nach einem Ausweg aus ihrer überaus misslichen Lage zu suchen. Beim Zuschauer vollzieht sich mithin ein Prozess, der bei ihm zunächst ungläubiges Erstaunen und sodann ein Nichtfürmöglichhalten und einen inneren Protest evoziert, mithin eine Distanzierung von der Verhaltensweise des *Duque* und der Herrschaft, die er ausübt, da das

Menschenrecht der Freiheit nicht erst erkaufte werden darf. Damit sind von Anfang an bezüglich des durch die herzoglichen Forderungen, von denen man sich distanziert, die Bedingungen für **dramatische Ironie** zugrunde gelegt, auch verbunden mit **dramatischer Ambiguität** bezüglich einer möglichen Lösung.

Dem Zuschauer wird fernerhin klar, dass die Situation der meisten Landarbeiter in Lateinamerika im Prinzip sehr große Ähnlichkeit hat mit der ihm im Stück vor Augen geführten. Um es schärfer zu formulieren: Ihm ist bekannt, dass es z. B. in Guatemala wie auch vielfach in Mexiko, man denke besonders an Chiapas oder auch den mexikanischen Norden, patriarchalisch-hierarchische Lebensbedingungen gibt, die einer Art Leibeigenschaft wie der im Europa des feudalistischen Mittelalters und sogar noch des 19. und 20. Jahrhunderts in nichts nachstehen. Beim Schreiben dieses Stücks mag Solórzano auch an seine eigene Kindheits- und Jugendzeit gedacht haben, denn er hat als Sohn eines Großgrundbesitzers, wie in obiger Biographie angeführt, solche Lebensbedingungen nicht nur der indigenen Landbevölkerung persönlich erlebt.

Die dramatische Spannung in *El hechicero* erwächst aus der Frage, ob die Bevölkerung in der unterjochten Stadt es in irgendeiner Weise schafft, aus der verzweifelten Lage herauszukommen, und wie dies geschehen könne. Die Handlung des Stückes verweist auf zwei mögliche Auswege: einmal auf den Philanthropen Merlín mit seiner dem Stein der Weisen verwandten Formel zur alchemistischen Herstellung von Gold aus Blei, zum anderen auf die von Witterungsumständen abhängige Ernte der Arbeit, das Wiederergrünen der Felder. Merlín scheitert mit seiner Formel und gibt dies in einem Selbstgespräch auch zu, wodurch gegenüber dem Chor des Volkes Leser und Zuschauer zum Mitwisser werden und seine Tochter Beatriz das Scheitern ihres Vaters zunächst nur erahnt, aber mit gesundem Menschenverstand davon ausgeht.

Der Zuschauer hat einerseits aufgrund seines Verstandes, andererseits aufgrund seiner **dramatisch-ironischen** Mitwisserschaft Kenntnis davon. Dadurch sieht er den Alchimisten Merlín in einem **ironischen Dilemma** zwischen seinem Versprechen gegenüber dem Volk und seinem immer noch bestehenden Wunsch, es mit Hilfe seiner Formel zu retten und somit von seiner Rolle her zu scheitern oder Erlöser seines Volkes zu sein. Dieses Wissen des Zuschauers wirkt sich in einer weiteren durch diese **dramatische Ironie** vermittelten Einsicht aus, wenn es um Casilda, die Protagonistin der Nebenhandlung geht, die blind vor Gier nach Gold und Geld und Macht von der **Ironie des Schicksals** ereilt wird, als sie sich endlich im Besitz der Formel wähnt. Denn der Zuschauer hatte ja mitbekommen, dass die Formel nicht hält, was sie versprach.

Vollends erfüllt sich Schicksalhaftigkeit, als Casilda aus Rachsucht Lisandro erdolcht, weil dieser vermeintlich, wie ihr Beatriz nahegelegt hat, die Formel lesen könne und für sich allein nutzen wolle. Neben all diesem klingt das Thema der Freiheit mit ihrem negativen Pendant Unfreiheit durch Druck an, als Casilda ihrem Geliebten Lisandro unterstellt, er wolle frei sein von ihr und die Früchte der Formel für sich selbst nutzen („*Casilda: ... Me habrías visto morir y entonces habrías sido libre.*“) **Die Ironie der Ereignisse**, ausgelöst durch menschliche Selbstsucht und Gier, wird am Schluss der Tragödie zu einem, man mag meinen, guten Ende geführt, da die Asche Merlíns dem Glauben des Chores oder Volkes zufolge bewirkt hat, dass die Felder wieder ergrünen und durch die mögliche gute Ernte das Volk in der Lage sein wird, sich freizukaufen und nicht Hungers zu sterben.

So endet das als Tragödie bezeichnete Stück hoffnungsvoll ob der wiederergrünenden Felder. In meinem Gespräch mit Carlos Solórzano betonte der Autor, dass ihm bei seinem Schreiben Hoffnung stets sehr wichtig und von größter Bedeutung gewesen sei.⁷⁰⁶ Die Menschen brauchten Hoffnung, um zu überleben. Dies ist zweifellos äußerst wichtig. Dennoch hat man als Leser und als Zuschauer die Unfreiheit und Abhängigkeit des Volkes, vertreten durch den Chor, vom *Duque Nestor Señor* weiterhin deutlich in Erinnerung, während das Volk die wunderbare Möglichkeit, die Freiheit wiederzuerlangen, Merlíns Asche zuschreibt, die über die Felder verstreut worden ist, mithin einem Wunder des Zauberers Merlín. Da den heutigen Menschen der Wunderglaube zumeist abhanden gekommen ist, entsteht für uns erneut dramatisch-ironisch evaluativ ein Zweifel an der Volksmeinung, wir müssen sie eher als zu optimistisch zurückweisen. Wir können weder mit Sicherheit sagen, dass sich die Lebensbedingungen der Landbevölkerung ändern oder niemals ändern werden. Dennoch endet das Stück äußerst optimistisch mit strahlendem Licht, man sieht im Hintergrund des Bühnenbildes die wieder ergrünenden Felder, die gesamte Bühne wird von Gesang erfüllt, und Beatriz hört diesem Gesang verzückt zu („*Por la ventana entra una luz radiante, a lo lejos se ven los campos enverdecidos. El canto llena toda la escena. Beatriz lo escucha arrobada...*“). Trotzdem kann man als Leser oder Zuschauer diesen Optimismus nicht völlig teilen, das Stück endet im Prinzip offen und von daher mehrdeutig, da dem Zuschauer lediglich die Wiedergewinnung der Freiheit durch eine gute Ernte als Möglichkeit vor Augen geführt wird. Es wirkt dabei zudem **dramatisch ironisch**, dass für das Volk am Ende durch Merlín doch ein Wunder geschehen ist, obgleich für den Zuschauer dieser Wunderglaube mit Zweifeln behaftet ist. Da dieser Zweifel aber auch keine Sicherheit bietet, darf man außerdem von

⁷⁰⁶ Interview vom 24. Aug. 2006.

dramatischer Ambiguität sprechen, die sich im Gefolge der dramatischen Ironie einstellt. Was genau ich darunter verstehe, werde ich an entsprechender Stelle weiter unten erläutern.

Das Thema der Unterdrückung und der Freiheit und ihr Erkaufen ist auch zentrales Thema in *Las manos de Dios*. Doch erscheint Freiheit hier zugleich als psychische oder geistige Freiheit, als Freiheit von säkularer wie religiös-spirituelle Unterdrückung. Ähnlich wie in *El hechicero* versuchen die beiden Protagonisten, der „Teufel“ und Beatriz, deren Namen als *Portadora de la buena suerte* gelesen werden darf, für das Volk die Mittler für ein besseres Leben ohne physische und psychische Unterdrückung zu werden, wobei die Vermittlung der Einsicht, dass psychische der Ausgangspunkt für physische Befreiung ist, einen gewissen Vorrang einnimmt. Auch hierbei spielen insbesondere **dramatische Ironie** und am Schluss aber ebenfalls **dramatische Ambiguität** als Strategien eine besondere Rolle. Das als dreiaktiges *Auto* gestaltete Stück thematisiert als Teilproblem die Befreiung von tradierten Denkmustern und eingefahrenen Seh- und Verhaltensweisen und dramatisiert in einem ersten Schritt die Schwierigkeiten, die der *Diablo* in seinem Kampf um die Befreiung von Beatriz hinsichtlich ihrer Blindheit vor dem Wahren und Guten und Richtigen an den Tag legt, sodann beider gemeinsamen Kampf und ihr Bemühen um die Freiheit des später nur noch als *Hombre* bezeichneten Bruders, der stellvertretend für die unterdrückte und dumm gehaltene Bevölkerung zu sehen ist.

Das Fehlen an elementarem Wissen bzw. die Verdummung der Bevölkerung wird in der eindrucksvollen Verteufelungsszene am Anfang des Stückes sogar in parodistischer Form ironisiert, wobei auch hier von dramatischer Ironie gesprochen werden darf, da der Zuschauer die Verteufelung des noch abwesenden Fremden wie auch die Komik evozierende Strategie des Pfarrers aufgrund seines höheren Wissensstandes von Anfang an durchschaut, zumal die eingestreuten Bemerkungen und Reaktionen des Hütebubs und in einer späteren Szene auch des Sakristans den *Cura* in Frage stellen. Nach dieser Eröffnung entsteht hier ähnlich wie in *El hechicero* die dramatische Spannung des Plots durch die Frage, ob es Beatriz mit Hilfe des angeblichen Teufels gelingen wird, ihren der Freiheit beraubten und zu Unrecht im Gefängnis einsitzenden Bruder zu befreien, der aufgrund jener Äußerung gegen die Obrigkeit, den nie in Erscheinung tretenden und daher im Nebulös-Numinosen verweilenden Amok, eingekerkert worden ist. Ironisch ist hier, dass die Freiheit des Bruders durch „Freikaufen“ erfolgen soll, das heißt hier durch Bestechung des *Carcelero*.

Dem Zuschauer wird schon beim ersten Auftreten von Beatriz ein Wissen vermittelt, demzufolge die Gefangensetzung des Bruders als ungerecht

anzusehen ist, und ebenso darüber, dass die Bevölkerung, repräsentiert durch den Chor, teils durch das Volk in seiner Gesamtheit, teils als Einzelpersonen unter einer entsetzlichen Angst leidet, Angst vor physischer Gefangennahme und Angst vor psychisch-seelischer Bestrafung im Jenseits in Form von möglichen Höllenqualen, wie sie als Bestrafung sogenannter Todsünden kirchlicherseits propagiert wurden. Trotzdem verfügt er nicht über ein dramatisch-ironisches Gesamtwissen, sondern dieses beschränkt sich auf einzelne Szenen, wie auch auf deren wichtigste, in welcher der Pfarrer und der *Diablo* um ihren Sieg über das Volk kämpfen, als der Pfarrer für seine Schäfchen Beatriz' göttliche Bestrafung durch einen Engel inszeniert, in deren Gefolge es zur „Kreuzigung“ von Beatriz am verdorrten Baum kommt. Leser wie Zuschauer durchschauen seine Worte als betrügerische Inszenierung – insofern kann man sogar zusätzlich von selbstentlarvender Ironie sprechen. Dazu trägt insbesondere bei, dass z. B. der Sakristan mit übertriebenem Lob den Pfarrer und sein Vorgehen bejubelt, ihn aber andererseits in einem beiseite gesprochenen Kommentar ungewollt für ihn, gewollt vom Autor, als Lügner entlarvt. Denn das übertriebene Lob wird vom Zuschauer, angewandt auf das vom Pfarrer Gesagte, als scharfe tadelnde Ironie erkannt, da er der im Kommentar geäußerten Kritik des Sakristans zustimmt. Damit kritisiert der Sakristan die Szene nicht direkt sondern durch seine Beobachtung und gibt sie an den Zuschauer als eigentlichen Kritiker zur Beurteilung weiter. Strategisch gesehen gewinnen also auch weitere Formen der Ironie wie Übertreibung, Lob und auch Gestik unter Einschluss von Komik an Bedeutung für die Gesamteinschätzung der Szene durch den Zuschauer, so z. B. als das Volk bei der Erwähnung des Wortes „Engel“ durch den Pfarrer automatisch nach oben guckt, aber keinen sieht. Jedoch bekommt der Zuschauer eben diese Wirkung der Inszenierung auf das Volk mit und erkennt dabei, dass es nicht von seinem Glauben an die Aufrichtigkeit des Pfarrers und die durch ihn vermittelte Lehre loskommt, mithin weiterhin in Unfreiheit verbleibt.

Die sich anschließende Passage des Kampfes um die geistige Freiheit eben jenes Volkes, hier einheitlich als Chor auftretend, in der dieses sich mal zu den Worten des *Diablo*, mal zu denen des Pfarrers hingezogen fühlt, lässt keineswegs Ambiguität vermissen, die ich allerdings im Gegensatz zu relativ statischer als **dramatische Ambiguität**⁷⁰⁷ verstehen möchte. In diesem gerade deswegen als dramatisch zu bezeichnenden Kampf stehen sich erstmalig ausgesprochene Antworten des Volkes auf die zumeist rhetorischen Fragen von

⁷⁰⁷ Diesen Terminus, den ich in der deutschen Sekundärliteratur nicht vorgefunden habe, werde ich unten erläutern.

Cura und *Diablo* gegenüber, wenn auch als Einsilber mit *Sí* und *No*, und verbleiben für einen Augenblick in der Schwebelage, wenn beide Antworten *Sí* oder *No* lauten. Der ironische Kontrast zwischen sprachlicher Antwort und gestischem Gegenteil unterstreichen dabei stets den wahren Wunsch des Volkes oder Chors. Tragisch-ironischer Weise wird dieser Kampf zwischen *Cura* und *Diablo* nicht mehr durch Argumente sondern durch die **Ironie der Ereignisse**, hier eine Art negativer *deus ex machina*, sprich *diabolus ex machina* oder *coup de théâtre* aufgrund der tiefsitzenden Traumata der Bevölkerung entschieden, als der Pfarrer eine Botschaft des Hütebubs, dass der Nordwind gekommen sei und die Ernte vernichtet habe, unmittelbar nutzt, um von der Bestrafung durch Gott zu sprechen und somit ummünzt zu seinem Aufruf, dass jetzt Buße und Geißelung angesagt seien.

Die Schlusszene zeigt das Schicksal von Beatriz, ihre „Bestrafung“, i. e. Quasi-Kreuzigung, doch im Gefolge dieser Szene wird die dramatische Ambiguität dieses Kampfes um geistige Freiheit und damit das Auf-den-Weg-Bringen zur Befreiung von Unterdrückung durch die Regieanweisungen unmittelbar wieder aufgenommen und weitergeführt, als nach den Worten des *Diablo*, dass er weiter kämpfen werde, der wütend-heulende Nordwind mit dem musikalischen Leitmotiv des *Diablo* weiterringt, während der Vorhang fällt. Bei der von den Indios entwickelten Angst vor den Naturgewalten, hier z. B. dem Nordwind, der sich so ungünstig auf die Ernte auswirkt, scheint es sich um eine synkretistisch bedingte Urangst vor in den Naturgewalten steckenden alten Göttern zu handeln, welche der Pfarrer hier nutzt.

Von besonderem Interesse in *Las manos de Dios* ist die Rolle der Prostituierten, der *puta*, die das Angebot des Gefängniswärters ablehnt, ihrerseits für Geld „gekauft“ zu werden und damit sozusagen in sein Eigentum, seinen Besitz, verwandelt zu werden. Sie möchte lieber unabhängig sein und sich frei in ihrem Beruf betätigen. Die Szene mit ihr verweist intertextuell ironisch auf eine verbreitete nicht nur bürgerliche Ansicht, der zufolge die von ihren Männern abhängigen Ehefrauen, wie z. B. in *El zapato*, nach der Heirat schlicht und einfach als Besitz betrachtet werden, wobei sich dieses dem *machismo* verhaftete Gebaren tradiert.

Unterdrückung und fehlende Freiheit werden ebenfalls thematisiert in *El sueño del Ángel* mit der lediglich als *Mujer* bezeichneten Protagonistin und dem *Ángel* als Antagonisten. Das Stück ist angelegt als *Agon* oder Kampf zweier Lebensauffassungen, einer lebensfreundlichen und einer lebens- und leibfeindlichen, die das Glück ins Jenseits verlagert. Es bleibt für den Leser und Zuschauer letztlich ambig, ob diese beiden Figuren äußere Repräsentanten für einen Kampf sind, der sich im Inneren der Frau vollzieht, wofür vieles spricht,

oder nicht. Doch das ist nicht das Entscheidende, vielmehr ist für die behandelte Thematik von größter Bedeutung, dass sich der angebliche Schutzengel als strengste und unerbittliche, quasi alttestamentlich göttliche Autorität entpuppt, die sich lebensfeindlich jenseitig gerichtet auf das Dogma von Sünde und Erbsünde stützt und in ihrem Gefolge den Menschen, hier die Frau, in spiritueller Weise völlig unterdrückt, was angeblich zur Wiederannäherung an Gott führen soll. Der Leser oder Zuschauer erlebt das Stück fast durchgängig als **dramatisch-ironisch**, da er ständig herausgefordert wird, die Frau in ihrer Rebellion gegen die Absurditäten des Dogmas zu unterstützen. Die Details hierzu sind in der Analyse des Einakters dargestellt worden, auch der Wunsch der Frau, von ihren eigenen Gedanken befreit zu sein («... *Quería ser libre de mis propios pensamientos.*») als Replik auf die sich steigende Intensität der Fragen des Engels »¿Libre? ¿Libre de Dios? ¿Libre del bien y del mal?«.

Man darf in diesem vorwiegend auf ideologische Auseinandersetzung gestützten Drama die in dem Wort „*propios pensamientos*“ steckende Ironie nicht unbeachtet lassen. Sie beziehen sich auf von ihr verinnerlichte religiöse Vorschriften und Gebote, die von Dogmen herrühren und ihr das Gefühl der Unfreiheit vermitteln. Von daher ist die Ironie hier intertextuell zu verstehen als eine Distanzierung von der Gesamtheit ihrer im Laufe der Zeit übernommenen, von der Institution Kirche vermittelten Gebote. Diese intertextuellen Bezüge werden allerdings gelegentlich **verbalironisch** geäußert. Im Verlauf des recht kurzen Dramas lässt die *Mujer* darüber hinaus in aufschlussreicher Weise verlauten, was sie von ihrem angeblichen Schutzengel hält. Sie sieht in ihm ihren Folterknecht und Henker. Damit wird, wie so häufig bei Solórzano, wiederum ein Teil seiner Strategie deutlich: Gegenüber der traditionellen Vorstellung von einem Schutzengel, der den Menschen in seinem Leben beschützt und behütet, wirkt auch hier strategisch eine Umkehrung seiner Rolle, nämlich die als des Henkers und Zerstörers des menschlichen Lebens auf der Erde.

Dies vollzieht sich im Stück in einer langsamen, auf die Vernichtung des Menschlichen in der Existenz gerichteten minutiösen fast zeitlupenartigen Handlung, bei der der Zuschauer mit seiner Vernunft eingreifen möchte und sich fragt, genau wie die Frau selbst einmal, warum sie das denn alles mitmache. Auch hier bekommt er **dramatisch-ironisch** ein Opfer vorgeführt. Dieses Opfer ist dieses Mal nicht eine größere Anzahl von Personen wie z. B. das Volk bzw. der Chor in *Las manos de Dios*, sondern eine einzige, an deren psychischem Leiden der Zuschauer sehr hautnah Anteil nimmt. Natürlich fühlt man sich an dieser Stelle an Aristoteles und seine für die Tragödie zentralen Begriffe von Furcht und Mitleid, hier insbesondere das Mitleid erinnert. Der Zuschauer

empfindet Mitleid mit der *Mujer*, hat aber dabei ständig Einblick in die Ursache ihrer Qualen. Als schließlich die Sühne zudem in tatsächliche Geißelung umschlägt, dürfte er zu der beabsichtigten aufgeklärten Erkenntnis gelangen, dass eine sich derartig in Qualen für Leib und Seele manifestierende Religion mit Erlösung nichts gemein hat und sich wenig von der blutrünstigen der alten indianischen Götter unterscheidet.

Es verbleibt abschließend für den Zuschauer oder Leser zweifelhaft, wer denn von den beiden Darstellern am Schluss durch das Vorangegangene orgastische Befriedigung findet, die Frau oder der Engel. Wären die symbolisch-orgastischen Geräusche des Engels am Ende und auf dem Höhepunkt des dramatischen Geschehens auch in ihrer Übertreibung eine ironische Sublimierung der ins Spirituelle übertragenen Sexualität, würde das im Einklang mit einer Auffassung von einem Psychodrama der Frau stehen, das mit Hilfe einer Engelsallegorie dargestellt wird. Bezieht man sie, wie eher im Stück angelegt, auf die Figur des Engels, so würde sich darin eine nochmals gesteigerte subversive Kritik an der Ausübung von Macht durch Religion wiederfinden.

Die Marionetten in *Los fantoches* werden deutlich für den Zuschauer durch das symbolische Requisit der Strippen, durch die sie mit dem Außenraum verbunden sind, in ihrer Freiheit eingeschränkt. Merkwürdigerweise erscheinen sie nicht von vorne herein als Unterdrückte, sie können ihren alltäglichen Verrichtungen bzw. ihrer z. T. trivialen Arbeit nachgehen, dennoch fühlen sie sich irgendwie gesteuert und eben nicht frei, da sie vom Erscheinen des Alten mit seiner Tochter bedroht werden, zumindest nach dem Sündenfall des *desengaño*, als sie vom Schicksal des Judas erfahren haben.⁷⁰⁸ So ist ihr Gefühl der Unfreiheit eher ein unbestimmtes, ihnen irgendwie überliefertes, besser noch ein spirituelles, denn sie wissen von einem obersten Puppenlenker und seiner Tochter, dem Tod, ohne anfänglich die Rolle der Tochter Gottes zu durchschauen. Zudem wirkt der als „Welt“ zu einem Warenlager komprimierte Bühnenraum auf sie wie ein Gefängnis. So macht sich ihre Unfreiheit in erster Linie als transzendente Bedrohung und Hoffnungslosigkeit für das Jenseits bemerkbar auf einer Bühne, die die Welt bedeutet und in welche der Zuschauer Einblick hat. Dieser kennt das menschliche Leben als einen Zyklus von Schöpfung (*creación*), Sündenfall (*caída*) und Gericht (*juicio final*), demzufolge ein jeder dem verinnerlichten intertextuellen Vorbild der christlichen Lehre zufolge nach seinen Verdiensten oder seinem Fehlverhalten beurteilt werden soll.

⁷⁰⁸ Dies meint auch Wilma Feliciano, von der dieser Terminus stammt.

Was ihm jedoch in diesem Stück dramatisch-ironisch vor Augen geführt wird, unterscheidet sich in krassester Weise von diesem diffusen, aber trotzdem verinnerlichten Bild. So findet das letzte Gericht mit der Beurteilung von Sünden und Verdiensten, d. h. mit der versprochenen und erhofften letzten ausgleichenden Gerechtigkeit nicht statt. Vielmehr werden alle ohne jegliche Berücksichtigung guter oder böser Taten über einen Kamm geschoren und der völligen Vernichtung im apokalyptischen Feuer übergeben. Alles dieses hat der Zuschauer bzw. auch der Leser in einem beständigen Prozess des Abgleichens des auf der Bühne ablaufenden Geschehens mit verfolgt. Und dann wird er auf dem dramatischen Höhepunkt der Handlung, als die *Niña-Muerte* zum drittenmal ihren wirbelnden Totentanz aufführt, existenziell mit angesprochen, als sie ihn, den Zuschauer, als nächstes Opfer auswählt, womit das Stück endet.

Solórzano hat hier eindeutig zu einer besonderen Strategie gegriffen, die den Zuschauer existenziell mit einbezieht. Es wäre verfehlt zu meinen, er wolle mit seinem *Mimodrama para marionetas* möglicherweise für ein eigenes ans nihilistische grenzende Weltbild werben, das er im übrigen keineswegs hat und vertritt⁷⁰⁹, und den Zuschauer davon überzeugen wollen. Er ist nach meiner Überzeugung eher aufgeklärt katholisch und vertritt einen, wie er selber sagt „*catolicismo acendrado*“. Er hat aber durchaus im Sinn, den Dogmatismus, der hinter der tradierten religiösen Lehre steht, zu dekurvieren und zu demontieren, indem er dem Zuschauer eine in ihrer Art grausame mögliche Alternative vor Augen führt, ihn dadurch irritiert und ihn zu eigenen Schlüssen hinsichtlich der eigenen Existenz diesseits des Dogmas zu veranlassen sucht.

Die Antwort auf die Frage, ob wir es hier ebenfalls mit dramatischer Ironie als Strategie zu tun haben, fällt nicht ganz leicht. Ihrer Definition zufolge liegt sie vor, wenn der Zuschauer über ein höheres Wissen verfügt als die Akteure oder eine Figur auf der Bühne als die anderen Schauspieler mit dem Zuschauer, der in diese Konstellation Einblick hat. Aufgrund der Figurenkonstellation der Marionetten im Warenlager einerseits und des *Viejo Barbudo* und der *Niña-Muerte* andererseits ist dies gegeben. Die *Niña-Muerte* verfügt über ein umfassenderes Wissen als die Figuren auf der Bühne. Lediglich bei dem *Viejo Barbudo* fragen sich die Figuren selbst, wie es denn mit seiner Weltenlenker-Funktion bestellt sei. Von daher nutzt Solórzano auch hier **dramatische Ironie** mit den in existenzieller Angst und spiritueller Unterdrückung lebenden Marionetten als tragischen Opfern, die auf etwas völlig anderes hoffen, als sie zu

⁷⁰⁹ Es muss mit intertextuellem Blick auf die Schöpfungsgeschichte aus heutiger Sicht als höchst ironisch angesehen werden, dass der Wunsch nach Erkenntnis Jahrtausende hindurch als „Sündenfall“ ausgelegt wurde, ein Indiz für die Setzung von „Sünde“.

erwarten haben. Der Zuschauer verfügt diesbezüglich zweifelsfrei über eine erhöhte Gesamtsicht über das Geschehen auf der Bühne.

Was ihm bei seinem Abgleich der tradierten dogmatischen Lehre mit dem Bühnengeschehen klar werden sollte, ist, dass der Tod integrativer Bestandteil der menschlichen Existenz ist, ob nun das Bühnengeschehen mit seinem *Deus (totaliter) otiosus* oder etwas anderes für ihn gelten mag.

Doch sollte er durch das Mittel der **dramatischen Ironie** bei dieser Gesamtsicht auch erkannt haben, dass die Marionetten im Stück lediglich das Gefühl haben, „gelenkt“ oder gesteuert zu werden, also im Prinzip eigentlich frei sind und keine Schnüre sie an den obersten Puppenlenker binden, denn dieser sitzt ja kurioser Weise auf der Bühne, und der Tod ist durch das Spiel der *Niña-Muerte* ironischer Weise dem Zufall überlassen. Auf diese Weise sind diese Schnüre praktisch funktionslos. Ihr einziger Sinn bliebe darin zu sehen, dass jemand den Marionetten-Menschen den Glauben vermittelt, dass sie durch sie doch mit einer höheren Instanz verbunden seien und von ihr sinnvoll gelenkt würden. Dies wird jedoch bei Zuschauer durch **dramatische Ironie** verhindert.

Das soeben Ausgeführte deckt sich in interessanter Weise, dies sei hier hervorgehoben, mit der Lehre vom *liberum arbitrium*, vom freien Willen, wenn man sich das kirchliche Dogma von Erbsünde und Schuld und Buße und Sühne und Fegefeuer und Hölle wegdenkt. Genau dieses „Wegdenken“ bereitet allerdings Schwierigkeiten, da durch die Jahrhunderte hindurch diese dogmatischen Elemente immer wieder zur Unterjochung von Gläubigen verwendet wurden. Gerade hier setzt jedoch Solórzanos aufklärerische Strategie in *Los Fantoques* an.

Damit sei für den Augenblick genug zu dramatischer Ironie ausgeführt. Es verbleibt noch die Antwort auf den zweiten Bestandteil der obigen Frage, wie es denn sei, wenn der Zuschauer schließlich nicht mehr über ein höheres Wissen verfügt als die Schauspieler, da er von der *Niña-Muerte* in das Stück mit einbezogen worden ist. Es ist offensichtlich, dass er sich dadurch in einer sehr ähnlichen Situation befindet wie die Marionetten. Er sitzt zwar in dem recht sicheren Zuschauerraum, wird aber durch das von Solórzano intendierte Verfahren, ihn mit einzubeziehen, in seiner relativ beschaulichen Ruhe gestört und stärker als durch andere Strategien irritiert und zu einer persönlichen Entscheidung veranlasst. Im Bereich der Pädagogik würde man hier im Unterschied zu einer sogenannten didaktischen Frage von einer echten Frage sprechen, auf die es eine ganz persönliche Antwort zu finden gilt. Ich möchte diese Strategie Solórzanos als **dramatische Ambiguität** bezeichnen, womit ich bewusst eine Bezeichnung wähle, die den Leser wie Zuschauer in dramatischer Weise wie eben auch bei dramatischer Ironie zu einer Stellungnahme

herausfordert, allerdings mit dem Unterschied, dass diese Stellungnahme nicht mehr von einem überlegenen Wissens ausgehen kann, er also solch ein Wissen nicht mehr hat. Ich möchte hinsichtlich des Terminus noch ein Weiteres deutlich machen. Er ist im deutschen Sprachraum bisher meines Wissens noch nicht gebräuchlich, wohl aber im frankophonen, anglophonen und hispanophonen.⁷¹⁰ Ich möchte ihn genau in dem Sinne verstehen, wie er bei Solórzano den Zuschauer zu einer noch völlig offenen Stellungnahme herausfordert. Aufgrund des Auftretens dramatischer Ambiguität in *Los fantoches* werde ich im mit „*Dramatische Ambiguität*“ überschriebenen Textteil darauf detailliert zurückkommen.

In *El zapato* macht im Familienkreis das Verhalten des Vaters Unfreiheit deutlich, da er als autoritärer Patriarch sowohl über seinen Sohn als auch seine Frau Herrschaft ausübt. Diese Unterdrückung geschieht symbolisch durch den Halbstiefel oder Schuh, der in der Version A den einzigen Gesprächspartner des Jungen und des Vaters darstellt, während in der Version B die Vaterfigur direkt auftritt, der Schuh aber ebenfalls symbolisch für den Vater steht. Dennoch wird in der einen wie in der anderen Version die Aufmerksamkeit des beobachtenden Zuschauers unmittelbar auf das symbolische Requisite des Schuhs gelenkt, der in der hier zugrunde gelegten Fassung B als solcher eine ambivalente Doppelrolle übernimmt. Er ist einerseits Symbol der Macht und steht für die Unterdrückung des Sohnes durch den Vater, andererseits ist er aber auch als Symbol anfällig für den vom ödipalen Komplex beherrschten, ebenfalls Druck ausübenden und nach der Herrschaft strebenden Sohn, der sich den Halbstiefel überstreifen möchte. In *El zapato* nutzt Solórzano im übrigen Ironie häufig als Ausdruck des Widerspruchs zwischen Sprache und Mimik bzw. Gestik, wenn der Junge z. B. zum Schuh sagt: „*Bueno, supongo que después de este descanso, podré volver a ponerte en mi pie.*“, die Regieanweisungen aber ausführen: „*(Ve al zapato con profundo desaliento. Lo va abotonando poco a poco, como si cada botón que se cerrara fuera aumentando la tortura.)*“⁷¹¹

2.7.3.3. Gleichheit und Gerechtigkeit

Diese Begriffe hängen eng mit denen der Freiheit und der Unterdrückung als ihrem Gegenteil zusammen. Wo Unterdrückung herrscht, gibt es weder Gleichheit noch Gerechtigkeit. So werden die Menschen in *El hechicero* in

⁷¹⁰ Er befindet sich zum Beispiel in einer Frage einer Hörerin einer Sendung der BBC an den Theaterkritiker Michal Billington. cf. S. 440.

⁷¹¹ Solórzano, Teatro completo, S. 191.

eroberungsbedingte Abhängigkeit gebracht und sind dadurch unfrei geworden und gleichzeitig bezüglich ihrer Unterdrücker ungleich, d. h. sie haben nicht dieselben Rechte wie diese. Freiheit und Gleichheit sind gemeinsam mit Brüderlichkeit seit der Französischen Revolution sloganartig, wie wir heute sagen würden, zu jener Dreierkombination von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit vereint worden, welche zugleich zentrale Begriffe der Aufklärung sind, von denen der dritte stets ein wenig ins Hintertreffen gerät. Dabei steht er im Prinzip für nichts anderes als für die Anerkennung der anderen als Menschen und damit für eine ethisch-sittliche Komponente, wie sie sich positiv auch in dem christlichen Gebot der Nächstenliebe ausdrücken lässt und sich negativ im deutschen Sprichwort „Was du nicht willst, dass man dir tu’, das füg’ auch keinem and’ren zu.“ wiederfindet.

Wegen der großen begrifflichen Nähe von Gleichheit und Gerechtigkeit fällt es etwas schwerer nachzuweisen, inwieweit Solórzano ebenfalls dramatische Ambiguität oder Ironie überhaupt als Strategie einsetzt, um Kritik zu üben am Zustand fehlender Gleichheit und Gerechtigkeit. Dennoch, in *El hechicero* interessiert er gleich zu Beginn den Leser durch seine die gesamte Tragödie umfassende einleitende Bemerkung in der Regieanweisung, dass die Handlung zu „Beginn dieses unseres Mittelalters“ spiele, „das noch immer nicht zu Ende“ sei. Erst das gesamte Stück liefert dem Zuschauer die Antwort auf die Frage nach dem Wieso. Demzufolge steht die Gegenwart, die sich als eine Welt des Fortschritts auf allen Gebieten versteht, für Solórzano gar nicht so sehr im Gegensatz zu damaligen feudalistischen Strukturen und zum Absolutismus. *Peu à peu* entdeckt der Zuschauer, dass sich vielfach bezüglich Menschlichkeit, Gleichheit und Freiheit in der Tat noch nicht so viel geändert hat, wie man meinen könnte. Er ist damit Opfer einer Propaganda, die an die Errungenschaften des Fortschritts auf allen Gebieten glauben macht. Auf diesem Hintergrund verbleibt den Schauspielern in *El hechicero* wie den Zuschauern letztlich nur die Hoffnung, dass Freiheit und Gleichheit und Brüderlichkeit für alle sich einmal durchsetzen werden, wobei es im Theaterstück bezüglich Hoffnung nur um nacktes Überleben geht und diese übrig bleibt wie in der Büchse der Pandora.

Ungleichheit ist insbesondere ein sublimiert dargestelltes Thema in der Begegnung von Kulturen im Pro- und Epilog (*Doña Beatriz*) sowie zentrales Thema in *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* mit dem religiös-feudalistischen Standesdenken der Protagonistin, für welche wie auch für ihre Hofdamen Indianer um Anerkennung ihres Status als Menschen zu kämpfen haben und Mestizen vom Blickpunkt der Spanier, der „Weißen“, weit unter ihnen stehen

und eher als unerwünschte Mischlinge betrachtet werden. Die Ironisierung dieser Einstellung findet in diesem Theaterstück unter vielfacher Nutzung von verbaler Ironie im Dialog zwischen Don Pedro und Doña Beatriz, seiner Gattin, statt, z. B. wenn diese von „*princesa entre animales*“ spricht.

Ungleichheit wird auch in *Las manos de Dios* an verschiedenen Stellen offenbar, so zu Beginn hierarchisch unter Einschluss des *Padre Eterno* über den *Cura* und Sakristan bis zum Glöcknerjungen, sodann mit dem *Amo* an der Spitze über *Alcalde* und Richter zum *Carcelero* und bezüglich des einfachen Volkes, repräsentiert durch den *Coro*. Ungerechtigkeit manifestiert sich in der Unmöglichkeit für Beatriz, den Richter um eine Revision der Gefangensetzung ihres Bruders zu bitten, da der Richter ein Neffe des *Amo* ist. Desgleichen kommt sie zum Ausdruck im Verhältnis des Schutzengels gegenüber den Menschen, hier der *Mujer*, da dieser im Konzert der tradierten Weltordnung als Geistwesen eine höhere Stellung einnimmt als der Mensch. Und sie offenbart sich in der Rolle der Geschlechter in *El zapato*, wo die Frau bis auf ihren erotisch gefärbten Tanz lediglich eine stumme Statistenrolle einnimmt und darüber hinaus keinerlei Akzeptanz des Sohnes durch den machistischen Vater erkennbar ist.

In *El crucificado* ist Ungleichheit erkennbar in der ironisch-erniedrigenden Behandlung von Jesús durch die Apostel, also auf der Ebene der dargestellten Figuren, desgleichen in dem Wunsch der beiden Frauen aus dem Dorf, *Jesús* als Darsteller vor seinem Kreuzweg göttliche Ehren zukommen zu lassen, indem sie vor ihm niederfallen, was im Übrigen ein schönes Beispiel für situative Ironie darstellt, und in der Anordnung des Prozessionszuges mit dem Pfarrer an bedeutsamer Stelle, nämlich an dessen Ende.

2.7.3.4. Brüderlichkeit und menschliche Solidarität

Es ist sicherlich einfacher, die Abwesenheit von Solidarität zu ironisieren und dadurch darauf zu verweisen, dass eigentlich Solidarität und Mitmenschlichkeit praktiziert werden sollten, als das Umgekehrte zu tun, was auch erst sinnvoll wäre, wenn man ihre Exzessivität kritisieren wollte. So bietet denn der Pfarrer als Vertreter der Institution, die Hilfe und Rettung auf ihr Aushängeschild, das Kreuz, geschrieben hat, auf das Hilfeersuchen von Beatriz in *Las manos de Dios* ein schönes Beispiel für die sprachlich-situative Ironisierung fehlender Hilfsbereitschaft, wenn er sagt: „(Sorpresa.) ¿Dinero? Has llamado en una puerta que no es la que buscas. Nuestra riqueza no es ésa”⁷¹². Der Gebrauch

⁷¹² op. cit., S. 158.

des Wortes „riqueza“ weckt einerseits ironische Konnotationen bezüglich prachtvollen kirchlichen Prunks, und dies würde auf einen ironischen Kontrast verweisen. Andererseits wird die Frage aufgeworfen, worin denn diese „riqueza“ bestehe, vielleicht in einem Reichtum an Trost und den Aufrufen zur Buße? Dadurch wird der Begriff ambig-ironisch und mehrdeutig, und der Zuschauer wird veranlasst, selbst nach einer begrifflichen Füllung zu suchen. Auch in der dritten Szene des II. Aktes leisten die Mitmenschen ihr keine Hilfe. Eine fast tragisch zu nennende Situationsironie ergibt sich, als Beatriz einen Mitmenschen von hinten anspricht mit „¡Mira!“, dieser Mitmensch sich abrupt umdreht und man sieht, dass er blind ist (cf. Regieanweisungen).⁷¹³

Besonders krass wirkt fehlende Mitmenschlichkeit jedoch am Schluss des dritten Aktes, als der Pfarrer seine Gemeinde ins Kircheninnere getrieben hat und Beatriz am verdorrten Baume stirbt, was zudem als gerechte Strafe Gottes gesehen wird. Ironischer Weise erlebt sie keinerlei Hilfe, von denen, die sie leisten sollten, sondern gerade vom *Diablo*, der an ihrem ungerechten Schicksal brüderlich Anteil nimmt und Mitleid mit ihr zum Ausdruck bringt.

Genau so krass ist jegliches fehlende Mitgefühl des Schutzengels mit der ihm anbefohlenen Frau in *El sueño del Ángel*, so dass die beiden von Blaise Pascal stammenden Mottos über dem entsprechenden Kapitel mit der Interpretation von Solórzanos Stück mehr als gerechtfertigt erscheinen. Zudem entlarvt die Frau ihren Schutzengel in ironisch-sarkastischer Weise als ihren „verdugo“ oder Henker, eine Ironie, die durch den Kontrast zwischen seinem Namen und seinem Tun verdeutlicht wird.

In *Los fantoches* ist es die *Niña-Muerte*, die bei dem ihr vom *Artista* entgegengehaltenen Vorwurf, sie sei „cruel“, mitleidlos reagiert und erwidert, ihr Vater habe sie so gemacht. Damit wird wiederum ein ironisches Licht geworfen auf die Art, wie der Schöpfergott die von ihm geschaffene Welt gestaltet hat, vorausgesetzt man akzeptiert den entsprechenden Mythos.

Und schließlich und endlich lässt auch der Vater in *El zapato* jegliches Mitfühlen mit und Verständnis für seinen Sohn vermissen, was man als ironisch-parodistischen Seitenhieb auf eine tradierte falsche Erziehung zum Macho verstehen kann. Hier tauchen ironischer Weise die alten Götter wieder auf, zum Beispiel aus der griechisch-römischen Antike oder aus dem Alten Testament oder der Vergangenheit der Mexica, die sich hinter dem liebenden Gott des Christentums verbergen. Es stellt sich auch hier auf der Ebene der Figuren heraus, dass der „Vater“ ein anderer ist, als er sein sollte.

⁷¹³ cf. Regieanweisungen, op. cit., S. 159.

2.7.3.5. Gut und Böse

Die manichäische Thematik von Gut und Böse spielt natürlich in *Los fantoches* eine große Rolle, desgleichen in *El hechicero* und *Las manos de Dios*, taucht aber in Variationen auch in den Stücken als richtiges oder falsches moralisches Verhalten in *El zapato*, *La muerte hizo la luz*, *El sueño del Ángel* und in *El crucificado* auf.

In *Los fantoches* geht es einmal um Gut oder Böse als mögliche Eigenschaften Gottes, zum anderen um Gut oder Böse bei den Menschen in ihrer gegenseitigen Relation. Einige Marionetten diskutieren darüber, ob Gott gut oder böse sei, wobei dies notwendigerweise aus ihrer Sicht erfolgen muss, da es ihnen an höherer Einsicht fehlt. Wenn einer von ihnen den *Viejo Barbudo* eine Kiste mit Pulver hat schleppen sehen, auf der „explosiv“ stand, ist es nur natürlich, dass solch ein Gott sowohl ihnen wie auch den Zuschauern als verschwörerischer Schurke vorkommen muss, und eine gewisse Ironie des Schicksals liegt darin begründet, dass sich Marionetten wie Zuschauer nur ein persönliches, aufgrund ihrer Erfahrungen tradiertes, aber kein absolut sicheres Bild von einer solchen Handlung machen können. Der in der Kiste befindliche „Sprengstoff“ lässt zeitbezogen in den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts an die Atombombe denken. Hätte auf der Kiste etwa „Seelen“ gestanden, wäre dies unendlich viel freundlicher gewesen und hätte komisch und belustigend gewirkt. Niemand wäre auf den Gedanken eines „bösen“ Gottes gekommen.

Bezüglich Gut und Böse im zwischenmenschlichen Bereich muss es in *Los fantoches* als seltsam ironisch anmuten, dass z. B. die Figur des Judas etwas Böses getan haben soll, wie eine von den Puppen weiß, und er vermutlich abgeholt wird, um bestraft zu werden, wie die anderen meinen, wobei dieses aufgrund der anfänglich vom *Artista* verbreiteten Vorstellung von *libertad* genau als Verkehrung einer Bestrafung wirken müsste. Denn mit *libertad* ist infratextuell eine Paradiesvorstellung verbunden. Alles dieses wirkt beim Zuschauer aufgrund seiner fortschreitenden Kenntnis des gesamten Stückes **dramatisch ironisch**, da er weiß, dass Judas rein zufällig der erste ist, der abgeholt wird. Den Marionetten fehlt jedoch diese Gesamtschau. Sie hatten von Beginn des Stückes an eine sehr verschwommene Vorstellung von dem angeblich Bösen, das Judas getan hat, ebenso von anderen Dingen wie der „Freiheit“. Doch wird vielfach akzeptiert, was irgendjemand von ihnen meint und äußert.

Somit erscheint das Böse nicht als etwas Absolutes, wie auch der *Diablo* von sich sagt, dass er keineswegs für das Böse als solches stehe, sondern doch eher für Werte, die andere als böse und schlecht bezeichnet haben:

*Diablo: Como si fuera el mal absoluto. El mal existe, por supuesto, pero yo no soy su representante. Yo soy un rebelde, y la rebeldía para mí, es el mayor bien. Quise enseñar a los hombres el porqué y el para qué de todo lo que les rodea.*⁷¹⁴

Das Wichtige an Gut und Böse bei Solórzano ist, dass beides als gesetzt und nicht mehr weiter hinterfragt vermittelt wird, wie schon aus dem Judas-Beispiel erhellt. Dies wird schon zu Beginn von *El hechicero* deutlich und ebenso durch die Überlegungen des Hütebuben am Anfang von *Las manos de Dios*. Der *Duque Nuestro Señor*, wie der Herold sagt, hat die Stadt besiegt und durch Gewalt neues Recht geschaffen. Ein Verstoß gegen dieses Recht gilt als böse, Gehorsam als Pflicht und relativ gut. Der Hütebub denkt über die Besitzverhältnisse nach. Allein der Gedanke daran wird vom Pfarrer als „vom Teufel kommend“, mithin als „teuflich“ gebrandmarkt, denn er widerspricht völlig dem, was als gut gesetzt und tradiert worden ist, während die Nichtkonformität mit diesem als gut Gesetzten als überaus sündhaft und böse betrachtet wird. In der Schlusszene des dritten Aktes gehen die Ironisierung des angeblich Guten und die Verteufelung des angeblich Bösen einher mit der Verkehrung von Freiheit und Unterdrückung. Als das Volk aufgrund noch größerer Anstrengungen zur Vermeidung von Bestrafung durch Gott für begangene Sünden oder begangenes Böse vom Pfarrer in die Kirche geführt wird, bewirkt die inzwischen mehrfach bemühte **dramatische Ironie** beim Zuschauer die Erkenntnis, dass Rettung und Heil nicht innerhalb sondern außerhalb der Institution liegen.

In *El zapato* erfolgt ebenfalls eine Setzung von Gut und Böse, diesmal durch den Vater, und diese Setzung geht in gleicher Weise einher mit dem Problem der Freiheit und der Unterdrückung. Es bedarf keiner Frage, dass hier nicht von Permissivität hinsichtlich einer inzestuösen Beziehung zwischen Mutter und Sohn ausgegangen werden darf, jedoch ist die Art ihrer Verhinderung nur Ausübung von absoluter Macht über den Schwächeren, statt durch Erziehungsmethoden zu reagieren, und damit lediglich eine Perpetuierung der im Motto verwirklichten Warnung gegenüber einem krassen *machismo*, und einer Herabwürdigung der Frau.

In *La muerte hizo la luz* erscheinen Gut und Böse bei Jorge Gutiérrez und seiner Entscheidung, über „Verluste“, heute würde man sagen „Kollateralschäden“ hinweg, Politiker zu werden, als etwas Individuelles. Wir haben es sicherlich mit einem zunächst als individuell erscheinenden, dennoch umfassenderen Problem menschlichen Ehrgeizes, wahrscheinlich bei einer Vielzahl von Politikern zu tun, ihr ureigenes Interesse an Macht unter dem Deckmantel der Fürsorge für das allgemeine Wohl zu verbergen. Da es viele Politiker gibt, die sich um eben

⁷¹⁴ *Las manos de Dios*, op. cit., S. 144.

dieses allgemeine Wohl bemühen, ist Solórzanos Warnung zur Vorsicht und Überprüfung der Menschen, die das Volk in einer parlamentarischen Demokratie vertreten, sicherlich nicht von der Hand zu weisen. Im Theaterstück gilt es, konkret die Ironie zu erkennen, die darin liegt, dass andere meinen, jemand wolle sich um ihrer aller Wohl kümmern, und um das, was bei diesen Bemühungen herauskommt. Dies wird ironisch vorausschauend verdeutlicht und parodiert in den stammelnden Worten von Jorge hinsichtlich seines „Programms“ als Politiker.

Im Prinzip verdeutlicht *El sueño del Ángel* exemplarisch durch seine Handlung in sehr ähnlicher Weise die Verkehrung von Gut und Böse. Wenn der Schutzengel zum Henker des Menschlichen um der Annäherung des Menschlichen an das Göttliche willen wird, werden auch hier die Kategorien vertauscht, und eine solche Annäherung des Menschlichen an das Göttliche um den Preis der Aufgabe des Menschlichen wird durch den gesamten Gang der Handlung in negativer Weise parodiert. Bezüglich Parodie meine ich, dass sie, ähnlich wie Ironie, nicht immer nur belustigend und erheiternd wirken muss, sondern auch, um nochmals mit Linda Hutcheon zu sprechen, in ernstere Gefilde umschlagen darf. Jedoch erfährt sie hierdurch eine leichte begriffliche Erweiterung.

Gut und Böse in *El crucificado* sind schwer zu fassen. Die Annäherung von *Jesús* an seine Rolle verdient keine derartige Qualifizierung. Selbst sein Tod ist nicht als Folge von etwas absolut Bösem zu sehen, sondern eher als tragische Konsequenz aus Ignoranz, Alkoholgenuss und dem Gang der Ereignisse. Böse und moralisch verwerflich sind die Zustände, die durch das gesamte Stück eine erneute Kreuzigung, hier eines „Indios“, aufgrund von Hoffnung auf Erlösung möglich machen, worauf ich bezüglich der Schlusszenen zurückkomme.

2.7.3.6. Überdenken und Neubewertung tradierter Bilder und Verhaltensweisen

Was man ganz grob und ebenso falsch mit Umkehrung von Werten als Strategie Solórzanos bezeichnen könnte, ist im Prinzip schon als gängiges Verfahren in seinem Theaterwerk verdeutlicht worden. Doch werden natürlich nicht die Werte selbst in ihr Gegenteil verkehrt, sondern ihre unreflektierte Verknüpfung mit Personen, die autoritäre Strukturen verkörpern, wie sie durch den *Amo*, den *Alcalde*, den *Juez* oder Richter, Politiker, den Staat sowie Pfarrer, Bischof, Kirche, den Vater verkörpert werden können. Dasselbe gilt für Institutionen und Dogmen und überkommene Begriffe wie Sünde, Buße, Schutzengel, Patriarchat und anderes, da diese Strukturen von weiten Teilen der Bevölkerung niemals

hinterfragt und auf ihre Berechtigung hin überprüft worden sind, mithin die Menschen nicht von ihren intellektuellen Fähigkeiten Gebrauch gemacht haben und weiterhin nicht machen und möglicherweise lediglich gefühlsmäßig spüren, dass mit den sie umgebenden Lebensbedingungen etwas nicht stimmt. Wilma Feliciano hat dies für den Bereich der Religion in ihrem schon mehrfach zitierten Werk auf den Punkt gebracht, wenn sie in einem *Dissertation Abstract* darüber schreibt, dass Solórzanos Stücke „*question the moral values associated with the myths of Judeo-Christianity*“.⁷¹⁵ Damit trifft genau zu, dass besonders an der auf dem Lande lebenden Bevölkerung jegliche Aufklärung in ganz einfachem Sinne vorüber gegangen zu sein scheint und nichts an autoritären Strukturen hinterfragt wird, obwohl gute Ansätze für eine Veränderung der Verhaltensweisen vorhanden sind, man denke an den Hütebuben aus *Las manos de Dios* oder die durchaus geprobte aber erfolglose Rebellion der *Mujer* in *El sueño del Ángel* oder die Auflehnung des Dreizehnjährigen gegen die patriarchalische Autorität des machistischen Vaters in *El zapato*.

Durch seine auf Ironie und Ambiguität basierenden aufklärenden und fraglich gewordenen Strukturen dekuvierenden Strategien veranlasst Solórzano die Zuschauer seiner Theaterstücke auf vielfältige Weise, bisher Dagewesenes und Tradiertes nicht einfach weiter zu akzeptieren, sondern gegebenenfalls auch im täglichen Leben über „Autoritäten“ zu reflektieren.

Ein schönes Beispiel hierfür stammt aus dem *Vodevil triste*, wo der Laternenmann allein durch die Tatsache, dass er eine Laterne besitzt und, wie aus einem der Bilder ersichtlich, eine Uniform trägt, als kompetent für alle Arten von Auskünften angesehen wird, obwohl Auskünfte zu geben, wie er sagt, gerade nicht seine Aufgabe ist.

2.7.3.7. Religion, Leben und Tod

In Solórzanos Werk lässt sich an vielen Stellen feststellen, dass religiöse Dogmatik ein starkes Instrument der Unterjochung weiter Kreise der Bevölkerung darstellt und ihre Lebensweise sehr beeinflusst. Christlicher Dogmatismus und Religion, auch präkolumbinische Mythen, wirken auch heute noch in vielfältiger Weise auf das Leben der Menschen in Mexiko und ganz Lateinamerika ein, weil z. B. durch Erbsünde, Sünde und Tod als immanente Möglichkeit der ewigen Verdammnis Ängste geschürt werden, die die Menschen fortwährend damit beschäftigen, die Voraussetzungen für die

⁷¹⁵ cf. W. Felicianos „Abstract“ zu „Mythmaking and Theatricality in the Drama of Carlos Solórzano“. Albany, 1987. www2.newpaltz.edu/~feliciaw/cv2002.pdf

Erlangung der ewigen Seligkeit zu schaffen, wobei die katholische Kirche auf dem Weg dorthin ihre Mittlerfunktion ausübt. Frappierende Beispiele für die mögliche Ausübung von zu Unterdrückung führender Macht bei dieser Mittlerfunktion führen die Stücke *El sueño del Ángel*, *Mea culpa* und *Las manos de Dios* vor Augen und hinsichtlich der möglichen Imminenz des Todes in einem existenziellen Kontext *Los fantoches*.

Mit der angesprochenen Dogmatik lassen sich in anderen Stücken auch fest gefügte Einstellungen der Menschen vergleichen, die wie die Protagonisten in *Cruce de vías* nicht aus ihren überkommenen psychisch bedingten Verhaltensweisen herauskommen oder unbewusst von Attitüden der Überheblichkeit bestimmt sind wie die Touristen in dem Prolog und im Epilog zu Solórzanos erstem Theaterstück. Das Gleiche gilt auch für *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* selbst mit ihrem der Vergangenheit zugewandten Spanienbild für die Neue Welt.

2.7.3.8. Weitere Themen

Zu weiteren Themen, die in Solórzanos Stücken angesprochen oder auch nur gestreift werden, gehören die Korruption oder Bestechlichkeit, Nepotismus, Presse- und Meinungsfreiheit, offizielle Sprachregelungen, der Tourismus und das Fremde.

Als amüsanter Phänomen wird in *Las manos de Dios* das ernste Problem der Korruption ironisiert. Der *Carcelero* als unterste Charge im System hat zwar ein Dach über dem Kopf, ein Bett und etwas zu essen, aber zu mehr reicht es trotz seiner Arbeit nicht. Somit ist er, wie der *Diablo* als Menschenkenner klar durchschaut, für Bestechung anfällig, insbesondere wenn es ihm um eine Art bürgerliches Leben mit seiner Traumfrau geht, auch wenn diese eine stadtbekannt Hure ist und von einer Domestizierung nichts wissen will.

Im Zusammenhang mit dem Wunsch nach gerechter Behandlung ihres Falles wird in Beatriz' Gespräch mit dem *Carcelero* die Verflechtung von lokaler (oft illegitimer) Gesetzgebung, Rechtsprechung und ausführender Gewalt durch Angehörige derselben Familie ironisiert.

Die Gefangensetzung von Beatriz' Bruder sowie sein wahrscheinliches Schicksal gehen auf seinen Wunsch zurück, seine Meinung frei kundzutun und sich gegenüber den Mächtigen gegen Missstände auszusprechen.

In *La muerte hizo la luz* erscheint die Vielfalt der freien Presse in einem Licht ambiger Unterdrückung. Doch ist es wahrscheinlich mehr als nur Zufall, dass *La voz del pueblo* am Ende des Stückes verstummt ist.

Hierzu passt es, auf das verbreitete Phänomen offizieller Sprachregelungen für Nachrichten an das Volk zu verweisen, die nur für den Eingeweihten durchschaubar sind, ansonsten aber vielfach für wahr gehalten werden. Ein markantes Beispiel hierfür sind das zweite und dritte Auftreten des Herolds in „*El hechicero*“, wo es zunächst einmal auf Merlín bezogen mit periphrastisch-übertreibendem Plural ironisch-bedrohlich heißt: „*Se previene por última vez a los habitantes de este pueblo que no presten oído a las promesas de hechiceros sin conciencia. ...*“.⁶⁷⁹ und zu Beginn des dritten Aktes verkündet der Herold:

*Las investigaciones hechas por los servidores del Duque, Nuestro Señor, acerca de la muerte del mago y agitador Merlín, vienen a desmentir los rumores de que el mencionado hechicero haya sido asesinado. Murió, por causas naturales o posiblemente envenenado por alguna de las sustancias que él mismo manejaba en su turbia profesión.*⁷¹⁷

Geschickt wird offizielle Sorge und Aktivität der Obrigkeit um Aufklärung eines Todesfalls suggeriert, den der Zuschauer jedoch gesehen hat und über den er deshalb mehr weiß, als die „*servidores del Duque*“ zu wissen vorgeben. Die hier wiederum verwendete Strategie der **dramatischen Ironie** versetzt ihn demzufolge in die Lage, genau zu erkennen, wie das Volk durch diese Verkündigung des Herolds hinters Lichts geführt, bewusst getäuscht und somit zum Opfer von Ironie wird. Die ambige Formulierung der Todesursache durch die Konjunktion „*o*“ legt darüber hinaus nahe, dass er aufgrund seiner zweifelhaften Tätigkeit selbst Schuld trage an seinem Tode.

Auf die Karikierung der Überheblichkeit von Touristen gegenüber fremden Kulturen, aber auch vermeintlich höher stehenden Kulturen, habe ich schon weiter oben im Zusammenhang mit *Doña Beatriz* (Pro- und Epilog) und *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* hingewiesen.

2.7.4. Weitere Formen von Ironie

Weitere Nutzung von Ironie als selbstentlarvendes Verhalten, Ironie des Schicksals in seiner einfachen und seiner kosmischen Dimension, als Ironie der Ereignisse oder des Dilemmas oder auch schlicht als scheinheiliges Verhalten wie auch andere Formen habe ich bei der Analyse der Theaterstücke selbst aufgegriffen und hervorgehoben. Es käme zu unnötigen Wiederholungen, da ich gegenüber den weiter oben systematisierten Formen der verbalen, situativen wie auch dramatischen Ironie nicht eine durchgehend strategische, doch vielfach

⁷¹⁶ op. cit. S. 107.

⁷¹⁷ S. 116.

eine punktuell unterstützende aufklärend-didaktisch Funktion sehe und diese Formen von Ironie vielfältig genutzt werden.

Treten solche Formen auf, bleiben sie in aller Regel dem Zuschauer nicht verborgen und setzen bei ihm die von der dramatischen Ironie her bekannten Überlegungen in Gang. So brachte zum Beispiel in *El hechicero* die auf den Feldern ausgestreute Asche Merlins diese wieder zum Ergrünen. Die hier zunächst vorliegende Ironie der Ereignisse – Ermordung Merlins, Verlust der Hoffnung auf Errettung vom Elend und vom Hungertod, als posthume Bestrafung für Merlin und abschreckendes Beispiel gedachtes Ausstreuen der Asche, Ergrünen der Felder – wird Ausgangspunkt für die Überlegungen der Zuschauer, ob denn hier ein ursächlicher oder nicht ursächlicher Zusammenhang herzustellen sei, was er aufgrund seiner persönlichen Erfahrung verneinen wird. Gleichzeitig sieht er aber, dass das Volk an diesen wundersamen Zusammenhang glaubt, und zieht daraus für sich den Schluss, dass solche Wunder oder solch ein Volksglaube nichts an den überkommenen Strukturen zu ändern vermag. Damit ordnen sich die Erscheinungsformen von Ironie im Allgemeinen der dramatischen unter oder lassen sich als ein Teil von ihr verstehen.

2.8. Strategien mit Hilfe von Ambiguität

2.8.1. Wort- und grammatikbezogene Ambiguität

Bezüglich Wortambiguität oder Polysemie in Solórzanos Werk ließen sich mehr als hundert Beispiele anführen, einige wenige müssen indes genügen, so wenn Pedro de Alvarado von *conquista* spricht, meint er seine persönlichen Eroberungen in der Welt der weiblichen *indígenas*, wenn von *copa* die Rede ist, geht es um das Gefäß oder seinen Inhalt, bei *un odio de un agua turbia* um den Vulkan Agua, der das Verhängnis, das über Beatriz hereinbrechen wird, symbolisiert.

Ein treffendes Beispiel für grammatikbezogene Ambiguität liefert der Zeitungsverkäufer mit seinem Ausruf *Compre usted „La Justicia“*, mit dem Zusatz „die Zeitung der guten Bürger“, in *La muerte hizo la luz*, als er sie zum Kauf anbietet. Seltsamerweise ist „*La voz del pueblo*“, am Anfang des Einakters Konkurrentin, am Ende des Stückes verstummt und wird nicht mehr angeboten. Der Zuschauer mag sich fragen, ob dies vom Dramaturgischen her Zufall ist, ob sie ausverkauft, von „*La Justicia*“ aufgekauft oder im Rahmen der Unterdrückung der Pressefreiheit ausgeschaltet worden sein mag. Dieses Detail bleibt somit mehrdeutig.

Ein weiteres Beispiel für verbale Ironie in Verbindung mit Ambiguität auf Sememebene ist ebenfalls von Interesse, nämlich als der *Diablo* in *Las manos de Dios* Beatriz davon überzeugen möchte, dass sie die Juwelen nur als Leihgabe zu betrachten brauche, die sie Gott im anderen Leben, also im Jenseits dann bezahlen könne und das so ausdrückt: „*Ya se lo pagarás en la otra vida.*“ Die Ironie liegt in der gesamten Äußerung, die den Sinn annimmt, dass man der Rache oder der Gerechtigkeit Gottes nicht entkommen kann, die Ambiguität liegt in der grammatischen Konstruktion „*ya se lo pagarás*“ mit dem Doppelsinn von *pagarás* aufgrund der Bedeutung „zahlen, zurückzahlen“ und „etwas heimgezahlt bekommen, weil man jemandem einen Tort zugefügt hat“.

2.8.2. Ambiguität in Situationen

Wenn die beiden Frauen, die *Jesús* beim Anlegen seines Gewandes geholfen haben, anschließend vor ihm niederknien und ihm dadurch ihre Reverenz erweisen, liegt eine ambige Situation vor, die gleichzeitig ironisch wirkt. Die beiden Frauen müssten ihm diese Reverenz nicht erweisen, weil er in keiner Weise der wirkliche Jesus von Nazareth auf dem Weg zur Kreuzigung sein kann, doch über eine solche Unterscheidung denken sie nicht nach. Vielmehr erfolgt ihr Niederknien als gewisser Automatismus gegenüber dem Namen Jesu, der hier lediglich von *Jesús* dargestellt wird. Während sie sich dieses Unterschieds überhaupt nicht bewusst sind, muss der Zuschauer dies wiederum als dramatisch ironisch empfinden, da zu einem Niederknien kein Anlass besteht.

Desgleichen muss die nicht dargestellte Kreuzigung von *Jesús* im höchsten Sinne situativ-ambig wirken, da hier eine lediglich als Spielszene gedachte Handlung zur Bühnenrealität geworden ist, wie man anschließend erfährt.

Eine Szene aus *Doña Beatriz la Sin Ventura* habe ich schon bei der Analyse als widersprüchlich und möglicherweise ambig angemerkt, und zwar die Sterbeszene Pedro de Alvarados. Sie wird im Prinzip vom *Hermano Gabriel* nur Doña Blanca erzählt, für sie selbst gibt es keine weiteren Zeugen. Die gesamte Szene bleibt zweideutig.

Sie beinhaltet letztlich die Unterwerfung Don Pedros unter die Kirche in Gestalt des von ihm nicht gerade geschätzten *Fraile*, die Zeit seines Lebens unmöglich erschienen wäre, und sie fordert den Zuschauer diesbezüglich zu einer eigenen Stellungnahme heraus. Die Szene erweist sich aufgrund ihrer versöhnlichen Botschaft von Don Pedro an Doña Beatriz als trostreich. Sie hat darüber hinaus lediglich die Funktion, den Zuschauer zu veranlassen sich zu fragen, ob er später einmal angesichts des Todes genau so handeln würde wie Don Pedro, sie enthält

damit versteckt eine gewisse dramatische Ambiguität erstens in Bezug auf den Charakter Don Pedros, zweitens eine solche, wie sie ganz deutlich am Ende von *Los fantoches* gegeben ist. Ähnliche Zweifel wie hier darf der Zuschauer am Ende des Stückes hegen bezüglich einer gerechtfertigten Anrufung der Jungfrau Maria um spirituelle Hilfe in Todesnot, wenn man die physische Rettung gering achtet.

Eines der Stücke Solórzanos, in dem ausgiebig Gebrauch von situativer Ambiguität gemacht wird, ist *Cruce de vías*. Dies hat einerseits mit den zahlreichen schon vom Genre her gegebenen Möglichkeiten der Nichteindeutigkeit der *dramatis personae* zu tun, welche gleichzeitig Fragen nach ihrer Identität aufwerfen, zum anderen natürlich mit den Verwechslungsmöglichkeiten, die aufgrund der nicht eindeutig festlegbaren Charaktere gegeben sind. Wenn die von Norden und Süden kommenden Züge aus Personen bestehen, die die mechanischen Bewegungen seinerzeitiger Dampflokomotiven nachmachen, legt dies natürlich einen Zusammenhang mit dem „Zug des Lebens“ oder dem „Lebensweg“. Der *Guardavía* definiert sich negativ, er sagt, wer oder was er nicht ist und nicht, wer er und was seine Aufgabe wirklich ist. Die Dame in Schwarz versteckt ihre wahre Identität hinter ihrem Schleier, einzig der junge Mann sagt offen, dass er eine ganz bestimmte Frau mit ganz bestimmten äußeren Kennzeichen sucht. Auf diese Weise ergeben sich die bei der Analyse schon angesprochenen zahlreichen Verwechslungsmöglichkeiten bzw. *Qui-* und *Quidproquos* der Boulevardkomödie, die Solórzanos *Vodevil triste* ausmachen. Die situative Ambiguität kulminiert in der Schlusszene, als der junge Mann die ambig-orakelhafte Aussage des *Guardavía* hinsichtlich der Dame, die er gesehen hat, nicht versteht, nachfragt und der *Guardavía* sich seinerseits die Antwort wiederholen lassen muss. Es muss hervorgehoben werden, dass die oben schon als Strategie verdeutlichte dramatische Ironie mit den ambigen Situationen einhergeht.

2.8.3. Dramatische Ambiguität

Ich habe weiter oben „dramatische Ambiguität“ im Zusammenhang mit dramatischer Ironie definiert als eine Form der Zwei- oder Mehrdeutigkeit, der zufolge Darsteller und Zuschauer im Prinzip vor dieselben Fragen gestellt werden. Diese wie jene finden aber keine oder keine eindeutigen Antworten. Vielmehr erfordern die Fragen persönliches Bemühen und persönliche Entscheidungen. Dabei ist demzufolge das größere Wissen des Zuschauers, über das er bei dramatischer Ironie verfügt, geschrumpft auf das der dargestellten Figuren. Man könnte den Begriff rein semiotisch als die Umkehrung

dramatischer Ironie verstehen. Ermöglicht diese den Zuschauern mehr Einblick in die Zusammenhänge, die sich dramatisch auf der Bühne entwickeln, als den darstellenden Figuren oder einigen von ihnen, so trifft hier, und dies an ganz entscheidenden Stellen eines Theaterstücks, genau das Umgekehrte zu. Man mag einwenden, dass dies doch offenbar der „Normalfall“ sei, wenn man sich als Zuschauer ein Theaterstück anschau. Denn man kenne doch die Handlung genau so wenig wie die dargestellten Figuren. Dies ist nur scheinbar so, denn das auf der Bühne ablaufende Geschehen wird vom Zuschauer in aller Regel sehr schnell in seiner Thematik erfasst, da dieses ihm präsentiert wird, so dass er aufgrund seines Weltwissens, eben seines im Vergleich zu dem von den Schauspielern an den Tag gelegten Wissens über ein höheres verfügt als diese.

Es ist für einen Dramaturgen offenbar möglich, eine Dramenhandlung so zuzuspitzen, dass eine Frage oder das noch nicht dargebotene Geschehen bezüglich seines Endes oder besser noch in seiner Problematik unbeantwortet bleibt. Dies bezieht sich dann nicht lediglich darauf, dass der Zuschauer sich beispielsweise am Ende des zweiten Aktes eines dreiaktigen Theaterstücks oder einer Oper lediglich fragt, ob der Held es denn schafft zu überleben oder möglicherweise gemeuchelt worden sein wird, wenn am Schluss der Vorhang gefallen ist, oder welche Entscheidung er wohl für sich fällen mag wie z. B. in der *Opera giocoso* Maria Golovin (1958) von Gian Carlo Menotti, wo es in einer Inhaltsbeschreibung für das Ende des zweiten Aktes heißt:

*Avant de disparaître, le prisonnier laisse son revolver à Donato, en lui faisant comprendre que cette arme lui permettra de se libérer. Se libérer en se suicidant ou en supprimant celle qui le fait souffrir? C'est sur cette **ambiguïté dramatique** que se termine le deuxième acte.*⁷¹⁸

Die in dieser Inhaltsangabe enthaltene melodramatische Ambiguität mag zwar auch als eine ambige Form mit einbezogen werden in das, was man als dramatische Ambiguität verstehen kann, aber sie bewirkt hier lediglich dramatische Spannung. Dennoch belegt sie für den frankophonen Sprachraum die Existenz des Begriffs.

Auch im anglophonen Sprachraum ist der Terminus weitverbreitet. So heißt es z. B. zum 40jährigen Geburtstag der englischen Soap-Fernsehreihe "*Coronation Street*" in einem Artikel dazu: „... ..*Or one plot-line that has encapsulated its time and place forever, or one episode that would always reward analysis because of its **dramatic ambiguity.***”⁷¹⁹

⁷¹⁸ <http://operacritiques.free.fr/operagiocoso/viewtopic.php?p=54938>. (zuletzt eingesehen im Dezember 2006)

⁷¹⁹ http://calbears.findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20001206/ai_n14360932.

Er wird ebenso in der Literaturkritik in Bezug auf literarische Werke, auch solche in Prosa angewendet, wie zum Beispiel in einem Aufsatz über die bekannte Erzählung Nathaniel Hawthornes *Young Goodman Brown*. So heißt es in „The Effect of Dramatic Ambiguity in Hawthorne’s *Young Goodman Brown*“ gleich zu Beginn:

Dramatic ambiguity is a literary device used by the author to leave many options open to the reader concerning what happens in the story or affecting the interpretation of the story. Hawthorne uses this device throughout “Young Goodman Brown,” leaving the reader with many questions concerning the events of the story. The most important unanswered question concerns the scene that occurs in the forest. The question of whether the scene in the forest in “Young Goodman Brown” was real or only dreamt remains deliberately unanswered so as to create a general sense of uncertainty for the reader, thus revealing the vague line between Good and Evil. ... Contrary to the Puritan belief that Good and Evil are clearly defined and visible to man, Hawthorne uses the uncertainty created by the scene in the forest to reveal the obscurity between Good and Evil as near.”⁷²⁰

Aber auch in Kritiken und Besprechungen von Theaterstücken findet der Terminus Anwendung, z. B. in dem Essay *The Impertinent Dead* über Harold Pinters *The Birthday Party*, wo der Verfasser Brendan Kiley gleich zu Beginn schreibt:

*As time passes, Harold Pinter seems more memorable as a theorist than a dramatist. He won last year's Nobel Prize for Literature and is too widely revered for inventing subtext, musical dialogue, and **dramatic ambiguity**—he held a shovel at the groundbreaking ceremony for a new kind of theater, but his youngers and betters have actually done the building. His is an achievement more deserving of prizes than productions. ... Still, we don't know what everybody's going on about. There's no "there" there, which, I guess, is the point. In Pinter's words: "Meaning which is resolved, parceled, labeled and ready for export is dead, impertinent—and meaningless.”⁷²¹*

Pinter wird hier sogar als Erfinder von “dramatic ambiguity“ apostrophiert, was ich trotz gewisser Zweifel einmal dahin gestellt sein lasse.

In einem anderen Beispiel anlässlich einer literarischen Diskussion über Pinter fragt Heathcliff Blair aus Roehampton (England) den renommierten Literaturkritiker Michal Billington, Pinters Biographen, in einer Sendung von *BBC Four* zu Pinter u. a. “*Did this invigorating **dramatic ambiguity** arise solely from the influence of Beckett and Brecht, or from a more liberal post-war culture that, at last, trusted the likes of Pinter to invite audiences to think for themselves?*”⁷²²

⁷²⁰ <http://www.megaessays.com/categories/english/Y.html> (<http://66.112.203.36/search>).

⁷²¹ <http://www.thestranger.com/seattle/Content?oid=433>. (Literaturseite im Internet, zuletzt eingesehen am 12. 9. 2006)

⁷²² <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/pinter/influence.shtml>. (zul. eingesehen. im Sept. 2006)

Michael Billington beantwortet diese Frage ausführlich. Ich zitiere einige wenige Sätze daraus, weil seine Antwort aussagekräftig für Solórzanos Verwendung der als „**literary device**“ betrachteten dramatischen Ambiguität gesehen werden kann. Billington meint:

Your question is getting at something very important. I think the arrival of Pinter's work in the late 1950s and through the 60s and onwards coincides with an important cultural shift. What Pinter understood is that we are living at a time when there are no answers to questions about human motivation and behaviour. When we do not expect dramatic situations to be resolved. When we didn't expect plays or works of art to provide us with solutions. Pinter is part of a major shift in culture when first of all works of art do not supply answers and secondly when audiences and spectators take on themselves the responsibility for supplying the information.⁷²³

Damit wird in der Tat das ausgesagt, was ich mit „dramatischer Ambiguität“ meine, ich möchte es nur noch darauf hin zugespitzt definieren, dass es sich in der Regel um wirklich bedeutsame, existenzielle Fragen handeln sollte und dass Zuschauer oder Leser genauso vor sie gestellt werden wie die Darsteller in ihrer Eigenschaft als Dramenfiguren. Man kann dies auch so ausdrücken, wie ich dies schon weiter oben getan habe: Der Zuschauer oder Leser verfügt gegenüber den Figuren eines Theaterstücks nicht mehr über ein wie auch immer geartetes höheres Wissen, sondern ist, wie die Figuren es wären, selbst aufgerufen, nicht nur wie Billington oben sagt, die Verantwortung für das Liefern der Information zu übernehmen, sondern sich die Antwort auf Fragen selbst zu geben, d. h. persönliche Entscheidungen zu treffen.

Dramatische Ambiguität, wie ich sie verstehen möchte, kommt für den hispanophonen Sprachraum ebenfalls in vielfältiger Weise vor, wofür ich lediglich mit der folgenden Aussage „*La ambigüedad dramática de la existencia alimenta mis sueños.*“⁷²⁴ ein Beispiel von einer Literaturseite im World Wide Web anführen möchte. Diese Aussage verweist auf dramatische Ambiguität im Hinblick auf existenzielle oder möglicherweise sogar transzendente Fragen und Rätsel, die denjenigen, der vor sie gestellt ist, betreffen und betroffen machen wie die darstellenden Figuren auf der Bühne, die entsprechende Probleme nicht zu lösen vermögen, und entspricht damit dem, was ich zuvor ausgeführt habe.

In Solórzanos Theaterstücken kommt dramatische Ambiguität an verschiedenen Stellen vor, insbesondere in *El hechicero*, *Las manos de Dios*, *El crucificado*,

⁷²³ ibidem.

⁷²⁴ <http://www.espacioluke.com/2005/Marzo2005/ineslite.html>. (Literaturseite im Internet, zuletzt eingesehen am 12. 9. 2006)

und in *Los fantoches*. Natürlich könnte man auch die von den Touristen im Epilog zu Doña Beatriz gestellte Frage „*Qué le pasa?*“ hinsichtlich ihres *Guía* mit in dramatische Ambiguität einbeziehen wollen, doch hier vermag ein mit den Dingen vertrauter Zuschauer noch sein psychologischer Wissen zu nutzen, so dass es „lediglich“ um dramatische Ironie geht. Dagegen bleibt er in *El hechicero* bezüglich einer Lösung für bessere Lebensbedingungen der indigenen Landarbeiter in ambiger Schweben und allenfalls dem „Prinzip Hoffnung“ verhaftet. Das Gefühl einer gewissen Ohnmacht und des Zweifels stellt sich ein am Ende von *Las manos de Dios* bezüglich eines Sieges des die Befreiung fördernden Kampfes des *Diablo* mit den den *Status quo* befürwortenden Kräften einschließlich des Pfarrers, wobei, durch dramatische Ironie bewirkt, die Einsicht in die Abhängigkeitsstruktur der Menschen von säkularer und spiritueller Macht gewonnen wurde.

Dramatische Ambiguität findet sich aber auch da, wo es in Solórzanos Theaterstücken gewisse Leerstellen gibt wie die totale Finsternis auf der Bühne am Ende des ersten Aktes von *El crucificado*, wo der Zuschauer ebenfalls aufgerufen ist, sich über das Vorgefallene seine eigenen Gedanken zu machen und es nicht nur hinzunehmen, wie die Aposteldarsteller dies tun möchten, die zudem eine sie nicht belastende Lösung suchen und keinen Anteil an ihrer Teilschuld für das Geschehen übernehmen möchten.

Dramatische Ambiguität *par excellence* lässt sich bei den in *Los fantoches* aufgeworfenen Fragen der Marionetten an ihren „obersten Puppenlenker“ konstatieren, die in der unmittelbaren Herausforderung gipfelt, wie jeder einzelne sich angesichts der auf der Bühne lediglich fiktiv gestellten aber ins Leben eingreifenden, von den Marionetten an ihren angeblichen Schöpfer gerichteten Frage einmal angesichts des eigenen Todes verhalten werde.

2.9. Ästhetik von Ironie und Ambiguität

Es fiel an einigen Stellen in den Stücken schwer genau zu unterscheiden, ob es sich bei den entsprechenden Textpassagen um Ironie oder um Ambiguität handelte. Somit scheint es erlaubt, die These zu vertreten, dass Ironie und Ambiguität wirkungsästhetisch zusammentreffen können, wie ich im ersten Teil vom mikrosemiotischen Standpunkt schon angedeutet habe (cf. S. 117f). Denn bei doppelten Signifikaten gegenüber einem einzelnen bei einem normalen Semem oder Semantem liegt eine große Wahrscheinlichkeit vor, dass sich das ironische Signifikat und ein ambiges manchmal auch „überlappen“. Eine geringe zeitliche Distanz als ein Nacheinander auf der Bühne tut dieser „Überlappung“

keinen Abbruch. Eine bedeutsame Fragestellung wäre somit an dieser Stelle, ob es dabei bei Zufälligkeiten bleiben muss oder ob man es als Schriftsteller und Dramaturg im ästhetischen Sinne bewirken kann, dass eine solche „Überlappung“ stattfindet. Wirkungsästhetisch wäre damit ein Weg zu künstlerischer Größe beschritten. Ich fand in manchen Fällen das Zusammenfallen von Ironie und Ambiguität bestätigt und gebe im Folgenden zwei Beispiele dafür, eines für das sprachliche Zusammentreffen und eines für ein dramatisches Zusammenfallen von beiden.

In *El crucificado* habe ich im Zusammenhang mit „*copa*“ von ironischer Mehrdeutigkeit gesprochen. Es ist nicht klar zu erkennen, welches Getränk sich in der *copa* befindet, als einer der Apostel, Juan, sie *Jésus* gab, als ihn dürstete. Die am ehesten überzeugende Erklärung war, dass es sich in jedem Fall um Alkohol handelte. Alkohol im Verhältnis zum biblischen Essig habe ich als eine Verhöhnung gedeutet, und die Überreichung der *copa* durch einen Apostel tut ein Übriges. Doch die biblisch-interdiskursiven oder intertextuellen Bezüge hinsichtlich *copa* gehen noch weiter, wenn man nicht nur metonymisch den Inhalt, sondern auch das Gefäß als solches mit und im Prinzip als erstes berücksichtigt. Denn dann ist der Begriff als Synonym für „*cáliz*“, dt. „Kelch“, zu verstehen, und „*copa*“ bzw. „*cáliz*“ impliziert weitreichende Konnotationen, z. B. Jesu Wunsch im Garten Gethsemane, der Kelch (des Leidens) möge an ihm vorübergehen. Es ist aber zumindest im Passionsspiel gerade einer der Apostel, nicht wie in der Bibel ein römischer Soldat, der ihm zu trinken gibt, wobei die *copa* zum Kelch des Leidens avanciert sein mag. Sodann ergibt sich eine ironische Konnotation bezüglich dessen, wonach *Jésus* dürstet, denn *copa* ist auch ins Deutsche mit „Pokal“ zu übersetzen und bedeutet dies auch im Spanischen. Sollte es das Verlangen nach Ruhm und Anerkennung sein, das *Jesús* vorschwebt, wie es infratextuell in Pedros Äußerung „*Después de esto vas a ser para todos algo milagroso, te van a sacar fotografías, te van a encender velas...*“ anklingt oder der des Pfarrers zu *Jesús* „*Después de esto te voy a dar una cruz de plata como premio.*“, in der eine Belohnung wie in „*copa*“ (Pokal) für das Spielen der Rolle in Aussicht gestellt wird? Zudem erinnert ein Kreuz aus Silber an die „dreißig Silberlinge“, für die Judas Jesus verraten und ans Kreuz geliefert hat. Wenn man erst einmal mit Konnotationen begonnen hat, darf man auch nach weiteren Implikationen fragen und sich die Frage stellen, was es bedeuten mag, dass ausgerechnet der Pfarrer von Solórzano mit dem Kreuz aus Silber und den Silberlingen in Verbindung gebracht wird und dass er, was eigentlich eine Ehre ist, nämlich die Rolle Jesu zu spielen, mit einem Kreuz aus Silber belohnen möchte.

Man muss sich darüber im Klaren sein, dass man sich nicht in den Bereich bloßer Spekulation begeben darf. Dennoch liegen solche Fragen nahe, und die Tatsache, dass man sie letztlich nicht eindeutig und allgemein gültig beantworten kann, stellt gerade einen Teil von Solórzanos Strategie dar, die er mit der Verschränkung von Ironie und Ambiguität verfolgt: Der Leser oder Zuschauer ist aufgerufen, sie sich aufgrund seines Wissens und seiner Bedeutungsinferenzen selbst zu beantworten.

In *Las manos de Dios* muss ausgesprochen **dramatisch ironisch** wirken, dass in der Schlusszene Beatriz ausgerechnet vom angeblichen Teufel Solidarität und menschliche Anteilnahme erfährt und fast übergangslos der vielfach vom Pfarrer als angebliche Strafe Gottes apostrophierte Nordwind mit seinem Heulen in ein dramatisch-ambiges Ringen um den Sieg mit dem musikalischen Leitmotiv des *Diablo* eintritt, wobei der Nordwind für den unterdrückenden Aberglauben und das Leitmotiv des „Teufels“ mit der von ihm verkündeten Wahrheit für Befreiung von Unterdrückung und Unterjochung stehen.

2.10. Die Dramentitel

Titel verraten häufig *in nuce* viel über das, was in einem Theaterstück zu erwarten ist, zumindest geben sie eine mögliche Richtung für die Erwartungshaltung von Lesern und Zuschauern an. Von daher scheint es wichtig, sie hier mit einzubeziehen und zu untersuchen. Allerdings muss man zuvor die Entscheidung treffen, ob man vor der Lektüre oder dem Sehen eines Stückes oder nachher an sie herangeht. Im vorliegenden Fall ist die Entscheidung allerdings vorweggenommen, da inzwischen alle Stücke analysiert wurden und Unkenntnis des Inhalts rein fiktiv wäre. Dennoch wird gelegentlich auch von der Erwartungshaltung derjenigen ausgegangen, die den Titel des Dramentextes oder des Theaterstücks erstmalig wahrnehmen.

Grundsätzlich muss zu Titeln von Geschichten, Romanen, Theaterstücken und Gedichten, auch Artikeln in Zeitungen, wissenschaftlichen Abhandlungen etc. gesagt werden, dass ihr Autor in seiner Wahl und Benennung frei ist, doch wird er in aller Regel mit der Titelwahl eine Absicht verbinden. Je mehr es auf reine Information ankommt, desto mehr wird man im Titel eine Kurzform des Inhalts wiederfinden. Im Bereich der Literatur ist dies eher selten der Fall. Zum Beispiel verhält sich der Titel eines literarischen Werkes, hier eines Theaterstücks, zu dem entsprechenden Werk in einer bestimmten, wenn auch nicht immer derselben Weise. Zudem muss man sich fragen, ob er als Teil des dramatischen Textes oder eher als peritextuell zu betrachten ist. Diese Frage findet sich

allerdings schon bei Gérard Genette⁷²⁵ beantwortet, der Titel als peritextuell ansieht. Und dieser Peritext wirft ein ganz bestimmtes Licht auf den literarischen Text bzw. steht in einem „dialogischen“ Verhältnis zu ihm. Man kann sich an dieser Stelle auch fragen, ob der Titel als Peritext nicht ebenfalls eine strategische Funktion hat, nämlich neben der des Weckens von Neugier die einer anfänglichen Irreführung von Lesern und Zuschauern, welche erst im Verlauf des Lesens oder Zuschauens die Bedeutung des Titels erfassen oder in einem Schwebезustand bleiben sollen.

Ich hatte schon an anderer Stelle gesagt, dass der Titel von Solórzanos erstem Theaterstück weder in seiner Version A noch in der Version B Anlass gibt, von Ironie oder Ambiguität auszugehen. Erst im Nachhinein könnte man unter Berücksichtigung des Zusatzes „*la Sin Ventura*“ mit leichter Boshaftigkeit ergänzen, dass, wenn Beatriz aufgrund ihrer Sozialisierung so wenig offen in die Neue Welt ging, ein Scheitern vorprogrammiert gewesen sein muss. Genau das mag durch den Titel, der allerdings nicht ursprünglich von Solórzano stammt, sondern als Namenszusatz historisch belegt ist, nahe gelegt werden. Gerade diese Ergänzung verleiht dem peritextuellen Titel selbst ein gewisses Maß an Ironie, insbesondere, weil sich die historische Trägerin im Bewusstsein der Bedeutung des Namens „Beatriz“ durch den Zusatz von dessen positiver Bedeutung abgrenzen wollte, ob sie dies in einem Anflug von Wahnsinn oder nicht getan haben mag, spielt dabei keine Rolle.

Anders verhält es sich mit dem Stück „*La muerte hizo la luz*“, dessen Ambiguität und gleichzeitige Ironie für den Leser und Kenner des Stücks im Gegensatz zu den involvierten Figuren offensichtlich ist. Der Titel repräsentiert ein um das Pronomen „*nos*“ verkürztes Zitat aus dem Damentext, wodurch das Zitat durch seine Hervorhebung im Peritext ein besonderes Gewicht erhält. Zudem werden Leser oder Zuschauer diese Stelle im Text wiedererkennen und ihr besondere Aufmerksamkeit schenken, besonders bei einer nachfolgenden Diskussion über das Stück. Im Damentext selbst besagt das im Titel wiederholte Zitat in einer nichtironischen informierenden Deutung, dass Jorge Gutiérrez im vollen Bewusstsein und überzeugt davon Politiker wird, dass die Opfer der Rebellion der Studenten, unter ihnen sein toter angeblicher Freund Luis de la Hoz, nicht vergeblich gestorben sein dürfen. Vielmehr sollen diese Tode dem Volke nützen, damit es ihm in Zukunft besser gehe. Jorge werde sich also mit aller Kraft für das Wohl aller einsetzen. Durch das zweideutige Jonglieren Jorges zwischen Studenten und Machthabern, seinen Äußerungen wie auch sein Verhalten, die für die beteiligten Schauspieler in der Traum-

⁷²⁵ cf. Gérard Genette, Paratexte. Frankfurt, 1989. Dt. Übersetzung von „Seuils“.

handlung nicht durchschaubar, aber für den Zuschauer sehr eindeutig sind, der hier u. a. mit Hilfe dramatischer Ironie erlebt, dass Jorge aus opportunistischen Gründen diesen Weg geht, verwandelt sich der Titel in eine ironisch zu verstehenden Aussage mit sich distanzierender Kritik an dem aus eigensüchtigen Motiven handelnden zukünftigen Politiker Jorge.

El hechicero zieht vom Titel her zunächst den Zuschauer in seinen Bann, obwohl dieser nicht unbedingt an Zauberer glauben mag. Trotzdem geht dieser von der sogenannten wörtlichen Bedeutung des peritextuellen Dramentitels aus und vertraut darauf, dass Merlín, der Zauberer der keltischen Sagen um König Artus, es schafft, mit Hilfe der wunderbaren Formel, des „Steins der Weisen“, aus Blei Gold zu machen, um die Probleme der Armut und des Hungers für die Menschheit zu lösen. Dabei geht der Zuschauer nicht davon aus, dass ein Zauberer dies nicht schafft, denn von jemandem, der diesen Namen trägt, nimmt man an – auch in einer Erzählung – dass er zaubern kann. Im Verlauf des Dramas wird dem Zuschauer jedoch klar, dass *Merlín* trotz bester philanthropischer Absicht als Zauberer versagt. Einen Zauberer, der keiner ist, es aber sein wollte, kann man nur noch ironisch als „schönen Zauberer“ bezeichnen, der Spott verdient. Der peritextuelle Titel scheint genau dies auszudrücken, und dies zu Recht.

Dennoch bleibt *Merlín* dem Volk gegenüber bei seiner Version, er werde es retten, vermittelt ihm demzufolge Hoffnung, und Beatriz führt diese Verkündigung von Hoffnung fort, macht also hier ihrem Namen als „*Portadora de la buena suerte*“ alle Ehre. Und, **Ironie der Ereignisse**, die vom Herzog als posthume Strafe für *Merlín* auf den Feldern verstreute Asche lässt diese, wie das Volk glaubt, wieder ergrünen. Damit wird die Ironie des Titels wiederum verändert und der Aussagegehalt von „*El hechicero*“ gewinnt seine ursprüngliche Bedeutung als Zauberer wieder ein wenig zurück. Dieses „ein wenig“ betrifft den Zuschauer, von dem es abhängt, inwieweit er von der Wirkung von *Merlíns* Asche überzeugt ist. Damit verbleibt der Dramentitel in einem ironisch-ambigen Schwebezustand, und veranlasst die Zuschauer des Stücks zu weiterer Reflexion, wobei durchaus dabei herauskommen kann, dass er eben, wie schon vorher, nicht an einen so „eindeutigen“ Zauber zu glauben vermag.

An die im Titel des Stücks „*Las manos de Dios*“ genannten Hände Gottes, eine Metapher für Gottes Fürsorge für den Menschen und seine Großzügigkeit ihnen gegenüber, ist bei den Gläubigen die Erwartung geknüpft, dass den Geschöpfen Gottes alles das gegeben wird, was sie zum Leben brauchen, dass es sich also um gebende und schützende Hände handelt. Konkret können sich die „Hände“

des Titels jedoch auch auf die juwelenbesetzten Hände des *Padre Eterno* beziehen, jener Holzfigur im Inneren der Kirche jenes irgendwo in Lateinamerika befindlichen Dorfes. Damit stehen sich für das *Auto en tres actos* eine metaphorische Bedeutung und eine konkrete gegenüber, die allerdings für den abstrakten Bedeutungsinhalt der Gottheit steht. Im Verlauf des Theaterstücks wird dem Zuschauer vermittelt, dass diese metaphorisch gemeinten Hände nichts geben und im Prinzip auch nicht die in jener Holzfigur konkretisierten, sondern dass vielmehr niemand etwas von ihnen zu erwarten hat, weder Brot noch gegebenenfalls Geld, das man für den Zweck des Erkaufens der Freiheit eines geliebten Menschen braucht, es sei denn man nehme es sich, da es allen gehört, wie der Pfarrer nach einigem Zögern zugesteht.

Damit vermittelt das Geschehen im Drama in Bezug auf den Titel dem Zuschauer einen ironischen Widerspruch. Diese Ironie kann zudem als Distanzierung von dem gesehen werden, wofür die Figur des hölzernen Ab- oder Ebenbildes des *Padre Eterno* steht: Prunk und Reichtum der Kirche und Unterwerfung der Gläubigen unter dogmatische Lehren sowie fehlende praktische Hilfe und Unterstützung durch die Kirche in Lateinamerika. Bei alledem befindet sich der Titel auf der „Grenze“. Er kann referenziell oder ironisch gelesen werden, ist somit ebenfalls ambig. Auch dies ist als Strategie zu sehen: Der Zuschauer ist aufgerufen, sich seine eigene Antwort auf das dramatische Geschehen zu geben. Bezüglich seiner an den Titel geknüpften Erwartung wird er durch die tatsächlich in der Kirche präsente Figur des *Padre Eterno* wie auch durch die Handlung desillusioniert.

Der Titel *Los fantoches* vermittelt als erstes die Vorstellung von abhängigen, nicht selbständigen Figuren, möglicherweise von Handpuppen oder Marionetten in einem Puppentheater, die jemand nach Belieben verwenden oder benutzen kann, im übertragenen Sinne sodann die von Mächtigeren abhängigen Menschen, wie es im Sprachgebrauch in der Regel mit einem verächtlichen Beigeschmack zum Ausdruck kommt, wenn man sagt, jemand sei die Marionette von jemand anderem. Diese Deutungen des Begriffs stellen sich als erste ein, wenn ein Zuschauer sich das *Mimodrama para marionetas* anschauen möchte. Die dramatische Ironie der Handlung legt ihm sehr bald nahe, dass er sich zwar nicht mit einer der Figuren identifizieren möchte, sich aber *nolens volens* mit der Situation, in der sich eine jede von ihnen befindet, identifizieren muss. Aus der Position heraus, dass er die Gespräche der Figuren und die Situation, in der sie sich befinden, durchschaut, also über ein höheres Wissen verfügt, wird er allmählich von seiner Beobachterposition mit hinein gezogen in die des selbst Involvierten, er erkennt, dass mit den Marionetten auf der Bühne

wir Menschen in unserem ureigenen Dasein oder „Geworfensein“ im Heideggerschen Sinne gemeint sind, jeder für sich und damit auch er selbst. Dies findet seinen dramatischen Höhepunkt in dem Augenblick, als er sich selbst nach dem totentänzerischen Wirbel der NIÑA-MUERTE plötzlich in derselbe Lage sieht wie die Marionetten, nämlich von ihr für das Verlassen der Bühne des Lebens ausgewählt worden zu sein. Ironischer Weise wird also in dem Geschehen auf der Bühne sein eigenes Schicksal gespiegelt. Somit bleibt auch dieser Titel dem Ironisch-Ambigen verhaftet.

Bezüglich der Hauptaufklärungsstrategie, die in *Los fantoches* verfolgt wird, habe ich an anderer Stelle schon dramatische Ambiguität genannt, das heißt, der Zuschauer wird dazu veranlasst, über den weiten Raum zwischen dem existenzialistisch-nihilistischen und seinem höchstwahrscheinlich verinnerlichten christlichen Weltbild nachzudenken und für sich zu entscheiden, wie es um seine persönliche Freiheit steht, wie frei er also ist bei seiner Wahlmöglichkeit zwischen Skylla und Charybdis.

El sueño del Ángel, so hatte ich schon bei der Analyse dieses Einakters gesagt, ist schon hinsichtlich des Wortes „sueño“ im Spanischen ambig. Diese Ambiguität wurde in seiner englisch-amerikanischen Übersetzung aufgelöst durch „*The Sleep of the Angel*“, was sicherlich korrekt ist, da der Engel für einen Augenblick geschlafen und damit als Schutzengel nicht auf „seinen Menschen“, die Frau, aufgepasst und ihre Sünde verhindert hat. Doch geht in der Übersetzung die schöne Ambiguität des Titels verloren, da das Geschehen im Stück ebenso als Traum des Engels von einer totalen Kontrolle seiner ihm Anbefohlenen aufgefasst werden kann, welche sich *de facto* bis auf jene kurze Zeit des Schlafes aus dem Schauspiel ergibt. Dasselbe würde in einer Übersetzung ins Deutsche passieren. Substituiert man „*ángel*“ zudem durch „*ángel de guarda*“ (Schutzengel), wie es das „Á“ mit Majuskel im Titel nahe legt, als welcher der Engel im Stück auftritt, ergibt sich bei *sueño* als „Schlaf“ ein ironisches Paradoxon, da dieser stets auf den Menschen aufpassen soll. Jedenfalls bleibt der Titel ambig, aber auch insofern ironisch, als nach der Lektüre des Stückes „*ángel*“ im Prinzip nicht mehr zutrifft, sondern „*verdugo*“ (Henker, Folterknecht) gesagt werden müsste. Auch hier meine ich, dass sich Solórzano wieder einer seiner schon oben angesprochenen Strategien bedient: der der euphemistischen Umkehrung des Tatsächlichen, hier im Gattungsnamen „Engel“. Denn die Bezeichnung „*ángel (de guarda)*“ mit ihrem „normalen“ Signifikat wird durch die ausgeübte Rolle widerlegt.

Beim Hören oder Lesen des Titels *El crucificado* kommt einem als erstes der gekreuzigte Jesus des Neuen Testaments in den Sinn. Erst im Verlauf der

ersten Szene und gänzlich zu Beginn der zweiten Szene wird deutlicher, dass mit dem Gekreuzigten die Dramengestalt *Jesús* oder *Chucho*, der Christusdarsteller des Passionsspiels gemeint sein dürfte. Damit bekommt man im Verlauf des Stückes einen anderen Gekreuzigten präsentiert als man erwartet hat, einen Landarbeiter mit, laut Regieanweisungen, indigenen Zügen, womit hier wie bei den Namen eine ironische Vertauschung des semiotischen Inhalts von „*El crucificado*“ stattfindet. Diese Ironisierung ist, um es mit Linda Hutcheon auszudrücken, nicht ins Amüsant-Komische, sondern ins „Affektiv-Tragische“ gerichtet. Gleichzeitig wird beim Zuschauer ein Nachdenken über die Beziehung zwischen diesem zweiten Gekreuzigten und dem historischen Jesus in Gang gesetzt, oder es entsteht, um es mit Bachtin zu sagen, „ein dialogisches Verhältnis“ zwischen dem, wofür der historische Jesus und seine Kreuzigung stehen und der erneuten Kreuzigung, nämlich der des im Stück Jesus darstellenden *Jesús* oder *Chucho*. Würde man von einer unmittelbaren Ironisierung und Parodierung dessen ausgehen, wofür der historische Jesus steht, nämlich als Sohn Gottes und Begründer des Christentums, dürften Christen in der Tat von einem blasphemischen Stück sprechen, wie es auch polemisch getan wurde. Es fragt sich somit, was denn eigentlich in sarkastischer Weise parodiert wird.

Zwischen der Kreuzigung Jesu und der ersten Aufführung von *El Crucificado* liegen mehr als 1900 Jahre der Entstehung und Entwicklung und Praxis des Christentums, davon betreffen ca. 450 Jahre christlich-kirchliche Praxis in Lateinamerika. Wie Wilma Feliciano anmerkt, ist es in Mexiko in der Vergangenheit mehrfach zu erneuten Kreuzigungen durch exzessiven religiösen Eifer im Rahmen von Passionsspielen gekommen.⁷²⁶ Man muss allerdings nicht zu einem derart konkreten Bezugspunkt zurückgehen, sondern darf das, was im Namen des Christentums und speziell seitens der religiösen Institution Kirche in Lateinamerika geschah und vielfach weiter geschieht, als parodierungswürdige leere Rituale sehen, die zu Exzessen geführt und ihren Sinn verloren haben. Demgegenüber erscheinen die alle zehn Jahre in Oberammergau stattfindenden Passionsspiele als bloßes Touristenereignis. Und gegen solche Rituale, die ihre ursprüngliche religiöse Bedeutung eingebüßt haben, richtet sich Solórzanos Stück.

Der Titel provoziert somit eine Auseinandersetzung mit der Art der kirchlichen Praxis in Lateinamerika und evoziert zugleich die Frage, ob es nach der Erlösungstat Jesu zu weiteren Kreuzigungen kommen dürfe, insbesondere der Armen und der indigenen Bevölkerung, ob sozusagen für Lateinamerika eine zweite Errettung oder *Salvación* nötig sei, wie es durch die Überzeugung von

⁷²⁶ W. Feliciano, *El teatro mítico de Carlos Solórzano*. op. cit., S. 161f. u. FN 248.

Jesús, er sei der „*Salvador*“, nahegelegt wird. Solórzano kritisiert hier insbesondere, dass sich die Kirche in Gestalt ihres Repräsentanten, des Pfarrers, aus der Verantwortung für das Schicksal der Landbevölkerung heraushält und an Jahrhunderte lang geübter Praxis festhält.

Zudem parodiert natürlich die zweite Szene des Stücks mit dem Schwur der Apostel, *Jesús* sei der Retter und sein Tod sei notwendig gewesen, die Anfänge des Christentums und rückt diese in ein ambiges Licht. So hat der Zuschauer wahrgenommen, dass sich der Pfarrer frühzeitig aus dem Geschehen zurückzieht. Das ironisierte und durch den Gang der Handlung parodierte Geschehen legt nahe, dass Solórzano, wie ich oben schon dargestellt habe, eine zweite Kreuzigung, dieses Mal eines indigenen Landarbeiters, wie sie in religiösen Zeremonien, z. B. in Passionsspielen stattfindet, für absurd und sogar blasphemisch hält. Seine scharfe Kritik, die er in dem Stück zum Ausdruck bringt, bezieht sich nach meinem Verständnis gerade darauf, dass trotz der generellen Erlösung durch Christus die Rettung der indigenen Landbevölkerung und weiterer Kreise der Bevölkerung in Lateinamerika nicht stattgefunden hat, dass diese vielmehr Tag für Tag bezüglich ihrer Lebensbedingungen symbolisch weiter geopfert und ans Kreuz genagelt wird. Und der frühe Rückzug des Pfarrers deutet darauf hin, dass dies mit Duldung der Institution Kirche geschieht.

Dies wird auch in Vittoria Borsòs Analyse von José Revueltas⁷²⁷ Roman *El luto humano* deutlich, wie ich schon oben bei *Las manos de Dios* und auch bei *El crucificado* angemerkt habe. Das Bild von der erneuten Kreuzigung der Indios durch eine Reihe von Institutionen, weltliche Obrigkeit, Militärs und Kirche ist inzwischen nicht mehr unbekannt und wird symbolisiert durch das mestizisierte Kreuz, den kandelaberförmigen mexikanischen Kaktus.

Der ambige Einakter „*Mea culpa*“ spielt von Anfang an mit der Mehrdeutigkeit des Referenten des Possessivpronomens „*mea*“, das sich auf die Schuld des Richters oder des Bischofs beziehen kann, schließlich auch auf die des durch das „*mea*“ mit angesprochenen Zuschauers im Vergleich zur Schuld des Bischofs und dem, was Jahrhunderte hindurch kirchliche Praxis spiritueller Unterjochung war. Sieht der Zuschauer das *mea* vor *culpa* als seine eigene Schuld an, so müsste er dies so interpretieren, dass er selbst die Schuld dafür trägt, dass er in seinem Leben überhaupt „Schuldigsein“ so akzeptiert hat, wie es ihm vermittelt worden ist. Schließlich kann man „*mea culpa*“ durch den Bischof als ihren Repräsentanten als Schuld der Kirche interpretieren, die aber wiederum ironischer Weise eine solche Schuldübernahme, wie sie im Drama mit der

⁷²⁷ cf. Vittoria Borsò, op. cit., S. 194.

Metapher „*envenenar*“ ausgedrückt wird, nicht akzeptieren könnte und würde. Man sieht, dass es jedenfalls mehrere Deutungsmöglichkeiten gibt.

Der Titel *Cruce de vías* des *Vodevil triste* scheint nach der Analyse des Stückes in dieser peritextuellen Formulierung leicht ironisch verstanden werden zu können, da die Absicht, sich in echter Weise zu begegnen, nicht von Erfolg gekrönt ist und damit die Erwartungshaltung beider Protagonisten unerfüllt bleibt, ja fast zu einer „*vía crucis*“ wird.. In dieser Enttäuschung („*desengaño*“) liegt eine gewisse Tragik, die sich bei der Frau aus ihr selbst, bei dem jungen Mann aus einer Fixierung durch falsche Erziehung oder Sozialisation herleiten lässt.

Das Mimodrama in einem Akt „*El zapato*“ enthält die ebenfalls bei der Analyse angesprochene ambige metaphorische Symbolik von Sexualität und Macht, wird jedoch in seiner Handlung von dem ebenfalls peritextuellen Motto *La horma de su zapato* in seiner Deutung beeinflusst. Dabei oszilliert der Titel in ambiger Weise zwischen seiner wörtlichen und seiner metaphorisch-symbolischen Bedeutung. Nach der Analyse lässt sich allerdings das Stück eher als Metapher der Macht und deren Aufrechterhaltung verstehen.

2.11. Ambiguität und Ironie in den Genera

In der Regel gibt Solórzano seinen Theaterstücken Untertitel, die auf eine Variante dessen hinauslaufen, was Leser und Zuschauer kennen. So lautet der peritextuelle Untertitel der Version A von *Doña Beatriz*, dem *Drama íntimo de conquistadores*, lediglich ein peritextueller Zusatz, der nicht als ein besonderes literarisches Gattung aufzufassen ist. Mit dem neutralen Begriff „Drama“ grenzt Solórzano das Stück jedoch ab von Pro- und Epilog, im Prinzip Paratexte, und der von der Touristin in Ausrufen „Was für eine tragische Geschichte!“ nahegelegten Gattung der Tragödie. In der Tat handelt es sich auch nicht um eine solche, sondern um die aufregend-dramatische Geschichte von Doña Beatriz und Doña Leonor, der Mestizin und Tochter Don Pedro de Alvarados vor dem Hintergrund der seinerzeitigen geschichtlich belegten Naturereignisse. Erst im Nachhinein könnte man diese Ereignisse, besonders in der Version B als Reaktion der indianischen Götter auf die von Doña Beatriz mitgebrachte Haltung verstehen, die durch die ambigen Wassermassen (Sintflut als Bestrafung oder als Taufe) ihre angestammten Rechte unter Beweis stellen wollen oder, wie geschehen, als die Geburtsstunde des Mestizentums. Dies trifft nun besonders für den Untertitel der Version B zu, die Solórzano als *Auto histórico en tres actos* bezeichnet hat. Dieses *Auto* als Theaterstück ist von

seiner Gattung her noch eher eindeutig bestimmt, aber mit dem Zusatz *histórico* wird es von traditionellen dem christlichen Mythos verhafteten *Autos* abgehoben. Damit steht dem Christlich-, aber auch dem Indianisch-Mythologischen das Geschichtlich-Faktische gegenüber, und das Theaterstück gewinnt von daher eine oszillierende hybride Ambiguität.

Ist in dem einaktigen Drama *La muerte hizo la luz* der Diskurs des oben als Traumhandlung qualifizierten ersten Teils – diese ist lediglich durch irrales Licht als solche gekennzeichnet – als sehr realistisch konzipiert, so steht der Szenenschluss, die Nicht-Traumhandlung, die im Prinzip realistisch sein sollte, dieser vom Erscheinungsbild der Figuren und ihrem zusammenhanglosen Diskurs farcenhafte unrealistisch gegenüber. Die Charaktere der Traumhandlung treten gemeinsam auf, und Jorge bedenkt jeden mit einem Satz und präsentiert floskelhaft und stammelnd sein politisches Programm. Luis erscheint leichenblass wie der Tod. Damit ironisiert die Schlusszene das gesamte realistisch erscheinende Traumgeschehen durch die Verblüffung, die sich in den Gesichtern der Akteure zeigt, da Jorges Verhalten, das Umbinden der Krawatte und das Zurechtzupfen seines Anzugs, überrascht, weil es nicht im Einklang mit dem steht, was die Dramenfiguren erwarteten, dem Zuschauer aber Einblick in Jorges wahren Charakter vermittelt wird. Der gattungsmäßig nicht näher charakterisierte Einakter vermittelt von der Verteilung des realistischen Diskurses auf die Traumhandlung und des unrealistischen Diskurses und unrealistischer Theatralität auf die nicht mehr durch irrales Licht gekennzeichnete Nicht-Traumhandlung ebenfalls den Eindruck chiastisch-ambiger Hybridität.

Mit Blick auf das gesamte Stück führt der Untertitel *Tragedia* von *El hechicero* den Zuschauer in die Irre. Er suggeriert Tragisches für das ganze Stück, dies gilt jedoch nur für das Schicksal Merlins und der schurkischen Akteure Casilda und Lisandro. Denn das Stück endet als solches sehr hoffnungsvoll, die Armut scheint besiegt und die Menschen sind froh, was den Zuschauer dazu veranlasst, darüber nachzudenken, ob der so präsentierte ambige Schluss trotz frohstimmender Gesänge und Tompeten- und Lautenspiels halten kann, was er verspricht. Somit erfüllt die Bezeichnung „Tragödie“ nicht völlig die Erwartung der Zuschauer, und das Stück verbleibt von der Enttäuschung dieser Erwartungshaltung her ebenfalls in ambiger Schwebung, obgleich es durch die besonders im III. Akt wirkende Ironie des Schicksals durchaus auch stark tragische Züge enthält.

Dagegen endet das als *Auto en tres actos* angekündigte Stück *Las manos de Dios* in einer völligen Katastrophe und tragisch, da inhaltlich die Gepflogenheiten für ein *auto sacramental* nicht eingehalten werden. Denn in dramatisch ironischer Weise siegt der Pfarrer über den sogenannten „Teufel“. Bei näherer Betrachtung stellt sich jedoch dieser Sieg für den Zuschauer als Scheinsieg heraus, denn der Sieg des christlichen Dogmas repräsentiert hier nicht das Gute, sondern dessen Gegenteil. Zudem erscheint in ironischer Weise als vorweggenommene Epiphanie der Engel, von dem der Zuschauer weiß, dass sein Erscheinen eine Erfindung des Pfarrers und damit eine glatte Lüge ist. Dass dann die befreite Protagonistin Beatriz den Tod an jenem verdorrten Baum, am „Kreuz“, erleiden muss und der „Diablo“ fast seinen Kampf für Freiheit und Gerechtigkeit einstellen möchte, führt zurück zur Gattung „Tragödie“, womit das *auto sacramental*, zu dem eigentlich noch eine „echte“ Epiphanie gehören würde, als Gattung demontiert und sozusagen in sarkastischer Weise umgekehrt wird. Diese Umkehrung der Gattung *Auto sacramental* darf, wie soeben angedeutet, als ironisch-sarkastische Strategie Solórzanos betrachtet werden. Sie zeigt, dass auch eine Gattung nicht der an sie geknüpften Erwartungshaltung entsprechen muss, sondern als sarkastisch-ironische Kritik an der ansonsten durch ein *Auto* vermittelten christlichen Wahrheit genutzt werden kann.

Ähnlich verfährt Solórzano mit *Los fantoches*, dem *Mimodrama para marionetas*. Hier lässt im übrigen die Präposition „para“ offen, ob nicht ironischer und ambiger Weise mit „*marionetas*“ die Zuschauer gemeint sein können, da sie ja durch die von der NIÑA-MUERTE getroffene Auswahl (dramatische Ambiguität) in das Stück mit einbezogen werden. *Mimodrama* wird hier wieder der Definition der RAE zufolge als Synonym für „*comedia, farsa*“ verwendet oder sogar als „*acción de fingir algo que no se siente*“. Mit dieser letzten Definition gewinnt *Los fantoches* eine weitere, tiefere Bedeutungsdimension, die mit dem, was einige der Darsteller des Stückes auf der Bühne tun, auf das Engste zusammenhängt, ich meine den *Viejo Barbudo* oder obersten Puppenspieler und seine Tochter, den Tod. Ihre Existenz belässt die Marionetten in dem Glauben, dass alles einen Sinn habe, dass ihr Tun auf der Bühne, mithin ihr Leben, bedeutungsvoll sei, während allmählich, besonders dramatisch ironisch, dem Zuschauer klar wird, dass dies angesichts des Todes, wie er teichoskopisch dargestellt wird, nicht der Fall ist. Damit erstirbt die mit der synonymen Gattungsbezeichnung „*farsa*“ für „*mimodrama*“ verbundene Erwartungshaltung der Zuschauer, dass das, was sie wahrnehmen, noch irgendwie zum Lachen sei. Lediglich der eine oder andere Streit, z. B. zwischen *Joven*, *Viejito* und *Cabezón* mit verbalironischen Bemerkungen, und sonstige Verbalironie vermögen stellenweise durch ein wiedererkanntes Stück

Alltagsleben ein kurzes Schmunzeln hervorzurufen, z. B. als dem *Viejito* die Hände schmerzen und der *Cabezón* ironisch einwirft: „*Es de tanto contar.*“⁷²⁸

Genauso wie bei *Los fantoches* verhält es sich mit Solórzanos letztem kurzen Einakter *El zapato*, einem *mimodrama en un acto*, ursprünglich „*para un ventrílocuo*“. Mimik und Gestik als Kontrastironie zwischen linguistischem Code und dem theatralischen wurden schon erwähnt.

Die beiden Stücke *Mea culpa* und *El sueño del Ángel* werden von der Anzahl der Akte her neutral als Einakter charakterisiert. Sie sind zudem kurze Stücke ohne vorgegebene Einteilung in Szenen, deren Gliederung sich aus ihnen ablesen lässt und sich dem Analytiker ergibt. Beide habe ich als religiöse Stücke bezeichnet. Sie befassen sich mit der Gewissenserforschung im Zusammenhang mit dem katholischen Beichtsakrament, konkreter mit Schuld und Sühne. Sie lassen einen Ritus erkennen, der ihnen zugrunde liegt. Aufgrund des religiösen Ursprungs von Riten könnte man von ihnen als lediglich theatralische „Urform“ ausgehen. Im Zusammenhang mit der Frage nach Sünde und Schuld wird in *Mea culpa* der Ritus in umgekehrtem Sinne vollzogen und dadurch in sarkastischer Weise ironisiert, da die Rollen von Beichtvater und „Beichtkind“ vertauscht werden.

In *El sueño del Ángel* tritt an die Stelle des Beichtvaters der *Ángel de guarda* oder Schutzengel, der die Gewissenserforschung der *Mujer* zu einem qualvollen Ereignis macht und erst recht die nachfolgende Sühne mit völliger Entäußerung des Menschlichen.

Trotz der nicht als Dramengattung geltenden Form des Ritus folgen beide Einakter einem dramatischen Aufbau, der sie ob ihres Inhalts in die Nähe einer Tragödie in drei Akten rückt. Die Peripetie erfolgt in *Mea culpa* in dem Augenblick, als der Bischof den beichtwilligen Richter zur Abnahme seiner eigenen Beichte zwingt, in *El sueño del Ángel* als der Engel die Ausführung der Sühne für die *Mujer* in die Hand nimmt. Die *catástrofe* setzt ein mit der Prostration des Bischofs und dem Erscheinen der beiden Novizen, die ihn hinausschleppen, und in *El sueño del Ángel* mit den sonderbaren orgasmusähnlichen Geräuschen des Engels.

Der Untertitel *Farsa trágica* für *El crucificado* weckt beim Zuschauer unmittelbar die Erwartung, die er auch mit einer Tragödie verknüpfen würde, „*farsa*“ steht hier in doppeltem Sinne der Definition der RAE für ein Genre, das zum Lachen veranlassen wie auch etwas vorspiegeln oder fingieren soll, welches beides für *El crucificado* zutrifft. Die Vorgaben des Untertitels erfüllen

⁷²⁸ *Los fantoches*, op. cit., S. 257.

gänzlich, was mit beiden zugrunde gelegten Genres passiert. Sie konvergieren in einem tragischen Ende, nachdem im Vorfeld dieser Konvergenz das Genre des Passionsspiels als tradierte sakrale Form der Tragödie Christi am Kreuz parodiert wurde, damit aber noch nicht genug. Im Anschluss an die ungeklärten, mehrdeutigen Umstände um den Tod des Christusdarstellers *Jesús* wird im Prinzip auch noch die Apostelgeschichte als eine aus einer Notsituation heraus entstandene Lösung parodiert, damit die beteiligten Aposteldarsteller der in der Bühnengegenwart liegenden Strafverfolgung entgehen würden. Denn diese schwören als Vierergruppe, dass ein Wunder geschehen und dass *Chucho* oder *Jesús* im Passionsspiel eine Art Retter oder Heiland („*una especie de Salvador*“⁷²⁹) gewesen sei, wobei unklar bleibt wovon. Die Verfolgung der Anhänger Jesu in der Apostelgeschichte wird ironischer Weise durch eine imaginäre Strafverfolgung der Aposteldarsteller ersetzt. Durch diese Parodie der Ursprünge der Kirche im parodierenden Genre „*farsa*“ vor dem Hintergrund der parodierten Tragödie, vollzieht sich indes eine Übertragung auf die Passionsgeschichte, die damit in starke Ambiguität gehüllt wird. Die wiederholt gestellte Frage „Retter wovon?“, die der Zuschauer der katholischen Lehre folgend für sich mit „vom Tod, von der Erbsünde oder von ewiger Verdammnis“ nicht konkret, sondern lediglich in ambiger Weise beantworten kann, findet in der fehlenden Epiphanie *Chuchos* ihr tragisch-sarkastisches Ende. Somit oszilliert das Stück als hybrides Genre ambig zwischen „Farce“ und „Tragödie“, wobei die Umstände um eine erneute Kreuzigung, die von *Chucho-Jesús*, durch ihre Ambiguität die Eigenverantwortlichkeit des Zuschauers bei der Klärung dieser Umstände verstärkt provozieren.

Der Verweis auf das beliebte heitere Genre der Boulevardkomödie mit *Vodevil triste* im Untertitel von *Cruce de vías* deutet auf eine ambige Verschränkung mit der Tragödie hin, doch ist das Ende dieses Stückes zwar traurig, aber nicht tragisch. Eine Begegnung muss nicht stets zu einem „happy end“ oder einem „happy beginning“ führen. Auch hier liegt, wie vielfach bei Solórzano, ein hybrides Genre vor, das durch das Oszillieren zwischen den Charakteristika der ursprünglichen Genres den Zuschauer wirkungsästhetisch zu verstärktem Nachdenken über den Aussagegehalt des Stückes veranlassen soll.

⁷²⁹ El crucificado, S. 243.

2.12. Namensgebung als Strategie – Ironie und Ambiguität in Charakteren und ihren Namen

Die in Solórzanos Stücken auftretenden Personen bieten ein weites Feld für Ironisierungen und Ambiguisierungen sowie deren Zusammenfallen. Es kommen in seinem Repertoire der *dramatis personae* Akteure vor, die lediglich mit Gattungsnamen bezeichnet sind, solche die lediglich einen Vornamen tragen und einige wenige, die einen Vornamen und einen Familiennamen haben wie in seinen ersten Stücken. Sodann sind einige Namen als Gattungsnamen noch spezifiziert wie z. B. die *Mujer Velada* in *El hechicero*. Aufgrund der von den Namen ausgehenden Bedeutung für die Charakterisierung ihrer Träger ist es angebracht, auch diese Möglichkeit der Ironisierung und Ambiguisierung mit in diese Untersuchung einzubeziehen, da die Akteure auf der Bühne diese Bezeichnung fast wie Aushängeschilder oder „Labels“, wie ich sie weiter oben genannt habe, das gesamte Theaterstück hindurch tragen und der Zuschauer sie als solche kennt und agieren sieht. Von daher nimmt er Abweichungen in ihrem Rollenverhalten zunächst unbewusst als seltsame Irritation seiner „Seh-Gewohnheiten“ wahr, sodann wird ihm aber diese Nichtübereinstimmung mit seiner „Voreinstellung“ immer stärker bewusst, da sich die Abweichung im Rollenverhalten zeitlupenartig im Stück entwickelt.

In den meisten Stücken Solórzanos kommen mehrere dieser Namensgebungen gemeinsam vor, wobei die Individualisierungen durch Vornamen ihren Trägern oder Trägerinnen in aller Regel ein größeres Gewicht gegenüber anderen Mitakteuren verleihen. Ich beginne mit Solórzanos frühen Stücken *Doña Beatriz* (Version A) mit Pro- und Epilog und *Beatriz la Sin Ventura* (Version B) und *La muerte hizo la luz*. Die in der Regel vollständigen Familiennamen der erstgenannten beiden Versionen entspringen im Wesentlichen der Notwendigkeit von historischen Dramen, es sei denn der Dramaturg verfolgt eine Verfremdungsabsicht, indem er seine Figuren nur mit Vornamen auftreten lässt oder indem er sie unkonventionell verändert wie Vicente Leñero in *Jesucristo Gómez*. Bezüglich Ironie ließe sich möglicherweise der Namenszusatz in *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* als ironisiert verstehen aufgrund der Einstellung der Protagonistin zur Neuen Welt, auf die sie ihre aus Spanien mitgebrachten verinnerlichteten Vorstellungen nicht übertragen konnte. *Turistas* und *Guía* aus Pro- und Epilog der Version A sind zunächst neutrale Bezeichnungen, zur Umkehrung ihrer Verhaltensweisen oder Bewertungen als Menschen habe ich an entsprechender Stelle etwas gesagt. Dies trifft auch auf fast alle anderen Namen in den betreffenden Stücken zu.

Zu den Namen *Jorge Gutiérrez* und dem Dichter *Luis de la Hoz* in *La muerte hizo la luz* habe ich bei der Analyse des Stücks einige Ausführungen gemacht. In den beiden längeren Theaterstücken, zunächst *El hechicero*, dann in *Las manos de Dios*, sind die Namen von *Casilda* und *Lisandro* insofern als ironisch zu deuten, als *Casilda* im kollektiven Gedächtnis die Heilige Casilda aus dem 12. Jahrhundert in Spanien konnotiert. Im Drama tritt sie als deren krasses Gegenteil auf. Die Bedeutung ihres Namens, obwohl eigentlich arabischen Ursprungs, würde auch umgekehrt werden, wenn man von einer hybriden lateinisch-gotischen Form „*casa + hilda*“ als „Hüterin des Hauses“ ausginge. *Lisandro*, vom griechischen Lysander, aus griechisch *-lys-* „lösen“ und *andros* „Mann, Mensch“, mithin „Befreier des Mannes oder Menschen“, darf ebenfalls als ironische Verkehrung der Namensetymologie verstanden werden, da der im Stück auftretende *Lisandro* keineswegs die entsprechenden moralisch-ethischen Eigenschaften hat, sondern in krimineller Verstrickung lebend, das Gegenteil eines freien Menschen ist, geschweige denn andere zu einer Lösung von Zwängen und Banden führen könnte. Ansätze in dieser Richtung als Zeichen der Reue im Gespräch mit *Casilda* nach seiner Mordtat scheitern zumindest kläglich. Dagegen bedeutet der Name *Beatriz* in *El hechicero* Bedeutung „Künderin und Trägerin der guten Botschaft, des Glücks und der Hoffnung“. Zum Namen *Merlín* habe ich oben bei der Analyse des Stückes selbst vieles gesagt, insbesondere auch, dass er in anderer Gestalt nach „seiner Mauserung“ neu erscheint. Hier lebt er vielleicht in der Gestalt seiner Tochter fort. Zu seiner Qualifizierung als *hechicero* erfolgt unter der Überschrift „Die Dramentitel“ noch eine entsprechende Erläuterung über seinen „Werdegang“ als Zauberer, so dass ich hier darauf verzichte, um eine Wiederholung zu vermeiden.

Künderin der guten und befreienden Botschaft ist auch die *Beatriz* aus *Las manos de Dios*, doch steht ihr Schicksal leider in einem tragisch-ironischen Verhältnis zu ihrem Namen und zu ihrem Wunsch, ihren Bruder zu befreien und darüber hinaus dem Volk oder Chor Befreiung zu bringen. Doch darf sie selbst als durch den angeblichen *Diablo* Befreite gelten. Und als solche, als von Unterdrückung Befreite, gibt sie gemeinsam mit dem *Diablo* in dessen Schlussworten die Botschaft der Befreiung weiter und erfüllt so die in ihrem Namen enthaltene Prophezeiung.

Von höchstem Interesse ist die Figur des Teufels, der zunächst lediglich als Fremder bezeichnet wird, sodann aber nach allen Regeln der Verleumdungskunst „verteufelt“ und *Diablo*, später manchmal paraphrasierend „*Enemigo*“ genannt wird. Selbstironisch bezeichnet er sich ebenfalls als „Teufel“, wobei durch die beeindruckende Verteufelungsszene klargestellt wird, dass er gar nicht für das Böse steht, sondern dass ihm dieses *Label* umgehängt

wurde. Damit steht hinter der Aufschrift „Teufel“, also dem Signifikanten, mit einem Signifikat 1 das Signifikat 2 (mit einer „nicht-teuflischen“ Bedeutung, die, wie oben schon einmal gesagt, nicht unbedingt genau das Gegenteil von Signifikat 1 sein muss).

Als Antagonist des angeblichen *Diablo* tritt der *Cura* als macchiavellische Figur auf, der für die dogmatische kirchliche Lehre stehend das Volk in geistige Unfreiheit geführt hat und dort belässt. Der Zuschauer hat zu Recht den Eindruck, dass die Rollen von Teufel und *Cura* – „*el que cuida a otros*“ – ironischer Weise vertauscht worden sind, was Solórzano durchaus so beabsichtigte. Dies wird klargestellt auf Grund ihrer Aktionen und Haltungen, was dem Zuschauer verbal und gestisch verdeutlicht wird. Es sei hier angedeutet, dass hinter diesen Haltungen Werte anzutreffen sind, die gemeinsam mit der Umkehrung des semiotischen Signifikats für die betreffenden Personen in ihr sogenanntes Gegenteil verkehrt werden. Zu dieser Umkehrung der Werte werde ich an anderer Stelle noch einige Details erläutern.

Auch bezüglich des Chores oder Volkes müssen einige Bemerkungen gemacht werden; denn in den beiden Stücken, in denen der „Chor“ vorkommt, schwankt seine Rolle zwischen Chor und Volk bzw. ist auch diese verkehrt worden. In *Las manos de Dios* gibt es jeweils einen maskierten Chor aus Männern und Frauen, die sich an einigen Stellen zum aus einzelnen Personen bestehenden Volk wandeln. In der Tragödie *El hechicero* wird der das Volk repräsentierende Chor sogar als „Coro“ apostrophiert und damit zitiert, wodurch schon die Anführungszeichen auf eine ironisierende und in diesem Falle auch ambige Rolle verweisen. Ich hatte schon im ersten Teil gesagt, dass er gegenüber dem Chor in der griechischen Tragödie sozusagen degeneriert sei, da er seine Rolle als moralische, seine Meinung zum Geschehen kundtuende Instanz völlig eingebüßt hat. Er ist, besonders wenn er ambig als Volk auftritt, eine vom jeweiligen Tagesproblem gesteuerte Manövriermasse geworden, die in *Las manos de Dios* als unterdrücktes, stummes Volk nicht fähig ist, sich aus den Verstrickungen dogmatischer Fesseln zu lösen. Umso mehr wirkt diese Unfähigkeit in den Zuschauern nach, da ihnen die Alternative einleuchtet, die der *Diablo* bietet, welcher trotz seines Namens kein Teufel ist. Somit kann man gerade beim Auftreten des Chores oder Volkes wieder von **dramatischer Ironie** sprechen, da der Zuschauer im Prinzip eingreifen möchte, um das Volk zu warnen, ähnlich wie im Puppen- oder Marionettentheater die Kinderschar das schon mehrfach zitierte „Kasperle“ aus Gefahren retten will.

Es lassen sich bezüglich Ironie und Ambiguität noch einige weitere Anmerkungen zu einigen Namen und Charakteren machen. So sind die Figuren

aus dem *Mimodrama para marionetas* als Archetypen bzw. Allegorien konzipiert, wobei die Rolle des *Viejo Barbudo*, des Alten mit dem Bart, eine Periphrase für von mittelalterlichen wie neueren Bibelillustrationen sowie aus der Malerei stammenden Bildern für Gott Vater darstellt, man denke z. B. an Michelangelo. Jedenfalls fällt niemandem seine Identifizierung als Oberster Puppenlenker schwer, genauso wenig wie die der *Niña* als Allegorie des Todes. Bei beiden habe ich ebenfalls an entsprechender Stelle auf die im Stück für den Zuschauer klar erkennbare dramatisch-ironische Veränderung des Rollenbildes hingewiesen, beim *Viejo Barbudo* als dem stummen, blinden und tauben *Deus otiosus*, bei seiner Tochter auf die ironisierte Verkehrung der Vorstellung, dass Gott nur „*Jesum Christum filium suum unigenitum*“ als Sieger über den Tod habe, der, der den Tod besiegt, wohingegen die NIÑA-MUERTE als Gottes Tochter kontrapunktisch ironisch den Tod bringt.

Desgleichen habe ich auf die Rollenverkehrung des Schutzengels als „Henker“ des Menschen, hier der Frau in *El sueño del Ángel* verwiesen, die ihren eigenen Worten entspricht, und ebenso auf die Ambiguität des *Guardavía* als Anlaufstelle für Auskunftssuchende, die er entgegen deren Meinung gar nicht oder nur unvollkommen auszuüben vermag. Schließlich und endlich ist in *El zapato* die ambivalente Vater-Sohn-Beziehung unter Einbeziehung der Mutter als Ausgangspunkt für den *machismo* und Perpetuierung des Macht- und Besitzstrebens angesprochen worden.

2.13. Die Schlusszenen

Traditionellerweise werden Schlusszenen von Dramen als besonders aufschlussreich aufgrund bedeutsamer Aussagen, wie ein Stück oder der Damentext selbst verstanden werden kann, angesehen. Insbesondere sind sie bedeutsam, wenn man strategisch die Absicht verfolgt, Leser wie Zuschauer über das Dargestellte nachdenken zu lassen. Dies geschieht am wirksamsten, wenn die Problematik des Gesehenen oder Gelesenen nicht zu einer Lösung geführt hat und nicht abgeschlossen ist, mithin offen oder mehrdeutig bleibt. Damit werden dann auch Bedingungen für „moderne“ Literatur erfüllt, wie sie z. B. Bode und Kurz erläutert haben. Denn wenn der Ausgang einer Handlung ungewiss bleibt, ist man als Leser oder Zuschauer am ehesten versucht, weiter über das gesehene Geschehen nachzudenken, d. h. nach einer zufriedenstellenden Lösung zu suchen. Von daher ist es von großem Interesse, Solórzanos Theaterstücke auch vom Gesichtspunkt ihrer Schlusszenen zu betrachten. Man darf vermuten, dass es dabei eher um ambige oder mehrdeutige Finale geht denn um ironische, die allerdings nicht ausgeschlossen sein müssen.

Nach der ironischen Situation am Ende des Epilogs zu *Doña Beatriz*, in der die Touristin ihren Fremdenführer oder aber das Faktum seiner Vergesslichkeit als „*tonto*“ bezeichnet – diese leichte ambige Referenz ist syntaktisch gegeben – verbleibt der Schluss bezüglich Vergesslichkeit oder Absicht in der Schwebelage. In der Klassifizierung als „*tonto*“ würde für nordamerikanische Touristen allerdings noch eine despektierliche Konnotation zu „Tonto“, dem indianischen Begleiter des „Lone Rangers“ mitschwingen können, was die Überheblichkeit der weißen Touristen noch unterstreichen würde.⁷³⁰ Ohne den ausgehandelten Lohn einfach wegzugehen, erscheint als „dumm“ und den Touristen einfach unverständlich. Bei genauerem Hinschauen offenbart sich Zuschauern wie Lesern eher eine Absicht des *Guía*, und diese mag von lateinamerikanischen Zuschauern leichter nachempfunden werden können als von Europäern. Vielleicht empfinden sie, dass er sich durch die nicht offen zur Schau gestellte aber dennoch vorhandene Überheblichkeit der Touristen verletzt fühlte. So wird sie mit dem Stolz des *Guía* zu tun haben, der sich weder als so empfundener „Armer“ zum Essen einladen noch als jemand, dessen Leistung nicht angekommen sein mag, bezahlen lassen möchte. Denn er hat die Führung, wie er sie sieht, auch ein wenig für sich selbst gemacht. Doch sind auch andere Gründe möglich. Vielleicht wollte er den beiden zu verstehen geben, dass nicht nur das Geld zählt und sie somit zum Nachdenken veranlassen, denn beide bleiben mitten auf der Bühne – in der Handlung vor den Ruinen stehen – und betrachten sie versonnen („*distráidamente*“), und der Vorhang fällt, als sie sich wieder in Bewegung setzen. Man sieht, dass selbst im kleinen Rahmen des Epilogs genügend Raum für Mehrdeutigkeiten besteht.

Die Schlussworte von *Doña Beatriz* in der Version A des gleichnamigen Stückes unterscheiden sich fast nicht von denen der Version B: „*Dadme la felicidad del otro mundo, ¡Señor! Haz que muera para siempre Beatriz »La Sin Ventura«, y que vuelva a nacer en tu seno, la dichosa, la beatífica, doña Beatriz de la Cueva.*“, lediglich durch die Anführungszeichen vor und nach dem Namenszusatz. Die Regieanweisungen zu A geben mit „*Oscuro*“ einen unmittelbaren Hinweis auf die Beleuchtungsverhältnisse und verweisen sodann auf Akustisches, i. e. Geräusche: „*Se oye el ruido del torrente de agua entrando en la escena, mientras cae violento el Telón*“, während die der Version B zunächst vom Halbschatten, verstummenden Stoßgebeten und einem Ansteigen der Geräusche des Wassers und des Windes sprechen: „*Se hace la penumbra.*“

⁷³⁰ s. Tonto und Kemosabe, der indianische Begleiter des Lone Rangers, und der Lone Ranger selbst als Repräsentanten der Lone-Ranger-Show der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts. Internet-Adresse: <http://www.tcnj.edu/~hofmann/kemosabe.htm> . (eingesehen am 15. 3. 2007)

Rezan algunas jaculatorias, que se van apagando a medida que sube el ruido del agua y del viento.“, denen ein vierzeiliges Stoßgebet an die Jungfrau Maria folgt.

Die völlige Dunkelheit am Ende von Version A konnotiert neben der Ankündigung vom Ende des „*Drama íntimo de conquistadores*“ Ambiguität bezüglich einer möglichen Rettung im Jenseits und einer Verschleierung der genauen Umstände des Todes von Beatriz und Blanca, welcher nicht auf der Bühne dargestellt werden muss, eine Stimmung, wie man sich die Zeit vor der Schöpfung vorstellen könnte, als überall Finsternis herrschte und niemand wusste, was entstehen würde, man ist versucht zu sagen, nicht einmal der Schöpfergott selbst. Die Geräusche des nicht *realiter* auf die Bühne strömenden Wassers vermitteln die Konnotationen von Wasser als ambiger Symbolik, nämlich als zerstörerische Kraft und als Quell neuen Lebens wie bei der Taufe. Die Angaben in der Version B sind von ihrer Wirkung her sehr ähnlich, der Halbschatten suggeriert ebenfalls Ambiguität des Geschehens, die zusätzlichen Geräusche des Windes, der häufig bei Solórzano eher eine zerstörerische Komponente enthält, so der Nordwind in *Las manos de Dios*, unterstreicht noch das Gefühl von Untergang, aber es gibt auch das Wasser in seiner ambivalenten Funktion, von denen die Leben spendende die Tatsache unterstreicht, dass Doña Leonor und Don Rodrigo, die beiden Hofdamen, Don Jorge und eben die Indianer gerettet worden sind oder sogar als Retter fungierten.

Die Schlusszene bzw. die Schlussworte Jorges in *La muerte hizo la luz* bespötteln die Worte eines Mannes, der sich aus eigensüchtigen Gründen der Politik verschreiben möchte, auf das Deutlichste durch ihre nichtssagende Unbestimmtheit und demaskieren sie als hohle Phrasen. Zudem fällt hier Ironisierung mit Mehrdeutigkeit zusammen, wodurch diese Mehrdeutigkeit nur dadurch entsteht, dass praktisch nichts gesagt wird. Dies ist an anderer Stelle schon analysiert und erläutert worden.

Desgleichen sind die Schlusszenen von *El hechicero* und *Las manos de Dios* weiter oben unter Ironie und Ambiguität auf ein Zusammenfallen hin untersucht worden, so dass ich diesbezüglich darauf verweise.

Das Stück *Los fantoches* als *Mimodrama para marionetas* ist auch schon auf die Wirkungsästhetik seiner Schlusszene hin betrachtet worden. Doch ist hier noch etwas hinzuzufügen. Ich hatte diesbezüglich von dramatischer Ambiguität gesprochen und diese so verstanden wissen wollen, dass ähnlich wie bei dramatischer Ironie der Zuschauer und sein Weltwissen mit einbezogen werden und dieser das Dargestellte durchschaut. Dramatische Ambiguität versetzt ihn

nun eben nicht in die Lage, sein „höheres“ oder größeres Wissen zu nutzen, sondern wirft ihn zurück auf die Position einer Figur der *dramatis personae*, die sich um die Lösung des Problems bemüht, aber möglicherweise keine findet. Der Zuschauer, der in die Handlung mit einbezogen wird, steht letztendlich vor einer eigenen Entscheidung, wie er sie ansonsten von den Figuren des Dramas im Prinzip geliefert bekommen hat. Durch die Figur der *Niña-Muerte* in *Los fantoches* wird er mithin zu einer eigenen Stellungnahme herausgefordert. Und die von Solórzano strategisch vorbereitete Handlung führt ihn tatsächlich genau bis zu diesem Punkt. Deswegen darf dramatische Ambiguität als eine der dramatischen Ironie ebenbürtige Strategie betrachtet werden.

2.14. Theatralität als Strategie

An dieser Stelle sei in Erinnerung gerufen, dass der theatralische Code aus Zeichen besteht, die ihrerseits Zeichen, genauer Zeichen von Zeichen sind, wie es Erika Fischer-Lichte zusammenfassend formuliert: „Jedes beliebige, in einer Kultur als Zeichen fungierende Objekt vermag ohne jegliche materielle Veränderung als theatralisches Zeichen für dasjenige Zeichen, das es selbst darstellt, zu fungieren. Aufgrund dieser besonderen Fähigkeit gewinnt ... die allgemeine, charakteristische Eigenart, Zeichen von Zeichen zu sein, im Hinblick auf die theatralischen Zeichen ein besonderes Gewicht.“⁷³¹ Es ist darüber hinaus beweglich oder mobil und multifunktional. Es muss ferner daran gedacht werden, dass sich der theatralische Code aus einer Vielzahl von einzelnen Codes zusammensetzt, die eingangs dieser Arbeit schon einmal aufgeführt und auch bei der Analyse der einzelnen Theaterstücke stets in der einen oder anderen theaterstückbezogenen Form von Bedeutung waren. Dennoch sollten sie hier noch einmal in aller Kürze benannt werden, und dies geschieht auch am besten, indem man der Anordnung der theatralischen Zeichen bei Erika Fischer-Lichte folgt. Sie unterscheidet bei der Tätigkeit des Schauspielers als Zeichen zunächst rein linguistische und paralinguistische Zeichen sowie als kinesische die mimischen, gestischen und proxemischen Zeichen. Hinsichtlich der Erscheinung des Schauspielers sind von Interesse Maske, Frisur und Kostüm. Als theatralische Zeichen des Raumes spricht sie von einer generellen Raumkonzeption des Theaters und unterscheidet sodann beim Bühnenraum Dekoration, Requisiten und Licht. Der theatralische Code als System findet sodann seine Abrundung anhand nonverbaler akustischer Zeichen in Gestalt von Geräuschen und Musik.

⁷³¹ Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*. Bd. I., Tübingen, 4. Auflage (Nachdruck 2003). S. 181.

Es ist nur natürlich, dass bei der Fülle von Möglichkeiten der Gestaltung, die vom Theater als System her erfasst werden, auch bei Solórzano auf der Ebene der dramatischen Konzeption sozusagen in der einen oder anderen Weise sehr viele Zeichen aus dem gesamten theatralischen Code vorkommen. Es gilt jedoch hier darzustellen, inwieweit der Dramaturg bezüglich Ironie und Ambiguität vom theatralischen Code in seinen einzelnen Untergruppen Gebrauch macht bzw. sich die hier zugrunde gelegten Untersuchungskriterien anwenden lassen. Dabei spielt im Sinne von Linda Hutcheon erst die Vervollständigung des Inferenzprozesses für Ironie und Ambiguität durch Leser oder Zuschauer eine gewichtige Rolle. Denn die Bedeutungskonstitution von Ironie und Ambiguität sollen hier als Prozess zwischen etwas vom Autor möglicherweise Gemeintem und dem von Lesern oder Zuschauern für die betreffenden Stellen Inferiertem verstanden werden. Zudem sollte klar sein, dass sich Ironie und Ambiguität erst dann als Aufklärungsstrategien verstehen lassen, wenn sie thematisch zu einem Anliegen Solórzanos passen.

Wie anfangs ebenfalls deutlich gemacht, umfasst die Untersuchung der linguistischen Zeichen des jeweiligen dramatischen Textes den weitaus größten Teil der vorliegenden Untersuchung. Für die nachfolgende Darstellung muss hinsichtlich der Auswahlkriterien jedoch noch hinzugefügt werden, worauf es insbesondere ankommen bzw. wie verfahren werden soll, ob z. B. alle angeführten Zeichenkategorien systematisch erfasst oder nur solche angeführt werden sollen, bei denen es sich aufgrund der schon in den linguistischen Zeichen des dramatischen Textes erkennbaren aufklärenden Themenbereiche sozusagen beispielhaft anbietet. Eine Schwierigkeit ergibt sich ohnehin insofern, als eine recht große Anzahl an Stücken zu berücksichtigen ist und in jedem Falle eine generelle Linie bei der Nutzung der theatralischen Zeichen erkennbar sein sollte.

Bezüglich Theatralität sieht Esteban Rivas schon in Solórzanos frühen Stücken u. a. aufgrund der Auswahl szenischer Elemente, die der Dramaturg vorgenommen hat, einen technischen Hinweis auf Expressionismus in seinem Theaterwerk.⁷³² Mit seiner fast kahlen Bühnenarchitektur ohne viel Ausschmückung macht er von dieser seinerzeit avantgardistischen expressionistischen Theatertechnik Gebrauch. Kreuz und Betstuhl einerseits, vielleicht noch ironisch verstärkt durch ein Mönche („*fragiles*“) darstellendes Bild an der Wand von Beatriz' *Absente* einerseits und den durch das Fenster zu sehenden Vulkan *Agua* charakterisieren den ohnehin stets recht dunklen Raum und tragen dazu bei, die Atmosphäre und den Eindruck einer bevorstehenden

⁷³² cf. Rivas, op. cit., S. 79ff.

Tragödie zu verstärken. Kreuz und Frailebild stehen für die einseitige religiöse Ausrichtung der Protagonistin, der Vulkan steht symbolisch für die unter der Oberfläche schlummernden Leidenschaften, sprich für unterdrückte Sexualität. Weitere expressionistische Details sind Regen und Wind zu Beginn des dritten Aktes und der Hinweis „*ruido del torrente*“ an seinem Ende gemeinsam mit dem Strömen der Wassermassen zur Ankündigung der einsetzenden Katastrophe. Beleuchtungseffekte wie in den beiden Szenen mit Don Pedro und dem *Fraile*, unterstrichen von *clarines* und *redobles de tambores* vermitteln ebenfalls den Eindruck von expressionistischem Theater und sind damit Phänomene, die auch in Solórzanos späteren Stücken eine ähnlich Funktion ausüben.

Eine grundsätzlich expressionistische Theatertechnik schließt nicht aus, dass die Kostüme dennoch zeitgenössisch-realistisch sind und den Charakter eines historischen Stückes untermalen. Dies ist auch noch so in *El hechicero*, wo bezüglich der Zeit der Handlung hingewiesen wird auf den Anfang *dieses Mittelalters, das noch nicht zu Ende gegangen ist* („*en los comienzos de esta Edad Media que aún no ha terminado*“). Natürlich ändert sich die Kostümierung von Stück zu Stück und bietet einem Regisseur ein Spektrum an Möglichkeiten und ist in *Cruce de vías* zumindest beim modernen Anzug des *Joven* angekommen, während das lange schwarze Kleid der *Mujer* als Protagonistin altmodisch und vergangenheitsorientiert wirkt.

Wilma Feliciano hält *Doña Beatriz* für Solórzanos realistischstes Stück. Damit befindet sie sich jedoch nicht prinzipiell im Widerspruch zu Esteban Rivas, da dieser in ihm lediglich die Anfänge eines expressionistischen Theaters der Avantgarde sieht. Im ersten behandelten Drama ist diesbezüglich auch seitens Wilma Felicianos zwar schon eine gewisse Handhabung theatralischer Mittel festzustellen; dennoch begrenzt sich deren hier an den Tag gelegte Verwendung auf das karge und zwar gerade dadurch stark symbolische Bühnenbild, das stets nur den einen Raum in einem Turm des Palastes zeigt, in dem ein Kruzifix an der Wand hängt, darunter der Betstuhl, und ein Fenster im Hintergrund, durch das der Vulkan Agua zu erblicken ist. Somit gibt es ein Drinnen, das von mittelalterlicher Düsterei geprägt ist, und ein Draußen, charakterisiert durch den Vulkan, die Sonne und gegebenenfalls den Wechsel der Tageszeiten.

Die Personen halten sich entweder schon im Raum auf wie gleich zu Beginn Beatriz und Blanca oder betreten oder verlassen ihn. Durch Beleuchtungseffekte wird an zwei Stellen (III, 1 und 3) die Illusion von zwei anderen Örtlichkeiten unter freiem Himmel im Lager von Pedro de Alvarado auf seinem Weg zu den Molukken, allerdings noch auf dem amerikanischen Festland, geschaffen.

Der Wechsel der Tageszeiten gegebenenfalls mit Änderung des Wetters, wie häufig bei Shakespeare, wird im Prinzip nicht genutzt, existiert aber laut Regieanweisungen als Möglichkeit. Abgesehen von der Erwähnung der Zeit aufgrund der schon lange - drei Monate - währenden Abwesenheit Don Pedros scheint diese keine wesentliche Rolle zu spielen, wenn nicht in ihrer Form als statische Zeit, da sich an den Einstellungen der Personen nichts ändert. Man könnte es als ironisch ansehen, dass für Beatriz die Zeit nicht vergeht, ihr Mann Pedro aber vor lauter Arbeit und prokreativer Aktivität keine hat. Die Kostümierung ist an die damalige Epoche angepasst, wobei dies von den Regieanweisungen her betrachtet nicht ausdrücklich gefordert ist.

Bezüglich Ironie und Ambiguität lassen sich vom Theatralischen her zwei mögliche Kontraste als ironisch und ambig nutzen. Als erstes kann es von einem Regisseur verwendet werden, dass im Hintergrund die Sonne von draußen durch Beleuchtungseffekte als an- oder abwesend einen mal mehr und mal weniger ironisierenden oder eben gar keinen Kontrast zum Inneren des *Aposento* bildet, in dem die vergeistigte und rückständige Atmosphäre der „*Salvación del alma*“ vorherrscht. Sodann kann bei Don Pedro, der als *Tonatiuh* apostrophiert wird, im Gegensatz zu den beiden Lagerszenen ebenfalls die Beleuchtung seines Gesichtes die strahlende Vitalität unterstreichen, die später verschwinden wird. Desgleichen könnten auf den Vulkan gerichtete Beleuchtungseffekte vorsichtig den Gemütszustand von Beatriz mit dem Vulkan in ihrem Innern parallelisieren, wobei man sich hüten muss, eine gegebenenfalls leichte Bewegung des Vulkans komisch wirken zu lassen. Bei Solórzanos drittem Bühnenstück *El hechicero* sind hinsichtlich Theatralität sehr große Fortschritte in der Handhabung der entsprechenden Mittel zu konstatieren.

Zu wahrer Größe steigert sich Solórzano in seinem vierten Stück, in *Las manos de Dios*, wo einzelne Szenen wie auch die theatralischen Elemente mit Ironisierungen und Ambiguierungen der Aussagen des dramatischen Textes eine polysemiotische Gesamtkomposition erzeugen. Ferner müsste man bezüglich der Schlusszene über eine realistische oder abstrakte Konzeption von Theatralität für das Ansteigen des Wassers nachdenken. Wahrscheinlich wäre eine konkrete Überschwemmung mit Abbröckeln des Turmes und Einströmen der Wassermassen konterkarierend, während ein abstrakteres Strömen des Wassers oder ein Untergehen darin, angedeutet durch Mimik und Geräusche einen beeindruckenden Effekt hinterlassen würde. Es ist hier nun sehr schade, dass die von früheren Aufführungen angebotenen Lösungen des Überlebens von Leonor und des Untergangs von Beatriz und Blanca mangels Reproduzierbarkeit oder Vergegenwärtigung nicht diskutiert werden können.

Eines bleibt für mein Verständnis allerdings von Bedeutung: Leonor und Don Rodrigo können „nicht lediglich gerettet werden“ und sodann von der Bildsprich Bühnenfläche verschwinden und als Gerettete nicht mehr auftauchen, sie müssten schon noch, um das angestrebte Ziel der *Naissance* des Mestizentums als neue Rasse zu verdeutlichen, als eigentlich siegreiche Überlebende sichtbar bleiben oder werden, und sei es, indem ein Indianer, Leonor auf dem Rücken tragend, auf einen in der Ferne (dem Hintergrund entsprechend) wartenden Rodrigo oder auf eine Erhebung zueilt, möglicherweise in schattenspielerartiger Überhöhung des Bühnenbildes durch Lichteffekte.

Nachdem ich mit dem soeben Dargestellten einen ersten Gesamteindruck von Solórzanos auf ein expressionistisches Theater gerichtetes Theaterwerk vermittelt habe, möchte ich nun konkreter auf einzelne Gruppierungen oder Untergruppen des *code théâtral* eingehen und dies unkonventionell tun, indem ich mit den häufig als weniger bedeutsam angesehenen Untergruppen des *code théâtral*, nämlich Geräuschen und Musik, beginne.

2.14.1. Geräusche und Musik

Es versteht sich von selbst, dass Geräusche und Musik nicht isoliert sondern stets in einem Kontext zu betrachten sind und nicht als unabhängige Zeichen fungieren. Als solche würden sie sehr vieldeutig wirken, insbesondere Geräusche, und damit müßiger Weise in Bedeutungslosigkeit versinken. Dabei mag es zunächst fraglich erscheinen, ob Geräusche an sich ohne Musik überhaupt ironisch genutzt werden können. So sprechen die Regieangaben am Ende von *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* z. B. lediglich vom Rauschen des Wassers und dem Wehen des Windes, welche hier als zwei zerstörerische Elemente aufgefasst den Zorn der Elemente der Natur ausdrücken können. Dennoch darf das Rauschen des Wassers metonymisch für das Wasser selbst auf dem Hintergrund des Stückes als ambig, nämlich einerseits als sintflutartige Bestrafung für Beatriz' vom Menschlichen her festgefahrenen und rückständigen Standpunkt, andererseits aber als Beginn des Mestizentums, die Taufe von etwas Neuem gesehen werden.

Ähnlich verhält es sich am Schluss von *El sueño el Ángel*, wenn dort auf dem dramatischen Höhepunkt des Stückes laut Regieanweisungen, der Geißelung als Sühne, orgasmusähnliche Geräusche des Engels dieser Sühne der *Mujer* kontrast-ironisch entgegenstehen. Dies habe ich unter „Schlusszenen“ genauer ausgeführt.

Desgleichen verhält es sich mit den paar Takten Musik, die z. B. jeweils am Ende von *Mea culpa* und ebenfalls von *El sueño del Ángel* zum Einsatz

kommen (*Música religiosa disonante.*) und als dissonanter Klang oder besser Missklang apostrophiert wird. Diese Musik wird gespielt, als der *obispo loco* von zwei Novizen aus der Kirche geschleift wird. Sie kündigt an, dass etwas in dem akustisch vermittelten Missverhältnis der Dissonanz steht. Es bleibt jedoch ambig, ob sich dieser Missklang auf die durch die Jahrhunderte hindurch verkündete kirchliche Lehre bezieht, wie sie vom verrückten Bischof erläutert wird, oder auf das Hinausbefördern des Bischofs durch die Novizen. Es ist hier Aufgabe des Zuschauers oder Lesers, persönlich eine Antwort zu finden.

Ein paar Takte Musik erscheinen ebenfalls in *Las manos de Dios* als Leitmotiv für den „Teufel“, dort präsentiert sie sich aber nicht als Missklang, sondern zunächst lediglich als Erkennungszeichen. Auch die *Prostituta* wird im Übrigen durch einige leitmotivische Takte Musik angekündigt. Am Ende des dritten Aktes allerdings vermischt sich das Leitmotiv für den „*Diablo*“, den der Zuschauer inzwischen als den Guten akzeptiert hat, mit dem Heulen des Windes, der diese leitmotivische Musik davonträgt. Kündet das dramatische Auftreten dieser Musik von den Emotionen des *Diablo* über den Verlust von Beatriz und seinen wiederum verlorenen Kampf um Aufklärung und das Gute, kann man die Mischung von Klang und Heulen des Windes als ambigen Widerstreit betrachten, da dieser kurz zuvor noch wütend das Kleid und das Haar der sterbenden Beatriz zerzaust hat (*El viento sopla furioso, agitando los vestidos y cabellos de Beatriz.*)⁷³³ Weiter oben habe ich solche Bedingungen als dramatisch-ambig bezeichnet, und man kann hier sehr schön erkennen, wie Geräusche und Musik als Teile des *code théâtral* zu dieser Form der Ambiguität beitragen.

In *El hechicero* kommen am Anfang einige Trompetenstöße zum Einsatz, die den Herold ankündigen, und am Ende eine Flöte, eine Laute und eine Gitarre, welche einen fröhlichen Reigen des Volkes oder Chores anführen, und die Freude darüber szenisch untermalen, dass die Felder wieder ergrünt sind. Ihr Optimismus trägt jedoch zu der ebenfalls allgemeinen dramatischen Ambiguität bei, die sich aus der weichenstellenden Ankündigung des Stückes als Tragödie ergibt.

Es gibt eine weitere Stelle, an der dissonante Musik das Scheitern Merlins hinsichtlich seines Wunsches, die Formel zu finden, seine Unfähigkeit, sein Versprechen einzuhalten, unterstreicht (II, 2). Dieselbe lauter werdende Musik kündigt außerdem Merlins visionäre Szene mit Chor und *Mujer Velada* an, in der er diese pantomimisch mit einem Dolch töten will, woraufhin ihn das Volk

⁷³³ Ende von *Las manos de Dios*, S. 181.

gestisch mit unsichtbaren Steinen steinigen möchte. Diese Geste als Pantomime kann ebenfalls als ambig gewertet werden, da nur angedeutet wird, was das Volk mit Merlín tun würde, und mag als mögliches Schicksal vorweggenommen werden.

Solórzano gibt in seinen Regieanweisungen weitere Hinweise auf Musik, so z. B. auch am Anfang von *El zapato*, wo die *música melancólica* die auf dem Familienporträt dargestellte Situation unterstreicht. Am Ende dieses Stückes hört man jene Klingel, die der Konditionierung jenes unglücklichen Kindes Nachdruck verleiht. Dieses indexikalische Klingelzeichen als Geräusch im weiteren Sinne steht möglicherweise für den fehlenden direkten Kontakt des Kindes mit seiner Mutter und nimmt dadurch sowohl von ihrem Klang wie auch von ihrer Symbolik kontrapunktisch ironische Züge an.

Auch diese wenigen Beispiele für den Einsatz von Geräuschen und Musik unterstreichen, dass Solórzano mit beiden sehr wohl wirkungsästhetisch umzugehen versteht. Wie überall im Bereich des *code théâtral* kommt es zu einem Zusammenspiel mehrerer seiner Untergruppen. Dabei ist es durchaus interessant und erwähnenswert, dass sich Bedeutung unter Einschluss von Ironie und Ambiguität auch zu konstituieren vermag, wenn einmal durch einen anderen Blickwinkel aus der Perspektive dessen nach Bedeutung gesucht wird, was manchmal als „weniger wichtig“ angesehen wird.

2.14.2. Requisiten als Zeichen und Symbole

Ich schließe an das soeben Gesagte an und fahre fort mit einem weiteren solchen „kleineren“ Gegenstand des Theatralischen, mit Requisiten. Im Einklang mit dem von Erika Fischer-Lichte Gesagten drückt sich im Bühnenbild mit seinen konnotativen Requisiten und Symbolen ebenfalls aus, worauf es in der sogenannten Haupthandlung ankommt.

Im Bühnenbild zu diesem Stück⁷³⁴ ist der Einfluss der *Frailles* deutlich zu erkennen, zumal sie hinter Doña Beatriz an der Wand in einem Bild zu sehen sind. Don Pedro de Alvarado hat somit mit seinem verbalironischen „*tus frailes*“ gar nicht Unrecht, das Bild ironisiert die tagtägliche Beschäftigung von Doña Beatriz mit religiösen Dingen, so Kreuz und Betstuhl in ihrem ohnehin engen Turmzimmer, das zudem für ihre geistige Enge wie auch der gesamte Turm als Symbol ihres Widerstandes gegen die Neue Welt gesehen werden mögen. Das Rauschen der Wasserfluten und das Heulen des Windes vermischen sich zu einem ambigen Symbol, das schon an anderem Ort erläutert wurde.

⁷³⁴ cf. Szenenausschnitt auf Seite 152.

In der Version A der Bearbeitung dieses historischen Stoffes tauchen als reine Requisiten die beiden Fotoapparate und ein neues Notizbuch, das ein verlorengangenes ersetzt, sowie die Uhr des Ehemannes auf, was ironisch ausgedeutet werden kann. Neben der Kleidung, die hier prinzipiell in einen anderen Bereich des Theatralischen verweist, der aber kaum von den soeben angesprochenen Requisiten zu trennen ist, verweisen die Fotoapparate auf den Wunsch, die Reiseerlebnisse in Form von Bildern, als Momentaufnahmen (zukünftigem Vergangenen) festzuhalten, das Notizbuch sollte beim Zuschauer die Diskrepanz zwischen wirklich Erlebtem und lediglich punktuell Notiertem deutlich machen, und schließlich unterstreicht der Blick des Touristen auf die Uhr gemeinsam mit seinen Worten die Diskrepanz zwischen der 400 Jahre zurückliegenden Geschichte, die in weniger als einer Stunde erzählt werden soll. Die Requisiten allein vermögen hier ein ohnehin schon verbal ausgedrücktes ironisiertes Gesamtbild der Touristen zu entwerfen, wobei sie einerseits unterstützend wirken, zum anderen in ihrer symbolischen Kombination aus metasprachlicher Sicht für sich selbst als ironische Symbole für Touristen stehen könnten.

Bedeutsamstes Requisit in *El hechicero* ist der Umschlag (*pliego*) mit der geheimnisvollen Formel, der sogenannte Stein der Weisen. Mit diesem gefalteten Brief wird ein Spiel getrieben, das für den Zuschauer zunächst ambig wirkt, sodann ereignishaft-ironisch und tragische endet, da sich bei dem Kampf um seinen Besitz schließlich herausstellt, dass die Formel wertlos ist und nichts vermag und dass ihretwegen drei Menschen sterben mussten. Gerade diese Tatsache veranlasst den Zuschauer zum Nachdenken über das Materielle, somit wird auch hier, ausgehend von einem symbolischen Requisit, Ironie als Strategie verwendet, die den Zuschauer nachhaltig zum Nachdenken bringt, ob materieller Besitz, der sich zudem als hohl und nichtig herausstellt, alles dies lohnt. Ein zweites Requisit ist hier ebenfalls von Belang, ein Dolch für den oben schon erwähnten nutzlosen, weil virtuellen Kampf Merlins mit der Allegorie der Armut, der *Mujer Velada*, was zudem durch virtuelle Gesten des Steinigens, wozu sie das Volk aufruft, von dieser verhindert wird. Die Allegorie der Armut als verhüllte Frau darf als Verhüllung der vielfältigen Formen der Armut, aber auch als Verschleierung von Macht verstanden werden, die darin liegt, dass sie sich als Führerin eines Heers von unzähligen Armen zu einem Machtfaktor entwickeln kann, man denke hier beispielsweise an eine proletarische Revolution oder an eine „*rebelión de las masas*“.

Zentrales Requisit, obwohl nicht sichtbar, da es sich im Kircheninneren befindet, ist in *Las manos de Dios* die Holzfigur des *Padre Eterno* mit ihren

Juwelen als Augen und an den Händen, welche bis in den hohen im Dunkel liegenden Kirchenraum hinaufragt, so dass beide Hände und Augen nicht genau erkennbar sind. Die Hände dieses *Padre Eterno* sind möglicherweise gemeint, wenn Solórzano seinem Stück den Titel *Las manos de Dios* gibt, doch kann der Autor durchaus von der abstrakten Symbolik „Gottes Hand“ (merkwürdiger Weise verwenden wir im Deutschen den Singular) ausgegangen sein, mithin werden „die Hände Gottes“ mit der Konnotation seiner Barmherzigkeit und seines liebevollen Gebens in Fällen der Not damit nicht mehr eindeutig bestimmt. Vielmehr ist diese Holzfigur der Anlass, für einen Zusammenfall von Ambiguität und Ironie, sozusagen ein Paradebeispiel für Ambiguität in Requisit und dramatischem Text einschließlich des Titels *Auto en tres actos*.

Der Figur des *Padre Eterno* muss ein weiteres überaus bedeutsames Requisit, besser symbolischer Bühnendekor, das des verdorrten Baumes, an dem Beatriz sozusagen „gekreuzigt“ wird, mit seinen weiteren auf Jesus und seine Botschaft bezogenen Konnotationen zugeordnet werden. Metavisuell ergibt sich aus dieser kontrapunktischen Position durchaus ein ambig-ironisches Verhältnis, da beide aus unbelebter Materie bestehen, erstere aber verehrt wird, der Baum erst durch die Quasi-Kreuzigung von Beatriz am „Holze“, einem Synonym für das Kreuz Jesu, seinen Sinn erhält.

Nicht völlig außer Acht zu lassen sind in diesem Stück die Geißeln in Kombination mit dem Versprechen des Pfarrers, dass durch die Buße alles besser werde, während der *Diablo* sie als das erkennt, was sie sind, nämlich Mittel der spirituellen Unterdrückung und der Unfreiheit, womit sie in einem ironisch-ambigen Verhältnis stehen, das der Zuschauer ohne Schwierigkeiten erkennt und auflöst. Es wird wiederum deutlich, dass die Beurteilung dessen, was ironisch und was ambig ist, sehr stark vom Zuschauer oder Leser abhängt bezüglich der Art und Weise, wie er dramatisches Geschehen, Bühnenbild, Schauspieler, ihre Bewegungen, Requisiten und Musik und Geräusche sieht und eben auch, welche Konnotationen sich bei ihm durch bestimmte Konstellationen einstellen. So wird jemand, der nicht mit der christlichen Lehre vertraut ist, es schwerer haben, diese Bezüge wahrzunehmen.

Bedeutsamste Requisiten in *Los fantoches* sind die Fäden oder Schnüre, durch die die Marionetten-Schauspieler an eine höhere Macht, die sie lenkt und steuert, geknüpft sind, und die Feuerwerkskörper auf der Brust und an Händen und Füßen. Wenn am Anfang für den Zuschauer möglicherweise noch nicht klar sein mag, wozu letztere dienen, gewinnt er, aber auch die Marionetten, sehr bald nach dem teichoskopisch erzählten Tod des Judas Einblick in diese Bedingungen der Existenz. Die Marionetten-Fäden setzen allerdings das Warenlager, mithin die Gegebenheiten eines inneren Bühnenraumes und eines

nicht einsehbar, nur durch die Tür erreichbaren äußeren voraus, der den Figuren VIEJO BARBUDO und NIÑA-MUERTE Zugang und Abgang ermöglicht und der den übrigen Figuren verwehrt ist. Erst damit erhält das gesamte Stück eine existenziell-kosmische Bedeutung.

Die einzelnen Requisiten der Marionetten selbst sind wichtig, aber der Gesamtkonzeption untergeordnet, und dennoch karikieren sie menschliche Archetypen wie den Alten mit seinen das Materielle symbolisierenden Papierschnitzeln, die von einem durch den VIEJO BARBUDO geschaffenen und in die Welt, das Warenlager, gesetzten oder auf dieselbe Weise wie die übrigen wieder hinausbeförderten Teufel stammen. Mit dem Trommeln, einigen Indianerstämmen zufolge das Schlagen des Herzens der Welt oder des Kosmos, wird die Arbeit im Schweiß des Angesichts für den jungen Adam zu einem eintönigen Muss. Die die Bambusspitzen, die die Annäherung an die *Mujer* erschweren, können eine ambig-verfremdende Anspielung auf die Frau als solche sein, die nicht ohne „Dornen“ zu haben ist, eine romantisierende Auffassung. Sie können jedoch auch auf die in ihrem Gefühlsleben im Prinzip stets vom Manne, dem Macho, abhängige Frau verweisen, die besonders in Lateinamerika in einem Zustand der Unfreiheit und Unterdrückung gehalten wird. Als drittes könnte eine „zu tief geratene Dornenkrone“ ein Hinweis auf das Leid sein, das gerade die Frau in Lateinamerika im Zusammenhang mit Arbeit, aber auch Liebe und Sexualität aufgebürdet bekommen hat. So trägt in einer bekannten Karikatur gerade die indianische Frau auf ihrem Rücken den gesamten südamerikanischen Kontinent mit seiner Hierarchie von Nutznießern. An dem soeben Ausgeführten ist erkennbar, dass Requisiten zum Teil in den Bereich der Maske und der Kostümierung hineinragen und gelegentlich in einem ambigen Zuordnungsverhältnis stehen können. So müsste der Kürbiskopf des Denkers im Prinzip zur Maske der Personen gerechnet werden oder zu ihrer Kostümierung, desgleichen die dunkle Sonnenbrille des VIEJO BARBUDO. Dieser und die NIÑA-MUERTE kennen ihrerseits natürlich keine „Ketten“, sind also gegenüber den Marionetten frei.

Ohne hier noch auf weitere Stücke Solórzanos eingehen zu müssen, ist vor allem zu sehen, dass Requisiten sich sowohl als solche wie auch als Symbole in ihrem jeweiligen Kontext dazu eignen, ironisch oder ambig für „Aufklärungsstrategien“ genutzt zu werden.

2.14.3. Raum, Bühnenbild, Dekor und Beleuchtung

Schon im letzten Unterkapitel wurde deutlich, dass Requisiten nicht losgelöst von einem Bühnenraum verwendet und das Bühnenbild im Prinzip nicht von

seinem Dekor getrennt werden kann und beides für Bedeutungskonstitution erst vollständig wird durch Beleuchtung, ihre Fokussierung auf bestimmte Objekte oder Requisiten im Raum, durch Halbdunkel oder Halbschatten, durch Schatten oder gegebenenfalls durch völliges Fehlen von Beleuchtung, das heißt völlige Dunkelheit auf der Bühne. Es ist unmittelbar evident, dass mehr Dunkelheit mehr Deutungsmöglichkeiten und völliges Dunkel die Deutungsmöglichkeiten nochmals stark zu steigern vermag.

Trotz der vier Kategorien der Kapitelüberschrift konzentriere ich mich hier hauptsächlich auf die Beleuchtung. An anderer Stelle ist schon detailliert auf Bühnenbild und Dekor eingegangen worden, so beim „Familienportrait“ in *El zapato* oder beim Bild der *Frailles* in *Doña Beatriz*, zu dem ich einiges im Zusammenhang mit dem Bühnenbild ausgeführt habe. Bezüglich *Los fantoches* könnte man einen ironischen Kontrast darin sehen, dass der Kosmos hinter dem Warenlager offenbar nicht sonderlich interessant ist, da die *Niña* wie der „oberste Puppenspieler“ gerne in die „Welt“ kommen, weil es dort Abwechslung gibt.

Beleuchtungsverhältnisse bestimmen, wenn sie denn in ihrer Funktion hervorgehoben werden wie bei Solórzano, deutlich das Geschehen auf der Bühne, so zum Beispiel die die Einteilung des Einakters *La muerte hizo la luz* über die verschwommen-ambige Gestalt des Jorge Gutiérrez als zukünftigen Politiker. Das Stück beschränkt sich auf einen einzigen Bühnenraum, der in den einzelnen Szenen intensiv genutzt wird. Aus dem Dunkel des Hintergrundes erhebt sich der Schatten des verwundeten Luis, auf den im Vordergrund stehenden Tisch mit einigen verstreuten Büchern fällt ein starker Lichtkegel, Jorge sitzt am Tisch im Halbschatten, einem Traum nachhängend. Es ist schwer zu entscheiden, ob der Schatten von Luis im Hintergrund real oder nur vorgestellt ist. Das Rufen eines Zeitungsverkäufers unterstreicht die Schwierigkeit, sich zwischen beidem entscheiden zu können. Das Geräusch, als ob die Figur im Schatten in Ohnmacht falle, und das Schreien zweier Zeitungsverkäufer vermitteln eher Realitätsbezogenheit, da geben die Regieanweisungen den Hinweis, dass den gesamten Akt hindurch ein irrealles Licht herrschen solle („*Se hace en la escena una luz irreal, que se mantendrá todo el acto.*“⁷³⁵)⁷³⁶ Der Zuschauer ist diesen Angaben und seinen

⁷³⁵ op. cit. S., 74.

⁷³⁶ Die Angabe „todo el acto“ ist bezüglich der letzten Szene widersprüchlich, da der kurze Augenblick völliger Dunkelheit das „irreale Licht“ aufhebt und dieses auch nicht ausdrücklich markiert wieder aufgenommen wird. Aber auch ohne Rekurs auf die Beleuchtungsbedingungen am Schluss unterscheidet sich dieser deutlich von dem Vorangegangenen.

⁷³⁷ Solórzano, op. cit., S. 237.

Wahrnehmungen zufolge von Anfang an gehalten, diese vorgegebene Ambiguität zwischen Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit, im Verlauf des Stückes sodann möglicherweise die Ambiguität im Charakter des Jorge Gutiérrez aufzulösen, in jedem Falle dessen Verantwortlichkeit für die im Stück auftretenden ethischen Probleme zu überprüfen und gegenüber diesem Protagonisten als Politiker Stellung zu beziehen. Solórzanos Anliegen, einer Warnung vor Politikern – wo, in Guatemala oder Mexiko oder überhaupt bleibt offen – wird durch Beleuchtungseffekte gleich zu Beginn des Stückes wirkungsvoll in Szene gesetzt, indem das Bedürfnis des Menschen nach Klarheit und Eindeutigkeit mit in die Bedeutungskonstituierung einbezogen wird. Gegen Ende des Stückes signalisiert ein sehr kurzer, flüchtiger Augenblick völliger Dunkelheit das Ende der von mir als Traumhandlung bezeichneten Szenenfolge, und das Licht fällt wieder voll auf den nunmehr agierenden Jorge. Der gesamte nicht mehr von weiteren Beleuchtungseffekten betroffene Schluss des Stückes entlässt ihn für den Zuschauer keineswegs aus dem wenn auch nur geträumten Verhalten als „*chevalier de la fortune*“, wie ich oben bereits ausgeführt habe.

Die in der *choza* herrschende irrealer Helligkeit⁷³⁷ im Stück *El crucificado* steht in Kontrast zum realem Licht, das von der Glut des Herdfeuers bewirkt wird, welches im Ausgehen begriffen zu sein scheint, aber eben real ist. Die auf diese Weise von der Beleuchtung vermittelte Irrealität lässt in Verbindung mit dem allmählichen Verlöschen des Lichtes bis zur völligen Finsternis nach dem Auszug aus der Hütte zur *via crucis* auf ein allmähliches „Aussetzen“ des Verstandes während des karnevalesken Geschehens schließen, dessen dionysisch-saturninische Exzesse auf der Bühne nicht gezeigt werden. Damit kann die Irrealität der Lichtsymbolik als ironisierende Kritik des vorgeführten und dann nicht mehr gezeigten Geschehens verstanden werden, zumal in der nächsten Szene die vier Apostel wieder bei klarem Verstand, angezeigt durch die Rückkehr des nicht mehr als irreal gekennzeichneten Lichts, ihre Verteidigungsstrategie planen.

Wenn in *El hechicero* Casilda und Lisandro sich in der Dunkelheit mit einer Laterne in Merlins Alchimistenküche oder sein Versuchslabor begeben wollen, um die Formel zu suchen⁷³⁸, charakterisiert sie dies in Verbindung mit ihrer linguistisch ausgedrückten Absicht schon als Schurken, die sich heimlich in den

⁷³⁸ op. cit., S. 107.

Besitz der Formel bringen wollen, weil sie das Tageslicht scheuen. Ansonsten würde man sie lediglich als zwei Personen betrachten, die etwas suchen.

In *Cruce de vías*, dem *Vodevil triste*, fungiert das Laternenlicht des *Guardavía* gemeinsam mit ihm ironischer Weise als Anlaufstelle für Ankömmlinge, die eine Auskunft, eine „Er-Klärung“ oder „Er-Hellung“ suchen, leider stellt sich heraus, dass sie sich getäuscht haben, besonders der junge Mann. Man denkt unter Umständen auch an ein Irrlicht. Wieder einmal, wie so häufig bei Solórzano, wird nicht gehalten, was eine der darstellenden Figuren zu sein verspricht und was der Zuschauer erwartet hätte. Dieser ist allerdings in der Lage, aus diesem dramatisch-ironischen Phänomen einen anderen Schluss zu ziehen als der *Hombre* von fünfundzwanzig Jahren. Darüber hinaus ist die Lichtquelle sogar Anlass für die Ironie der Situation, da sie eine schnelle Aufklärung der nachfolgenden Missverständnisse verhindert.



Kreuz und verdorrter Baum⁷³⁹

Das obige Foto zu einem Szenenteil aus *Las manos de Dios* verdeutlicht einmal mehr einige Zusammenhänge bezüglich des Bühnenraums generell, Bühnenbild und Dekor, hier in seinem rechten Teilausschnitt jedoch hinsichtlich möglicher Wirkungen, die durch Licht und Schatten erzeugt werden können, besonders bezüglich des Schattenwurfs des Baumes, in dem unverkennbar die Kreuzessymbolik auf Bergeshöhe im Bühnenbild integriert wird, möglicher-

⁷³⁹ Der Szenenausschnitt lässt deutlich den verdorrten Baum mit seinem Schattenwurf, einem Kreuz, erkennen.

weise mit der weitreichenden hier subversiv-antifaschistoid implizierten Konnotation des Hakenkreuzes.

2.14.4. Schauspieler, Kostüme und Maske



El cura

Beatriz

El Diablo

(3 Karikaturen von Rollendarstellungen von Miguel Covarrubias zu *Las manos de Dios*)

Bei diesen Kostümierungen der Schauspieler handelt es sich um Karikaturen von Miguel Covarrubias als Entwürfe für eine Inszenierung von *Las manos de Dios*. Obwohl nicht ausdrücklich als dunkelhäutig in den *dramatis personae* ausgewiesen, ist die Indigenität von Beatriz in der Mitte als beabsichtigt zu erkennen. Der dickleibige Pfarrer zu ihrer Linken steht in deutlichem Kontrast zum jungen, dynamischen, rebellisch-kämpferischen Fremden oder „Teufel“ zu ihrer Rechten, sie selbst erscheint in einem hellen, gelb-rötlich leuchtenden Kleid mit langem Schal über den Armen, der einerseits gemeinsam mit ihrem schlanken Körper ein Kreuz bildet, andererseits an ihrem rechten Arm wie eine Fessel wirkt.

Auffällig ist an Pfarrer und „Teufel“ beider schwarze Kleidung und natürlich ihr unterschiedlicher Körperrumfang. Der Pfarrer ist viel „gewichtiger“, seine Gestik theatralisch mit beiden erhobenen Armen, die mit seinem Körper zusammen ebenfalls ein Kreuz bilden. Bei der Konzeption ihrer schwarzen Kleidung mag Solórzano an das französische Sprichwort *L'habit ne fait pas le moine* oder seine spanische Entsprechung *El hábito no hace al monje* gedacht haben, denn allein von dem her gesehen, was jeder von ihnen vertritt, könnten sie unterschiedlicher nicht sein, doch genau dies wird durch das Schwarz der Kleidung im ersten Teil des Stückes verborgen und verbleibt eine Weile im Ambigen.

Die Kleidungskonzeption von *Carcelero* und *Prostituta* als Karikaturen unterstreichen Miguel Covarrubias' Einfühlvermögen in die Figuren von Solórzanos Theater, für das er auch das Bühnenbild zu Beginn des Kapitels über *Las manos de Dios* entworfen hat.



El Carcelero

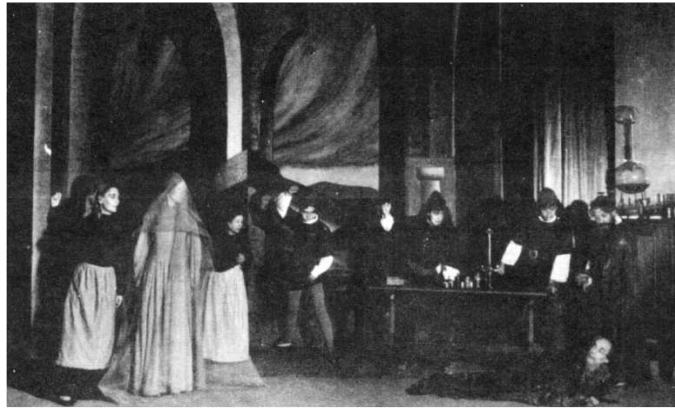


La Prostituta

Die Schauspieler würden als solche ein eigenes längeres Kapitel verdienen. Jedoch sind sie bei der Behandlung der einzelnen Stücke sowie der Namen und der Charaktere im Wesentlichen beschrieben worden. Hier möge es also lediglich um Kostüme und Maske gehen. Der *Carcelero* wirkt in seiner halben Uniformierung mit Stiefeln, Hose und Gürtel mit Pistole, sodann Unterhemd und auf dem Kopf eine Schirmmütze wie bei Polizei und Soldaten geradezu lächerlich, aber wegen seines verhärteten und sich verzehrenden Gesichtsausdrucks gleichzeitig bedauernswert. Damit steht er in einem ironischen Kontrast zu der Aufgabe, die ihm anvertraut ist. Die *Prostituta* ist mit gelben Stöckelschuhen, schwarzen Nylonstrümpfen und schwarzem Rock mit enger Taille, einer der Farbe von Beatriz' Kleid ähnlichen Bluse sowie großen roten Ohrringen und einem Täschchen in der Hand typisch für ihr Gewerbe.

Die Kostüme in *Doña Beatriz* und *Doña Beatriz la Sin Ventura* entsprechen der Zeit der *Conquista*, zu der die Stücke spielen, sind ihr also realistisch nachempfunden, desgleichen vermitteln die Kostüme in *El hechicero* den Eindruck einer zurückliegenden Zeit, während die Stücke *La muerte hizo la luz*, *Mea culpa*, *Cruce de vías* und wie auch *El zapato* eher zeitgenössisch-moderne Kostümierung nutzen. Dies gilt mit Einschränkung für *Cruce de vías*, da die Vergangenheitsbezogenheit der *Mujer* durch ihr langes schwarzes Gewand erkennbar ist. Diese Rückwärtsgewandtheit um nicht zu sagen gefühlsmäßige und intellektuelle Rückständigkeit kommt auch in *El sueño del Ángel* durch das bis zum Knöchel reichende schwarze Gewand der *Mujer* zum Ausdruck, was

der Bühnendekor („*una sala amueblada a la antigua*“⁷⁴⁰) unterstreicht. Abgesehen von der Tatsache, dass der schutzengelgleiche Folterknecht natürlich in starkem Kontrast zu der Kleidung der Frau steht, lässt sich hier hinsichtlich der Kostümierung nichts Ironieähnliches konstatieren.



Szene mit der *Mujer Velada* aus *El hechichero*

Demgegenüber ist die Kostümierung in *El crucificado* allerdings bei einigen Schauspielern ambig, und es wird in den Regieanweisungen ausdrücklich darauf hingewiesen, dass bei den Aposteldarstellern unter der übergestreiften Kleidung die der Landarbeiter zum Vorschein kommt, während bei *Jesús* eine sorgfältige „Investitur“ stattfindet. So heißt es zu den Aposteln:

... han aparecido cuatro hombres del pueblo, vestidos con los trajes usuales de la Pasión, hechos también en „lustrina“ con galones de papel morado. Por debajo de las túnicas que les quedan cortas, se les ven los pantalones y los zapatos viejos. Llevan las pelucas torcidas, los mantos mal prendidos.⁷⁴¹

Bei seiner Ankunft hat Mateo, auffahrend, *Jesús* nach dem Bibelspruch „*Amaos los unos a los otros*“ ironisch als einen „*pobre disfrazado de Mesías*“ beschimpft und seine Autorität radikal in Frage gestellt, während Marcos kontrapunktische mit Pedro um den Besitz der Pulque-Flasche ringt.

2.14.5. Mimik, Gestik und Proxemik

Die Nutzung der theatralischen Kriterien und Möglichkeiten von Mimik, Gestik und Proxemik kann als Möglichkeit für Ironie und Ambiguität nicht hoch genug eingeschätzt werden. Mimik und Gestik sind in ihrem Kontext prinzipiell zentrale hochkonnotative bedeutungsbildende oder bedeutungskonstituierende Träger des Theaters.

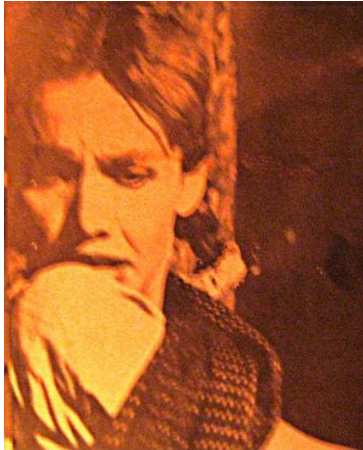
⁷⁴⁰ Solórzano, *El sueño del Ángel*. In: op. cit., S. 208.

⁷⁴¹ Solórzano, *El crucificado*. In: op. cit., S. 235.

Zudem erscheint ein Verweis auf Mimik in zwei Stücken in den Untertiteln, in *Los fantoches* als *Mimodrama para marionetas* und in *El zapato* als *Mimodrama en un acto* bzw. in der ursprünglichen Fassung als *Mimodrama para un ventrílocuo*, sodann in einigen Stücken als Pantomime in deren Verlauf wie in *El hechicero*, als das Volk die *Mujer Velada* durch gestisch angedeutete Steinwürfe gegen den angreifenden Merlín verteidigt. Die Untertitel beziehen sich allerdings mehr auf den Gebrauch des Genres Mimodrama denn auf konkrete Mimik als Gesichtsausdruck, der jedoch weiter unten anhand einiger Beispiele erläutert wird. Allem Anschein nach verwendet Solórzano den Begriff des Mimodramas synonym für „farsa“ gemäß der Definition der Real Academia „obra de teatro que tiene como fin hacer reír“, da in den beiden so bezeichneten Stücken auch gesprochen wird und sie sich nicht auf reine Pantomime beschränken.

Zur Nutzung von Mimik als Strategie in *El zapato* ist schon an anderer Stelle gesagt worden, dass sie in einem situations-ironischen Kontrast steht zum gesprochenen Wort, also gerade in *El zapato* die Diskrepanz aufzeigt zwischen theatralischem Code und linguistischem oder hier, wenn man so will, zwischen Ratio und Gefühl. Im *Mimodrama para marionetas* betrifft die Mimik hauptsächlich die pantomimenartigen Bewegungen der Marionetten, deren Charakter dadurch als grotesk und nicht menschlich unterstrichen werden soll. Grundsätzlich nutzt Solórzano Mimik entweder zum Ausdruck der Übereinstimmung von Worten und Handlung oder aber zum Ausdruck der Divergenz beider, in welchem letzterem Fall sich eine ironische Umkehrung zwischen sprachlichem Inhalt und mimischem Ausdruck vollzieht, ein mögliches Beispiel für Ballarts Klassifizierung von Ironie auf der Grundlage zweier unterschiedlicher Codes, anzutreffen in zahlreichen Beispielen in *El zapato*. In diesem Stück steht der Gesichtsausdruck sehr häufig in ironischem Kontrast zu den Worten des Dreizehnjährigen, mit denen er sein Leiden unter der gesamten Situation des Verspottet- und Lächerlichgemachtwerdens durch seinen Vater zu überspielen versucht.

Man kann den Gesichtsausdruck von Beatriz in Verbindung mit ihrer proxemisch ablehnenden Gestik in *Las manos de Dios* als dramatische Kontrastironie deuten, als sie vom angeblichen *Diablo* erfährt, was sie tun könne, um ihren Bruder zu retten, wie er im nachfolgenden Szenenausschnitt zu sehen ist. Dabei handelt es sich an dieser Stelle deswegen um dramatische Ironie, weil der Zuschauer erkennt, dass Beatriz' ablehnende Haltung gegenüber dem „teuflischen“ Ratschlag unter den gegebenen Umständen der erfolglose und daher nicht zu beschreitende Weg ist.



Beatriz, das Ansinnen des *Diablo* ablehnend

Man sieht wiederum, dass theatralische Mittel wie Mimik, Gestik und Proxemik oft nicht zu trennen sind und auch dramatische Ironie nicht immer von Situationsironie. Denn auch diese liegt hier vor. Beatriz meint an dieser Stelle noch, dass sie etwas grundsätzlich Böses tue, da sie in einer traditionell tabuisierten Verhaltensweise verhaftet ist. Andererseits müssen die drei angesprochenen theatralischen Bereiche nicht stets gemeinsam vorkommen, wie die ambige Handbewegung des Bischofs in *Mea culpa* (*Ríe con gesto equívoco*⁷⁴²) oder (*con gesto demente*⁷⁴³) zeigt. Auch das Bedecken des Kopfes mit ihrer *Mantilla* vor dem Betreten der Kirche (Beatriz in *Las manos de Dios*) ist eine isolierte Geste, die ihr Verhaftetsein mit dem Althergebrachten ironisiert.

Desgleichen legen die vier Apostel in *El crucificado* ihre Hände übereinander und sagen dreimal „*Jesús era el Salvador*“ mit nach oben gerichtetem Blick, und auch in *Las manos de Dios* verfolgt das Volk des Pfarrers Schilderung der Erscheinung des Engels mit gen Himmel gerichteten Augen. Beide Beispiele für Gestik ironisieren das Verhaftetsein in der zur Tradition gewordenen Vorstellung, dass der Himmel über den Wolken zu lokalisieren sei und Engel wie die Gottheit selbst von dort herabsteigen und wieder dorthin zurückkehren.

Bezüglich der Positionierung der Figuren in ihrem Verhältnis zueinander (Proxemik) mögen zwei Beispiele genügen. Das erste bezieht sich in *Los fantoches* auf die unmittelbare Nähe der Figuren, besonders des *Cabezón*, der *Mujer* und des *Viejito* zum auf der Bühne sitzenden *Viejo Barbudo*, der in manchen Inszenierungen als alter Mann mit Blindenbrille gekleidet ist. Trotz der sich durch diese Nähe bietenden einmaligen Gelegenheit – wann hat man den „lieben Gott“ oder den Gott der Bibel, u. a. bekannt vom brennenden Dornbusch, schon einmal so nahe bei sich? – verhalten ihre unmittelbaren

⁷⁴² Solórzano, Teatro completo, S. 229.

⁷⁴³ op. cit., S. 228.

Ansprachen an ihn ungehört und werden nicht einmal wahrgenommen, vielmehr ist der oberste Puppenspieler eingeschlafen. Ironischer Weise sind demzufolge Nähe oder Ferne zur Gottheit in gleicher Weise irrelevant. Das zweite bezieht sich auf das Objekt der Begierde von Vater und Sohn, das Symbol der Macht und der Herrschaft und des Besitzes, den Schuh, der mitten auf der Bühne etwa gleich weit entfernt von beiden Interessenten vereinsamt und gleichsam verweist herumsteht, nachdem er vorübergehend von beiden wegen des Tanzes des Sohnes mit seiner Mutter und der Bestrafungsaktion für den Griff nach deren Gürtel durch den Vater verloren gegangen und kurzfristig in Vergessenheit geraten war. Ironisch-sarkastischer Weise und in Übereinstimmung mit machistischen Gepflogenheiten schnappt sich der Vater den Schuh als erster und stellt sich damit auf ein Siegerpodest, wobei er erkennt, dass die Zeit gegen ihn arbeitet und er nur Sieger auf Zeit ist.

Ich verweise auf ein weiteres Beispiel für die Nutzung von Proxemik in der Analyse der Szene aus *Beatriz la Sin Ventura*, in der Pedro seiner Frau durch geschickte, ihren Annäherungsversuchen zuwiderlaufenden Bewegungen aus dem Wege geht.

2.15. Kontraste der Stilebenen

Paradebeispiele für unterschiedliche Stilebenen, die durch ihren Kontrast zu anderen ironisierend wirken, finden sich in *El crucificado*. Eine klimaktische Steigerung von einem familiären *Chucho* über *Jesús* als neutrale Variante zur hohen Stilebene *el Maestro* als Referenz zu Jesus bei der Ankunft der Aposteldarsteller habe ich schon erwähnt. Sodann springt aber auch der Pfarrer seinerseits mit diesen um wie mit Jungen aus dem Dorf, die er von ihrer Kindheit her kennt und die er wie Figuren behandelt. In einem ersten Impuls redet Jesús seine offensichtlich mit ihm Verlobte, seine novia, vertraulich mit „chula“ an: „*Magdalena, Magdalena, chula. (La abraza, luego se reprime.) ¿Pero qué estoy haciendo? Esto es pecado.*“, was zudem mit einem sich von ihr distanzierenden Verhalten einhergeht. Und je mehr er sich in seine Rolle hineinsteigert, desto mehr spricht er in antiquierter biblischer Sprache mit seiner Mutter, die der ausgesuchten Sprachwahl ihres Sohnes nicht folgt, sondern seinem theatralisch gesprochenen Bibelzitat „*Yo soy la verdad y la vida.*“ ihre derb familiären Worte „*No, lo que eres, es un chiflado que quiere arreglarlo todo con palabras.*“ entgegen hält.

2.16. Infratextuelle Ironie und Ambiguität

Für diesen Typ des ironischen Querverweises innerhalb eines Textes sprich Theaterstücks zitiere ich Martas Worte aus dem Manuskript ihres toten Freundes Luis, seinem poetischen Vermächtnis, in *La muerte hizo la luz*.

Kurz vor seinem Tode beklagt sich Luis, dass Jorge einfach ohne jegliche Berechtigung über sein Leben verfügt habe: „*Jorge sabía que el triunfo de los hombres como él, está cimentado sobre la vida de otros. Esta es mi muerte... Sólo mía... Jorge no tenía derecho a disponer de ella... así... tan liberalmente.*” Es folgen diese Worte aus seinem poetischen Vermächtnis:

Si la vida tiene como fin último el progreso del hombre, no dejemos que sean necesarias muchas vidas para subir el próximo escalón. ... Si con mi muerte se logra lo que han de lograr diez muertes de hombres, puedo decir que no he muerto, que no moriré jamás.⁷⁴⁴

Das so logische und jedem Menschen zustehende Recht, über sein eigenes Leben verfügen zu dürfen, je nachdem wofür er sich einsetzt, und dies nicht jemand anderem übertragen zu müssen, kommt in Luis' Worten kurz vor seinem Tod klar zum Ausdruck. Um so kontrastreicher ironisch heben sich davon seine von Marta vorgetragenen infratextuellen Worte aus seinem „poetischen Vermächtnis“ ab, in dem er nichts anderes vertritt als das, was ein Mensch *idealiter* tun sollte, um der gesamten Menschheit zu weiterem Fortschritt zu verhelfen, nämlich: wenn es denn notwendig ist, müsse man den Tod anderer eher *nolens* statt *volens*, aber gegebenenfalls in Kauf nehmen. Dies ist genau das, was er an Jorge, den allerdings noch persönliche Motive beflügeln, beklagt. Dabei kommt sodann ironisch-pikanterweise auch bei ihm ein wenig der Ehrgeiz des Nachruhmes ins Spiel, der ihm, hier Luis, dadurch gesichert würde, dass sein Tod, soviel wert wie zehn andere, ihm dann die Gewissheit gäbe, dass er niemals stürbe sondern im Gedächtnis der Menschen weiterleben würde. Solórzano dekuviert hier, sicherlich vor dem Hintergrund persönlicher Erfahrung, die Verherrlichung mancher Tode in hehren Worten, wie sie ihm vielfach vor Augen und zu Ohren gekommen sein werden, ohne dass hier eine konkrete Vorlage dazu herangezogen werden könnte.

Und Marta hat genau diese Worte vorgelesen, nachdem Luis kurz vor seinem Tode noch jenem Mythos das Wort geredet hat, an den so viele glauben wollen, nämlich dass immer die besten sterben, damit die anderen leben können. Er stellt noch selbst die ironisch-sarkastische Frage, wie denn die Welt nach Jahrhunderten aussehen werde und ob es dann nur noch Schurken gebe, da ja die besten alle weggestorben seien. („*Unos morimos para que otros vivan. Los*

⁷⁴⁴ *La muerte hizo la luz*, loc.cit.

mejores nos morimos. ¿Qué será del mundo cuando pasen los siglos?‘) Ich belasse es dabei und weise lediglich darauf hin, dass Solórzano hier einen sich hartnäckig haltenden Mythos vom jeweiligen Tod der Besten bitter-ironisch demontiert.

Eine genaue Durchforstung von Solórzanos Stücken auf infratextuelle Ironie oder die entsprechende Ambiguität, obwohl nicht beide symmetrisch berücksichtigt werden müssen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Von daher möge dieses ausführlich behandelte Beispiel für infratextuelle Ironie genügen.

Infratextuelle Ambiguität, d. h. in demselben Stück aufeinander bezogene Ambiguität lässt sich ebenfalls nachweisen in *La muerte hizo la luz*, so z. B. aufgrund der in den Bereich der Theatralität fallenden Beleuchtungsverhältnisse (s. irrales Licht).

2.17.0. Diskursironie und Diskursambiguität

Ich möchte hier für Diskurs zwei gängige Bedeutungen zugrunde legen, wie sie z. B. Peter Tepe unter „Diskursanalyse“ anführt: Dies ist einerseits linguistisch gesehen eine zusammenhängende Textpassage – man mag hier an Flauberts Romane denken –, zum anderen aber auch, wie Tepe unter Berufung auf Titzmann sagt, als eine Bezeichnung für ein „System des Denkens und Argumentierens“ das durch einen „gemeinsamen Redegegenstand“, durch „Regularitäten der Rede“ und durch „Relationen zu anderen Diskursen“ bestimmt ist.⁷⁴⁵ Im Folgenden kommt es mir allerdings auf die zuerst genannte Bedeutung als zusammenhängende Textpassage an.

Daran anknüpfend möchte ich auf Ironie und Ambiguität im linguistisch-dramatischen Diskurs Solórzanos eingehen und diesbezüglich einiges anmerken. Ich sehe im Vergleich zu infratextuellen Bezügen, d. h. dem metasprachlichen Inbeziehungsetzen unterschiedlicher ironischer oder ambiger Textstellen, einen Unterschied zu der Ironisierung und Ambiguisierung eines zusammenhängenden dramatischen Diskurses, hier verstanden als längere dramatische Textpassage, welche sich von Passagen in Prosa vorwiegend durch ihre dialogische Struktur auch mehrerer beteiligter Personen in einer Szene unterscheiden. Bei der besonderen Untersuchung der Schlusszenen kam es zwar in aller Regel zu einer relativen Festlegung von ironischer oder ambiger Lesart der einzelnen Stücke,

⁷⁴⁵ cf. Peter Tepe, Diskursanalyse. In: Literaturtheorien: Methoden der Textanalyse und –interpretation. www.cultd.net/tepe/mim/editionMIM/a05_pt_meth2/pt_meth2.00.htm. (Zuletzt einges. am 15. 7. 2007)

doch habe ich an bedeutsamen Stellen der Dramen eben auch über vielfältige Items hinaus gelegentlich einen ironischen oder ambigen Diskurs feststellen können, wofür ich einige Beispiele anführen möchte.

So scheint mir die gesamte Diskursführung im Pro- und Epilog von Doña Beatriz ironisiert und darauf ausgerichtet zu sein, Überlegenheits- und Überheblichkeitsgefühle von Fremden, hier möglicherweise von weißen Nordamerikanern, zu karikieren und den Wert des Autochtonen dagegen herabzusetzen. Die dabei angesprochene Thematik findet im Prinzip um Jahrhunderte zurück in die Vergangenheit verlegt in *Doña Beatriz*, dem *Drama íntimo de conquistadores* ihre Fortsetzung und verweist trotz des historischen Stoffes auf die Aktualität der Thematik.

Als diskursironisch sehe ich ebenfalls die Beichte des Bischofs in *Mea culpa*, die Verteufelungsszene und die Szene mit der Erscheinung des Engels in *Las manos de Dios* an, für welche Solórzano sozusagen alle theatralisch-polyphonen Register zieht.

Ohne dass dies ausdrücklich und stets für den gesamten Dramendiskurs bestimmend sei, sehe ich eine Reihe von ähnlichen Voraussetzungen auch in *Doña Beatriz (la Sin Ventura)*, hier besonders semantisch-dramatisch in den kämpferisch-dialogischen Szenen voller verbaler Ironie zwischen Doña Beatriz und Don Pedro hinsichtlich der Werte von alter und neuer Welt. Solórzanos positive Stellung im Mestizaje-Diskurs, durch die er sich zu einem ihrer eindeutigen Verteidiger macht, ist nicht zu verkennen

Mit *La muerte hizo la luz* beteiligt sich Solórzano über den rein linguistisch-dramatischen Text hinaus am Diskurs über die Beweggründe von Menschen, sich für das politische Leben zu entscheiden, mithin über Politiker. Durch die Charakterisierung des Licenciado Jorge Gutiérrez als zweifelhaft-ambige Figur distanziert er sich gleichzeitig von derartigen Politikern, und, indem er sich von ihnen distanziert, vermittelt er zugleich seine ironische Sicht dieses Menschentyps, vor dem er besonders in Lateinamerika warnt.

2.18. Intertextualität und Interdiskursivität

Intertextuelle Bezüge finden sich bei Solórzano insbesondere durch die vielfältigsten Anspielungen und Zitatverweise auf die Bibel, und zwar auf das Alte wie auf das Neue Testament sowie durch zahlreiche Verweise auf kirchliche Liturgie. Ansonsten lassen sich bei Solórzano nur spärlich eindeutige Bezüge unmittelbar auf Intertexte feststellen, es sein denn, man fasst den Textbegriff von vorne herein in einem erheblich erweiterten Sinne als Gesamtkorpus dessen auf, was sich ihm an Gegebenheiten insbesondere im

religiösen und soziokulturellen, sittlichen und politischen Rahmen darbot. Zieht man dies hinzu, lassen sich gewisse Parallelen unterschiedlichster Art feststellen, so hinsichtlich des Themas (Usigli's *El gesticulador*), des Dramentypus historisches Drama (abgewandelt zu *auto histórico*) und von Ghelderodes Marionettentheater.

Darunter fallen dann ferner seine Erlebnisse mit der Begegnung zweier Kulturen, die Art und Weise, wie in der guatemaltekischen und mexikanischen Öffentlichkeit mit den Indios, den Mestizen auf dem Lande, überhaupt mit dem einfachen Volk umgegangen wurde und wird, mit der Ausübung des katholischen Glaubens, religiösen Festen und Riten und Volksschauspielen wie z. B. Passionsspielen.

2.19. Regieanweisungen

Regieanweisungen als dem Haupttext zugeordnete Nebentexte liefern wichtige Hinweise für das Verstehen des literarisch-dramatischen Textes. Sie erfüllen z. T. die Funktion von Peritexten, sind aber dennoch ein Teil des dramatischen Textes selbst und weisen mehrere Erscheinungsformen auf. Sie verweisen sowohl hinsichtlich der Personen als auch bezüglich Ort und Zeit und Bühnenbild und Kostümbeschreibungen wie auch der Art, wie etwas gesagt werden soll sprich gemeint ist, auf eine Vielzahl von Aspekten, ohne deren Konkretisierung es schwieriger wäre, den betreffenden Text in der vom Autor favorisierten Form zu verstehen.

Gérard Genette schreibt über Regieanweisungen, deren Untersuchung noch immer etwas im Abseits stehe, Folgendes, wobei er sich zunächst auf eine in Klammern gesetzte Äußerung in Molières *Tartuffe* bezieht:

Le célèbre «C'est un scélérat qui parle» de Tartuffe se présente en tous points comme une indication scénique, et je ne vois aucune raison pour verser cette catégorie au crédit du paratexte: le texte dramatique se compose régulièrement de deux registres : le «dialogue», qui est dit sur scène par les acteurs, et les indications scéniques, ou didascalies, qui sont (plus ou moins fidèlement) exécutées par les acteurs et le metteur en scène et dont le texte n'apparaît littéralement qu'à la lecture.⁷⁴⁶

Die *indications scéniques* enthalten bezüglich der Art, wie etwas gemeint ist, beileibe nicht immer explizite Verweise auf die Ironie oder Ambiguität wie z. B. ein markierendes „*irónico*“ oder „*burlón*“, wobei ich dieses „*burlón*“ als die weniger pointierte, noch etwas „gutmütigere“ Variante des ersteren auffasse, das mit Linda Hutcheon weniger stark affektiv aufgeladen ist. Auch die Markierung

⁷⁴⁶ cf. Gérard Genette, *Seuils*. Paris, 1987.

„hipócrita“ kommt des Öfteren vor. Ähnlich werden zum Beispiel Gesten oder auch das paralinguistische Lachen als „*equivoco*“ bezeichnet.

Es ist sicherlich nicht auszuschließen, dass *indications scéniques* selbst ironisch sein können, doch würde eine weitergehende Untersuchung dieses Phänomens hier zu weit führen. Zu unterscheiden sind sie innerhalb des allgemeinen Terminus „Regieanweisungen“ jedoch von den Anweisungen zum Bühnenbild und Bühnendekor und zu den *dramatis personae* sowie den dem Stück vorangestellten Angaben zu Raum und Zeit des nachfolgenden Geschehens, wo sich sehr wohl Ironisierungen und Ambiguitäten feststellen lassen. So erscheint der Chor, auch das Volk vertretend, bei der Angabe der Schauspieler in *El hechicero* als „Coro“ in Anführungszeichen, nicht nur nach Marina Mizzau ein Zeichen für Zitierung und Ironisierung. Hierzu sind an entsprechender Stelle Anmerkungen zur „Degeneration“ des Chores verglichen mit seiner Funktion in der griechischen Tragödie gemacht worden. Aber auch bei weiteren dem Drama vorangestellten Bemerkungen zu Ort und Zeit des Geschehens lassen sich Ironisierung und Ambiguierung feststellen, so bezüglich des „noch nicht zu Ende gegangenen Mittelalters“, ebenfalls in *El hechicero*, und den vagen, unbestimmten Ortsangaben wie „*una pequeña población en Iberoamérica*“⁷⁴⁷ oder der ganz unbestimmte Verweis auf eine „*pequeña ciudad sojuzgada*“, derzufolge sich die Dramenhandlung irgendwo auf der Welt zutragen könnte, auch dies ein Hinweis auf die Universalität von Solórzanos Theater. Weitere Stücke enthalten lediglich Hinweise auf die Art des Ortes wie Kirche oder Bahnhof, der ansonsten nicht einmal grob geographisch indiziert ist.

Desgleichen lassen die Angaben zu Bühnenbild und –dekor Ironisierung und Ambiguität zu, wenn zum Beispiel vom „Schutzengel“ in *El sueño del Ángel* von diesem als „*San Miguel barroco*“ und „*muchacho hermoso*“ mit etwas grotesken Gesichtszügen gesprochen wird, in denen man Grausamkeit errate („*con un gesto firme en la cara en la que se adivina la crueldad*“).⁷⁴⁸ Es ist somit festzuhalten, dass Regieanweisungen, um diesen generellen Terminus wieder zu verwenden, bei Solórzano durchaus als Mittel zur Ironisierung und Ambiguierung des Dialogtextes enthalten, doch dies ist an sich nichts Neues und kann nur in Verbindung mit dem dramatischen Text selbst als Strategie gelten.

⁷⁴⁷ Solórzano, *Las manos de Dios*. In: op. cit., S. 132.

⁷⁴⁸ *El sueño del Ángel*, S. 209.

2.20. Zusammenfassung des zweiten Teils

Nach der Darstellung von Ironie und Ambiguität in Abgrenzung zu verwandten Phänomenen aus dem ersten Teil dieser Arbeit musste es zunächst um eine persönliche Deutung der entsprechenden Stücke Solórzanos gehen. Diese beliefen sich auf insgesamt zehn, mit Varianten sogar auf zwölf. Damit ist meines Wissens in Deutschland wie auch weltweit ein umfassender Überblick über die Werke Solórzanos in Verbindung mit einem konkreten Untersuchungs- oder Forschungsauftrag gegeben worden. Im einzelnen wurden die unterschiedlichen thematischen Schwerpunkte oben in Erinnerung gerufen, bevor ausgehend von einer persönlichen Gesamtinterpretation der einzelnen Stücke, in der sozusagen wie in einem Scannerverfahren die für den Verfasser relevanten Einzelercheinungen von Ironie und Ambiguität erfasst wurden, versucht wurde, Solórzanos Aufklärungsstrategien hinsichtlich der vielfachen Verstrickungen, in denen sich die Bevölkerung lateinamerikanischer Länder befinden, systematischer zu erfassen und sie als Teil eines Gesamtanliegens seiner Stücke zu verstehen.

Bei der Bedeutungskonstituierung der einzelnen Theaterstücke wurde natürlich der jeweilige dramatische Text zugrunde gelegt, sodann aber sind Ironie und Ambiguität in ihren vielfältigen Erscheinungsformen die tragenden Säulen der Interpretation geworden. Es stellte sich heraus, dass beide Phänomene für Solórzano von großer wirkungsästhetischer und aufklärend-strategischer Bedeutung sind, allerdings nicht mit derselben Häufigkeit.

Für *Doña Beatriz* und *Doña Beatriz (la Sin Ventura)* entschied die Ironie des Schicksals, dass gerade die Mestizin Leonor gerettet wurde und Doña Beatriz mitsamt ihrer lebensfeindlichen, auf das Jenseits und die Vergangenheit gerichteten Einstellung unterging. Dabei durften die Wassermassen einerseits als sintflutartige Bestrafung, andererseits als Taufe der „*raza cósmica*“ verstanden werden. Der Pro- und der Epilog zum ersten Stück ironisierte das stets latent vorhandene Überlegenheitsgefühl anderer, vorwiegend weißer Kulturen gegenüber dem Mestizentum.

Der Einakter *La muerte hizo la luz* warnte durch die letztlich nur für den Zuschauer durchschaubare gewollte Ambiguität der Handlung und der Motive des zukünftigen Politikers Jorge vor der politischen Kaste und ihrem vermeintlichen Einsatz für das allgemeine Wohl. Es ist das nach meiner Meinung am stärksten von Ambiguität gekennzeichnete Stück, gefolgt von *El zapato* und *Cruce de vías*.

El hechicero thematisierte und ambiguisierte die Problematik der Armut, ironisierte die weiterhin dominanten Herrschaftsstrukturen in Lateinamerika und

belässt dabei den Menschen trotz seines Genres *Tragödie* am Schluss in ambiger Weise Hoffnung.

Auch *Las manos de Dios* endet ambig, da der Ausgang des Kampfes der traditionellen, den geistigen Fortschritt verhindernden Kräfte mit den aufklärerisch-fortschrittlichen durch das mit dem Heulen des Windes verschlungene Leitmotiv des *Diablo* ungewiss bleibt. Vielfachen überzeugenden Einsatz fanden dabei auch verbale, situative und dramatische Ironie und zeitweise ironisierende Passagen im Dramendiskurs, welche auf mehreren Ebenen ihre Wirkungsästhetik entfalteten.

In *Los fantoches* wurde der Zuschauer selber mit einbezogen und zur Stellungnahme bezüglich seiner eigenen Existenz herausgefordert. Das Stück endet mit der von mir als **dramatische Ambiguität** bezeichneten Konstellation.

In *El sueño del Ángel* wird die kirchliche Praxis der Abtötung des Irdisch-Menschlichen gegenüber dem Spirituell-Geistigen auf dem Weg zu Gott mit subversiver Ironie und teilweise provozierend und blasphemisierend behandelt.

Dies geschieht in sehr ähnlicher Weise ironisch auch in *Mea culpa* bezüglich der Frage von Schuld und der Notwendigkeit von Sühne, wobei in der Beichte des ehemaligen Bischofs ebenfalls Diskursironie festzustellen war.

In *Cruce de vías* ironisiert Solórzano die Unselbständigkeit von Menschen und ihr mangelndes Selbstvertrauen vor dem Hintergrund festgefahrener psychologischer und erziehungsbedingter Voraussetzungen. Das Stück endet mit einem Hauch von tragischer Ironie.

Und in *El zapato* demontiert Solórzano schließlich symbolisch den Mythos von der heilen Familie und ironisiert den *Machismo* und, damit einhergehend, nicht legitimierte, lediglich habituell tradierte Macht. Das Stück endet mit der Perspektive der tragischen Perpetuierung des Mottos, ironisiert aber genau diese Verhältnisse in Familie und staatlicher Gemeinschaft.

Die in den Stücken im Einzelnen verwendeten Strategien zeigten viele Formen von Ironie, insbesondere dramatische Ironie, aber auch dramatische Ambiguität, um damit die wichtigsten zu nennen, ebenso situative Ironie und Ambiguität und in vielfältigster Weise Beispiele von Verbalironie, besonders auch dialogische, verstärkt durch verbale Polysemie und grammatische Ambiguität. Sprachliche Ironie führte zu einer großen Zahl von Einzelbeispielen von ironischen oder ambigen Passagen, die im Prinzip den Großteil der bei Mücke dargestellten Einzelercheinungen mit erfassten.

Es stellte sich sodann bei der Analyse und Interpretation der einzelnen Stücke heraus, dass Solórzano noch weitere Strategien nutzt, um aufklärend-befreiend

zugunsten von in Ignoranz und Mutlosigkeit lebenden Menschen in Guatemala und Mexiko wie auch anderswo zu wirken.

So sind viele seiner Charaktere deswegen von besonderem Interesse, weil sie namentlich individualisiert wurden oder durch ihren Gattungsnamen gewisse Rollenerwartungen evozierten, diesen Erwartungen jedoch nicht entsprachen. Hinter der Bezeichnung „Teufel“ verbarg sich beispielsweise in *Las manos de Dios* ein zu einem solchen gemachter Philanthrop à la Prometheus, der nichts höher schätzte, als den Menschen im Prozess ihrer Befreiung und Selbstfindung helfen zu können, wohingegen hinter dem Pfarrer grundlegende Einstellungen und Handlungen zum Vorschein kam, durch die Menschen in physischer und psychischer Abhängigkeit verblieben. Die Ironie der Namensgebung lag eben darin, dass die Zuschauer allmählich merkten, dass die Charaktere nicht rollenkonform sondern ganz anders handelten und andere Meinungen und Haltungen vertraten, als dies ansonsten von ihnen anzunehmen gewesen wäre, so auch im Falle des *Guardavía* aus *Cruce de vías*. Dieser *Guardavía* entpuppte sich zudem ironischer Weise nicht nur nicht als Auskunft- und Hilfeverweigerer sondern darüber hinaus als überaus rätselhafter Charakter, der sich durch vielfache Negation von ihm zugeschriebenen Eigenschaften und Aufgaben definierte.

Damit ging einher eine Demontage der gewisse Werte verkörpernden Personen. Es stellte sich z. B. heraus, dass der Pfarrer beileibe nicht *per se* das Gute und Richtige repräsentierte, sondern die an das Dogma geknüpfte geistige Unfreiheit des Menschen, der angebliche Teufel dagegen für den Weg in die Freiheit stand. Dadurch wurden auf der Bühne Einstellungen zu traditionellen Sehweisen umgekehrt, was den Zuschauern in einem allmählichen, häufig dramatisch-ironischen Prozess auf dem Hintergrund des Tradierten, der Unfreiheit Verursachenden oder Perpetuierenden, vermittelt wurde und was sie als konträre, aber bessere Variante für das Leben verstanden. In dem eindrucksvollen Kampf um den Menschen zwischen dem angeblichen Teufel und dem die geistige Unfreiheit fördernden Pfarrer wurde ihnen dies auch optisch vor Augen geführt durch die Opposition des Kircheninneren mit Pfarrer und Buße tuender betender Gemeinde und dem Außenraum vor der Kirche mit dem *Diablo* und *Beatriz*. Für die Zuschauer und Leser wurde offenkundig, dass die dogmatische Lehre die Menschen versklavte, ein Hören auf die Worte des angeblichen Teufels ihnen jedoch das Gut der Freiheit und Selbstbestimmung beschert hätte, wie man auch in *El sueño del Ángel* die Worte der *Mujer* als ein Hören auf ihre eigene innere Stimme auffassen konnte. Das Befolgen der Worte des Schutzengels, so erkannten die Theaterbesucher, führte zur

Entmenschlichung des Menschen, sein natürlicher Instinkt würde sie – wie am Beispiel der Frau zu erkennen – zu freier Selbstbestimmung veranlassen.

Die Titel von Solórzanos Stücken wirkten ebenfalls aufklärungsstrategisch durch das Spannungsverhältnis zwischen ihnen und die für den Zuschauer durch sie aufgebauten Erwartungshorizonte, da sie sich im Verhältnis zum Ablauf der Stücke selbst als ironisch oder ambig oder auch ironisch und ambig zugleich erwiesen. Hier möge noch einmal das zu *El hechicero* Ausgeführte als Beispiel dienen. Der Zauberer Merlín wird seinem Ruf nicht gerecht und hat in seinem philanthropischen Anliegen versagt. Der Titel müsste ironisch verstanden werden – ein Zauberer, der nicht zaubern kann, ist keiner –, aber auf wundersame Weise scheint seine auf den Feldern verstreute Asche deren Wiederergrünen bewirkt zu haben, wodurch er für das Volk rehabilitiert wird und sogar zu einem besonderen Zauberer avanciert, woraus sich ein Mythos bilden könnte. Diese Tatsache bleibt jedoch für den Zuschauer in Kombination mit dem als Tragödie deklarierten Genre des Stückes zweifelhaft und damit in ambiger Schwebelage.

In Zusammenschau mit Dramentitel und Ironie und Ambiguität in den Genera wurden im zweiten Hauptteil des zweiten Teils auch die Schlusszenen einer besonderen Untersuchung unterzogen. Dort wurde einerseits Solórzanos Verwendung von Ironie und Ambiguität besonders verdeutlicht, zum anderen spielten sie im Hinblick auf eine polyphone Verwendung des dramatischen Textes in Kombination mit der Ästhetik der theatralischen Mittel eine hervorzuhobende Rolle.

Dies wurde durch vielfache Nutzung von Theatralität auf fast allen Ebenen des theatralischen Codes deutlich, der auf dem Hintergrund des seinerzeit avantgardistischen expressionistischen Theaters für die Verwirklichung von Solórzanos aufklärenden Wirkungsabsichten sehr stark mit einbezogen und genutzt wurde. Es zeigte sich dabei, dass der theatralische Code zahlreiche Möglichkeiten für die Verwendung von Ironie und Ambiguität ermöglichte, so durch Geräusche und dissonante wie leitmotivische Musik, Gebrauch von Requisiten wie Dornenkrone und Kreuz oder „Strippen“ für die Marionetten, Beleuchtung und Bühnendekor und Kostüme und Maske besonders auch Mimik, Gestik und Proxemik, um einige der theatralischen Gruppierungen zu nennen.

Ebenfalls dienten der Bewusstmachung und der Verdeutlichung von Verhaltensweisen die Kontrastierung von Stilarten wie auch gelegentlich von aufeinander zu beziehenden ironischen und ambigen Textstellen oder Passagen aus Szenen innerhalb der dramatischen Texte, wobei sich manche von ihnen als

ironisch oder ambig im Sinne einer entsprechenden Führung des Dramendiskurses erwiesen. Im Bereich der Intertextualität und Interdiskursivität wurden vielfach Bibelstellen herangezogen oder aber Solórzano schöpfte aus dem weitgespannten Repertoire des mexikanischen Alltagslebens, wobei vielfach Folklore von Bedeutung war. Schließlich und endlich dürfen nicht die Regieanweisungen außer Acht gelassen werden, die für ein „Entdecken“ von Ambiguität und Ironie eine nicht unerhebliche Rolle spielten.

Teil III

3.0. Ergebnisse und Gesamtevaluation

In der vorliegenden Arbeit werden meines Wissens erstmals alle Theaterstücke Solórzanos erfasst und auf wirkungsstrategische Verwendung von Ambiguität und Ironie hin untersucht. Esteban Rivas konnte in seinem Werk zum Theater Solórzanos die zweite Version von *El zapato* nicht berücksichtigen, da sie seinerzeit noch nicht erschienen war, und Wilma Feliciano hat ihren Untersuchungen die sieben enger auf Mythologie bezogenen Werke zugrunde gelegt. In der vorliegenden Arbeit wurde indes ein klarer Schwerpunkt auf Solórzanos Wirkungsstrategien mithilfe von Ironie und Ambiguität gesetzt.

Im Zusammenhang mit dieser Untersuchung wurden einige bisher falsch dargestellte Angaben zu Solórzanos Leben und Theaterwerk richtiggestellt. So wurde er am 1. Mai 1919 in San Marcos in Guatemala geboren und ist z. Z. 87 Jahre alt.

Seine literaturwissenschaftliche Magisterarbeit ist kein Theaterstück, wie man durch die Einbringung des Werkes *Espejo de novelas* unter der Kategorie *Obras teatrales* meinen muss.

Die Publikation *Tres actos* ist eine Veröffentlichung von dreien seiner Einakter, wird aber vielfach so angegeben, als ob es sich um weitere Stücke handelte, die allerdings nicht genannt werden.

In dem vom Titel her sein gesamtes Theaterwerk suggerierenden *Teatro completo* von 2002 fehlen dem zuvor Gesagten zufolge die Stücke *La muerte hizo la luz* aus dem Jahr 1951, die erste Fassung von *Doña Beatriz* mit Prolog und Epilog und die ursprüngliche Fassung von *El zapato*.

Im Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit und dem dargestellten Kontext des moderneren mexikanischen Theaters lässt sich konstatieren, dass Solórzano in seinen Theaterstücken ausgiebigsten Gebrauch macht von allen Spielarten der

Ironie (cf. Muecke) und Ambiguität (cf. Hoffman und Empson) und darüber hinaus von weiteren Möglichkeiten der Ironisierung und Ambiguisierung von an Personen geknüpften Wertvorstellungen, Genera, Erwartungshaltungen, intertextuellen, besonders biblischen Verweisen sowie Interdiskursivität und Theatralität. Seine Absicht ist es dabei, durch das Zusammenwirken von ironisierenden und ambiguisierenden Strategien den Zuschauer zum einen bezüglich Ironie zu einer Distanzierung von den auf der Bühne präsentierten tradierten falschen jedoch immer noch propagierten Haltungen zu bewegen, die insbesondere im Falle dramatischer Ironie dazu führen, dass der Zuschauer aufgrund seines emotional affizierten größeren Urteilsvermögens solche Haltungen zu erkennen und für sich selbst abzulehnen vermag. Im Falle dramatischer Ambiguität wird er dazu gebracht, nach einer persönlichen Lösung oder Stellungnahme zum dargestellten Problem zu suchen oder sich zumindest über die Problematik klar zu werden.

Damit sind in seinen Theaterstücken dramatische Ironie und dramatische Ambiguität von besonderer aufklärungsstrategischer Bedeutung. Diese beiden auch als *literary devices* bezeichneten Verfahren des Theaters sind in der angelsächsischen und in der romanischen Welt, wie im Verlauf dieser Untersuchung gezeigt wurde, hinreichend bekannt, doch erscheint „dramatische Ambiguität“ im deutschen Sprachraum bisher als vernachlässigtes, wenn nicht noch unbekanntes dramatisches Verfahren, das sich kontrapunktisch zu dem überlegenen Wissen wie im Falle der dramatischen Ironie verhält

Dramatische Ironie und Ambiguität lassen sich aufgrund ihrer Wirkungsästhetik als die wichtigsten aufklärungsstrategischen Verfahren in Solórzanos Theaterstücken benennen, wobei sie nicht auf die Unterstützung von sprachlicher und situativer Ironie und Ambiguität, intertextuellen oder interdiskursiven und parodistischen Textpassagen verzichten. Im Gegenteil, diese sind mit ihnen in vielfacher Hinsicht verwoben und wirken zusammen, auch durch die vielfältigen, in den Regieanweisungen enthaltenen Hinweise auf den *Code théâtral*, dessen wirkungsästhetische Möglichkeiten gemeinsam mit Ironie und Ambiguität den ganz besonderen Reiz von Theaterstücken ausmachen und gerade dadurch als aufklärungs- und wirkungsstrategisch zu betrachten sind.

Der im ersten Teil erläuterte Typ der „romantischen Ironie“ oder auch der selbstreferenziellen Ironie ist bei Solórzano, soweit ich es zu sehen vermochte, nicht anzutreffen. Dieser Typus ist im Drama im Gegensatz zur literarischen Prosa ohnehin eher selten vertreten, sieht man einmal ab von Pirandello. Auf die

große Nähe von „romantischer Ambiguität“ zu „romantischer Ironie“, die sich aus Gründen struktureller Parallelität beider Termini ergeben könnte, habe ich an anderer Stelle dieser Arbeit hingewiesen. Doch kann dies im Rahmen dieser Untersuchung nicht weiter verfolgt werden.

Jedoch gibt es auf den Ebenen unterhalb dramatischer Ironie und Ambiguität zahlreiche Beispiele, die auf ein Zusammentreffen von Formen der sprachlichen und situativen Ironie mit situativer und sprachlicher Ambiguität verweisen. Daraus konnte auf eine partielle Überlappung der ohnehin miteinander verwandten Phänomene geschlossen werden, die im theoretischen Teil der Arbeit angedeutet wurde.⁷⁴⁹ Eine solche Überlappung war u. a. festzustellen im Bereich der Dramentitel wie zum Beispiel im Oszillieren des Titels *Las manos de Dios* zwischen dem metaphorischen und dem wörtlichen auf die Holzfigur des *Padre Eterno* bezogenen Gebrauch oder in der Mischung der Genera wie z. B. in *Cruce de vía*.

Auch durch das geschickte Verfahren, Personen aufgrund ihres Verhalten und ihrer Äußerungen als andere auftreten lassen als ihre Namen suggerieren, gelingt es Solórzano, Lesern wie Zuschauern zeitlupenartig im Laufe der Handlung bewusst zu machen, dass sich hinter tradierten Namen, Normen und Werten nicht das Erwartete sondern vielfach Unerwartetes aber Überzeugendes verbirgt. Ich hatte in der Untersuchung gelegentlich darauf verwiesen, dass Namen wie ein Aushängeschild oder wie eine „Verpackung“ benutzt werden, bei deren Öffnen sich herausstellt, dass ihr Inhalt nicht mit den an sie geknüpften Erwartungen übereinstimmt. Dies wirkte sich z. B. in *Las manos de Dios* im Falle des *Diablo* positiv aus, da der Zuschauer ihn trotz seines Namens als guten „Rebell“ *par excellence* erkannte, und in *El hechicero* wurde *Casilda* trotz ihres Heiligennamens zur verruchten, geldgierigen und machtbesessenen Mörderin.

Lässt man die hauptsächlichen von Solórzano verwendeten Strategien noch einmal Revue passieren, stellt man fest, dass wirkungsästhetisch mit ihnen fast immer mehrere Formen von Ironie und Ambiguität gemeinsam mit weiteren Formen seiner Strategien wie unterschiedliche Sprachebenen, Situationen oder Theatralität durch Geräusche, Musik und Requisiten oder Mimik und Gestik der Namensträger sprich Charaktere in einem polyphonen Konzert zusammenwirken.

Damit lassen sich bei einem Rückblick auf die Themen und die Art ihrer polyphonen wirkungsästhetischen Behandlung Solórzanos Stücke in ihrer Mehrheit ganz deutlich als besondere theatralisch-dramatische Kunstwerke bezeichnen. Den meisten seiner Dramen liegen aus dem Leben gegriffene, die

⁷⁴⁹ s. Seiten 114ff.

Existenz als Mensch bedrohende tradierte Missstände oder Missbräuche, mithin ernste Themen zugrunde, sei dies ein Leben in physischer oder psychischer Unterdrückung, mithin Unfreiheit, falsche Erziehung oder die Problematik des Mit- und Nebeneinanders sich vermischender Rassen. Solórzanos Herangehen an die jeweils ernsten Themen zeigt dabei durch die Verwendung unterschiedlicher Formen der Ironie, häufig auch durch Mimik und Gestik oder Paralinguistisches, im Zusammenspiel mit Ambiguität häufig eine gewisse Komik, die sich manchmal auch ins Groteske steigern kann. Sie ist dabei fast immer entlarvend und subversiv und äußert sich manchmal lediglich auf verbaler Ebene, so z. B. als witzig-lakonische Bemerkung des *Ángel* in einem traurig-ernsten existenziellen Zusammenhang – z. B. der „Sühne“ der *Mujer* – und fordert dabei geradezu einen Protest des Zuschauers heraus oder lässt ihn zumindest über die Diskrepanz zwischen Äußerung und Geschehen reflektieren. Es ergibt sich somit häufig ein Schwanken bezüglich einer Stellungnahme aufgrund der mit dieser Komik verbundenen Darstellungsweise und einer in aller Regel ernsthaften, bedeutsamen Problematik, die Leser wie Zuschauer fasziniert und fesselt.

Diese vom Autor beabsichtigte Diskrepanz zwischen den verwendeten ironischen, häufig groteske Komik evozierenden Verfahrensweisen bei der Vermittlung der Problematik ernster Sachverhalte lässt sich abschließend als Solórzanos grundlegende, umfassendste Strategie bezeichnen. Sie wird ergänzt dadurch, dass sie sich vielfach gleichzeitig in ambiger „Verkleidung“ präsentiert, die für die höchste Bedeutungsebene des dramatischen Textes eine Auflösung dieses angesprochenen Missverhältnisses fordert. Eine Auflösung erfolgt entweder unmittelbar mittels dramatischer Ironie aufgrund höherer Einsichten des Zuschauers oder mittelbar bei Ambiguität, insbesondere dramatischer, indem der Zuschauer sich veranlasst sieht, sich selbst auf die Suche nach einer Antwort zu begeben.

Damit dürfte deutlich geworden sein, dass Carlos Solórzanos Theaterwerk im modernen mexikanischen Theaterschaffen aufgrund seiner vielfältigen wirkungspoetisch-strategischen Neuerungen einen ganz hervorragenden Platz verdient. Er hat das mexikanische Theater um jene entscheidenden Schritte vorangebracht, die notwendig sind, um von großem, universalem Theater zu sprechen.

LITERATURVERZEICHNIS

Adler, Heidrun. *Einführung in das mexikanische Theater. In: Das moderne Theater Lateinamerikas*, hrsg. von Floeck/Kohut. Frankfurt, 1993.

Adler, Heidrun (Hrsg.), *Theater in Lateinamerika. Ein Handbuch*. Berlin, 1991.

Adler, Heidrun u. Nigro, Kirsten F. (Hrsg.), *Materialien zum mexikanischen Theater. Edition día*, Berlin, 1994.

Aguilera Malta, Demetrio, *La visión continental de Solórzano. In: El Gallo Ilustrado*, Nummer 136 vom 31. 1. 1965. (Beilage zu „El Día“)

Anónimo, *Las manos de Dios, representada en Austin, Texas. In: «El Día» vom 10. Okt. 1964*, S. 11.

Hector Azar (coordinador), Armando Partida Tayzan, José Amezcua, Juan José de Alarcón. *In: Teatro mexicano – historia y dramaturgia. Bd. VI. México*, 1992.

M.B., *El teatro mexicano en París. In: “México en la cultura”, Nummer 743 vom 16. Juni 1963*, S. 4.

Bachtin, Michael, *Das Wort bei Dostojewski. In: Die Poetik Dostojewskis. C. Hanser Verlag: München*, 1971. (Dt. Übersetzung von *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1963).

Ballart, Pere. *Eironeia. Barcelona*, 1994.

Ángel de las Bárcenas, *“El hechicero”. In: «Mexico en la cultura», Nummer 340 vom 25. Sept. 1955*, S. 2.

ders., *“Las manos de Dios”. In: «Diorama de la Cultura» vom 24. Nov. 1957*.

Barthes, Roland. *Das semiologische Abenteuer. Frankfurt am Main*, 1988. Edition Suhrkamp. (Titel der frz. Originalausgabe: *L’aventure sémiologique*.)

ders., *Éléments de sémiologie (1965). In: Œuvres complètes. Tome I (1942-65). Éditions du Seuil*, 1993.

Baudelaire, Charles. *De l’essence du rire et généralement du comique dans les Arts Plastiques. Paris*, 1855.

Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique. Paris*, 1900. s. auch Internet-Adressen 12 und 13.

Bindseil, Ilse. *Ambiguität und Ambivalenz. Kronberg/Ts.*, 1976.

Bode, Christoph. *Ästhetik der Ambiguität. Kiel*, 1986/Tübingen, 1988.

Barbara Bode (compiladora), *Historia de la Conquista de Quesaltenango. In: Cid Pérez, J. a. D. und M. d. C., Ed. Teatro Indoamericano Colonial. Madrid*, 1973.

Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony. The University of Chicago Press: Chicago/London*, 1974.

ders., *A Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961. 2. Aufl. 1983.

Vittoria Borsò, *Mexiko jenseits der Einsamkeit*. Frankfurt a. M., 1994.

Richard J. Callan, *La desgarradura transcendentia ldel hombre en Las manos de Dios de Solórzano*. IN: XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: El barroco en América; Literatura hispanoamericana; Crítica Histórico-literaria hispanoamericana. Madrid: Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Univ. Complutense de Madrid, 1978. pp. 1239-46.

Caso González, José Migue. *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*. In: *Historia de la literatura española*. Coordinada por Jesús Menéndez Peláez. Madrid/León etc., 1995.

Sheila Yvonne Carter, *Ifigenia cruel: Obra dramática de Alfonso Reyes*. (Centro Virtual Cervantes) s. Internet-Adresse Nr. 3.

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres*. Paris, 1975ff.

José Cid Pérez u. Dolores Martí de Cid, *Teatro indoamericano colonial*. Madrid, 1970.

Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1969.

Dauster, Frank, *The Drama of Carlos Solórzano*. In: *Modern Drama*. 7: 89 – 100. 1964. Toronto, Ontario, Canada.

ders., *Carlos Solórzano o la tragedia como subversión*. In: *Hispanic Journal*. 6(2): 27 – 32. 1985, Spring.

ders., *Carlos Solórzano, La libertad sin límites*. In: *Carlos Solórzano, Teatro completo*. México, 2002.

ders., *Historia del teatro hispanoamericano*. México, 1973.

F. Desbordes. *Homonymie et synonymie d'après les textes théoriques latins. L'ambiguïté: cinq études historiques*. Lille, o. J.

Deemter, Kees van/Peters, Stanley (Editors). *Semantic Ambiguity and Underspecification*. Stanford, 1996.

Diccionario Oxford del la literatura española e hispanoamericana, 1984.

Eliade, Mircea. Myth and Reality. New York, 1963.

Empson, *The seven kinds of ambiguity*. London, 3. Aufl. 1970.

Feliciano, Wilma. *Mythmaking and theatricality in the Drama of Carlos Solórzano*. *Dissertation Abstracts International*. 48 (4): 931A – 932A. 1987, Oct.

dies., *El mundo mítico de Carlos Solórzano*. In: *Revista Iberoamericana*. 57 (155 – 156): 577 – 588. 1991, April - September.

dies., *Myth and theatricality in Three Plays by Carlos Solórzano*. In: *Latin American Theatre Review*. 25 (1): 123 – 133. 1991, Fall.

dies., *La figura de Dios en tres dramas de Carlos Solórzano*. In: *Chasqui-Revista de Literatura Latinoamericana*. 21 (2): 27 – 32. 1992, November.

dies., *El teatro mítico de Carlos Solórzano*. México, D. F., 1995.

dies., “Carlos Solórzano: La desmistificación de los dioses/Archetypal inversions in the Drama of CS.” *Revista Teatral del Instituto Internacional Del Centro UNESCO de México*. México (2000): 3-9.

dies., “Carlos Solórzano.” IN: *Latin American Dramatists. First Series*, ed. by Adam Versényi. Detroit, Gale Research, 2004. (Dictionary of Literary Biography v. 305).

dies., “El teatro mestizo-misionero en Nueva España.” *Actas XXIX Congreso de Literatura Iberoamericana, t. I, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994: 163-172*.

Maria de Lourdes Ferraz, *A ironia romântica. Estudo de um processo comunicativo*. Lisboa, 1987.

Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Bd. 1. Tübingen, 1983. 4. Auflage, 1998 (Nachdruck 2003).

dies., *Semiotik des Theaters. Bd. 2: Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*. Tübingen, 1983. 4. Auflage, 1999.

dies., *Semiotik des Theaters. Bd. 3: Die Aufführung als Text*. Tübingen, 1983. 4. Auflage, 1999 (Nachdruck 2003).

Floek, Wilfried/Kohut, Karl. *Das moderne Theater Lateinamerikas*. Frankfurt am Main, 1993.

Foucault, Michel, *Qu'est-ce que les lumières?* Gallimard: Paris, 1994. S. Internet-Adresse Nr. 19. Oder als spanische Version: Traducción von Jorge Dávila. In: *Actual*, No. 28, 1994.

Elisa Cecilia Frost, *Los jesuitas novohispanos*. In: *Historia y dramaturgia*. Bd. V: *El teatro profesional jesuita del siglo XVII*. Mexiko-Stadt, 1992.

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton, 1957/1990.

David García Pérez, *La recepción del existencialismo camusiano en el teatro de Carlos Solórzano*. *Literatura mexicana*, vol XV, núm. 2, 2004, pp. 65—79.

Gérard Genette, *Seuils*. Paris, 1987. (Dt. Übersetzung als «Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.» Frankfurt, 1989.).

Gorfein, David S., *Resolving semantic ambiguity*. New York, 1989.

Georgia M. Green, *Ambiguity Resolution and Discourse Interpretation*. Stanford, 1996.

Jürgen Grimm, *Französische Literaturgeschichte*. (Metzler). Stuttgart, 1999.

Hans Ulrich Gumbrecht, *Eine Geschichte der spanischen Literatur*. Frankfurt, 1990.

- Peter Haidu, *Au début du roman, l'ironie. Poétique*, 36. (1978).
- Haiman, John. *Talk is cheap. Sarcasm, Alienation and the Evolution of Language*. Oxford/New York, 1998.
- Hartung, Martin, *Ironie der Alltagssprache*. Westdeutscher Verlag. Opladen/Wiesbaden, 1998.
- Louis Hjelmslev, *Prolegómena a una teoría del lenguaje*. (Gredos) Madrid, 1971. (Dänisch 1943, Englisch 1955)
- Higuero, Francisco Javier. *Incomunicación múltiple en el teatro breve de Solórzano*. In: *Latin American Theatre Review*. 26 (1): 111 – 121. 1992, Fall.
- Robert R. Hoffmann. *Some Ambiguities in the Study of Ambiguity*. In: David S. Gorfein (Editor). *Resolving Semantic Ambiguity*. Springer-Verlag: New York/Berlin/Heidelberg, 1989.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge*. London/New York, 1995.
- Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte*. In: Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis*. München, 1975.
- Hans Robert Jaufß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. In: Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik, Theorie und Praxis*. München, 1975.
- Kant, Immanuel. *Was ist Aufklärung?* In: *Aufsätze zur Geschichte der Philosophie*. Vandenhoeck & Rupprecht: Göttingen, 1975.
- Keller, Rudi. *Zeichentheorie: zu einer Theorie des semiotischen Wissens*. Tübingen/Basel, 1995.
- ders., *Sprachwandel*. Tübingen/Basel, 1. Auflage, 1990, 3. Auflage, 2003.
- Kristeva, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Dt. Übersetzung. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1978. (Paris, Edition du Seuil, 1974.)
- Jean Lallot. *Apollonius Dyscole et l'ambiguïté linguistique: problèmes et solutions*. In: *L'ambiguïté, cinq études historiques réunies par Irène Rosier*. Lille: Presses Universitaires de Lille, o. J.
- Lausberg, Heinrich. *Elemente der literarischen Rhetorik*. München, 1963. (5. Auflage, 1976).
- Doris Leibetseder, „'Queere' Strategien in der Rock/Pop-Musik“. In: „Trans“ Nr. 16, August 2006.
- Mahsberg, Sigrid. *Theatergeschichte und Theatersemiotik*. (Diss. Würzburg, 1989) Frankfurt am Main, 1990.
- Menéndez Pidal, *Historia de España, Historia de la literatura española*. Vol. XXXI, 1: *La Época de la Ilustración. Las Indias y la política exterior*. Espasa-Calpe, Nueva Epoca (ab 1975).
- Messinger Cypess, Sandra, *La Malinche in Mexican Literature. From History to Myth*. Austin: University of Texas Press, 1997.
- Métraux, Alfred. *Le vaudoo haïtien*. Paris, 1958.

María del Carmen Millán, *Panorama de la literatura Mexicana*. In: *Dicc. de los escritores de México*. S. XI – XXVIII.

Anne Mineur/Paul Buitelaar. *A compositional treatment of polysemous arguments in Categorical Grammar*. In: Kees van Deemter / Stanley Peters, (Editors). *Semantic Ambiguity and Underspecification*. Stanford, 1996.

Mizzau, Marina, *L'ironia. La contraddizione consentita*. Mailand, 1984/1994.

María Moliner, *Diccionario de uso del español*. Madrid, 1991.

Muecke, Douglas C., *Irony*. Norfolk (GB), 1970.

ders., *The Compass of Irony*. New York, 1969.

Susan Neiman, *Was heißt Aufklärung?* S. Internet-Adresse Nr. 20.

Hans-Jörg Neuschäfer, *Spanische Literaturgeschichte*. (Metzler). Stuttgart, 2001.

Nigro, Kerstin F.. *Das zeitgenössische Theater in Mexiko*. In: *Materialien zum mexikanischen Theater*, hrsg. von Heidrun Adler und Kerstin F. Nigro. Berlin, 1994.

Ansgar Nünning (Hrsg.), *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. (Metzler). Stuttgart, 2004.

Aurora. M. Ocampo, Ernesto Prado Velázquez, *Diccionario de escritores de México*, 1967. UNAM/Centro de Estudios literarios.

O'Connor, *Dramatic irony*. In: *The new Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*. (1993). s. Internet-Adresse Nr. 34.

Ostergaard, Anne-Grethe, *Semiología de la destrucción y autodestrucción en el teatro de Carlos Solórzano*. IN: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1982 (Autumn), 7 (1): 173- 180.

Jan Papiór, *Ironie. Diachronische Begriffsentwicklung*. Posen, 1989.

Armando Partida Tayzan, *Carlos Solórzano: Renovador del Teatro Latinoamericano*. In: *Carlos Solórzano. Teatro completo. Lecturas Mexicanas*, 2002.

Rosario Pérez-Lagunes, *The Myth of La Malinche: From the Chronicles to Modern Mexican Theater*. Blacksburg, Virginia, 2001.

ders., (mit Bezug auf Sandra Messinger Cypess) "Re-visión de la figura de la Malinche en la dramaturgia mexicana contemporánea." *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Ed. Margo Glantz. México: UNAM, 1994.

Erna Pfeiffer, *Lateinamerikanisches Theater (nach Ländern.)*, s. Dokument im Internet: Nr. 6.

Paula Pires, *Anotações sobre o conceito de ironia*. S. Internet-Adresse Nr. 32.

Helmut Prang, *Die romantische Ironie*. Darmstadt, 1972.

Preisendanz, Wolfgang und Rainer Warning, *Das Komische*. Eds. Wolfgang Preisendanz, and Rainer Warning. Munich, 1976.

Quackenbusch, Howard L. *El espacio y el tiempo negativos en Los fantoches y Jesucristo Gómez*. In: *Latin American Theatre Review*. 31 (2): 3, 18 – 31. 1998, Spring.

Radcliff-Umstead, Douglas. *Solórzano's Tormented Puppets*. *Latin American Theatre Review*. 4(2): 5-11. 1971. Lawrence, KS.

Timothy P. Reed, "Confesión y autoridad religiosa en el teatro de Carlos Solórzano". IN: *LATR*, Vol. 36, Fall 2002, pp. 93-106.

Richards, Katherine C. *The Mexican Existentialism of Solórzano's Los fantoches*. In: *Latin American Literary Review*. 9: 63 – 69. 1976. Pittsburgh, PA.

Marcela del Río, *Prólogo zu México*. IN: Orlando Rodríguez Salinas et Carlos Miguel Suárez Radillo, *Teatro contemporáneo latinoamericano, Tomo I*. Madrid, 1971. S. 356.

Esteban Rivas, *Carlos Solórzano y el teatro hispanoamericano*. México, 1970.

Rodríguez-Sardinas, Orlando/Suárez Radillo, Carlos Miguel (Mrs.), *Teatro contemporáneo hispanoamericano, Tomo I*. Madrid, 1971.

ders., *Teatro contemporáneo latinoamericano, Tomo II*. Madrid, 1971.

ders., *Teatro contemporáneo latinoamericano, tomo III*. Madrid, 1971.

Margaret A. Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge 1993/1995.

Rosenberg, John R. *The Ritual of Solórzano's "Las manos de Dios"*. In: *Latin American Theatre Review*. 17(2): 39 – 48. 1984, Spring.

Rosier, Irène (Hrsg.), *L'ambiguïté, cinq études historiques réunies par Irène Rosier*. Lille (Presses universitaires de Lille), o. J.

Russo, Tommaso, *Ritualizzazione, gioco e ironia: alle radici della competenza metalinguistica*. S. Internetseite Nr. 9.

Vera Schaubert, Hanns Michael Schindler, *Bildlexikon der Heiligen, Seligen und Namenspatrone*. München, 1999.

Schoenbach, P. J., *La libertad en « Las manos de Dios »*. *Latin American Theatre Review*. 3 (2): 21 – 29. 1970. Lawrence, KS.

Schweikle, Günther u. Ingrid (Hrsg.). *Metzlers Literaturlexikon*. 2. Aufl. Stuttgart, 1990.

Garnett G. Sedgewick, *Of Irony, especially in Drama*. Toronto, 1935/1948, London, 1949.

Robert Boies Sharpe, *Irony in the Drama*. Chapel Hill, 1959/75.

Solórzano, Carlos. *Teatro completo. Primera edición en Lecturas Mexicanas*. México, 2002.

ders., *Doña Beatriz. Drama íntimo de conquistadores*. México, 1951.

- ders., *La muerte hizo la luz. In: Revista de Guatemala III (Okt., Nov., Dez.), 1951. S. 74-90.*
- ders., *Los falsos demonios. siglo veintiuno editores, México/Madrid, 1998. (Roman, Erstveröffentlichung in Mexiko-City, 1966.)*
- ders., (Hrsg.) *Teatro latinoamericano del Siglo XX. Buenos Aires, 1961.*
- ders., (Hrsg.) *El Teatro latinoamericano en el siglo XX. México, 1964. (Teatro breve).*
- ders., (Hrsg.) *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo. Madrid, 1970. (Aguilar)*
- ders., (Hrsg.) *El teatro hispanoamericano contemporáneo. (Primera edición) México, 1964. Reimpresión, 1970. (Colección popular)*
- ders., *Las celdas. Novela. México, 1971.*
- ders., *Del sentimiento de lo plástico en la obra de Unamuno. México, 1944. (über Romane, Essays und Poesie Unamunos)*
- ders., *Espejo de novelas. Tesis de doctorado. México, 1945. (über die Romane Unamunos).*
- ders., *Las manos de Dios. Ilustraciones de Miguel Covarrubias. México, 1957.*
- ders., *Teatro breve. 4 p. of plates. México, 1958/59.*
- ders., *Teatro guatemalteco contemporáneo. (enthält: Los Duques de Endor von Rafael Arévalo Martínez, Soluna von Miguel Angel Asturias, El Espectro acróbata von Marsicovétere y Durán, Entre cuatro paredes von M. Galich und Dona Beatriz (la Sin ventura) von Carlos Solórzano selbst.) Madrid, 1964.*
- ders., *El teatro hispanoamericano (antología). México, 1. Ausg. von 1964.*
- ders. (et alii), *Métodos et técnicas de investigación teatral. México, 1993.*
- ders. (Hrsg.) *Tercera antología de obras en un acto (Vilaltano, Cantón, Garro, Solórzano, Usigli (Vacaciones). México, 1960.*
- ders., *Testimonios teatrales. México, 1973.*
- ders., *Autos, coloquios y entremeses del siglo XVI. Obras y aspectos más relevantes. In: Teatro mexicano, historia y dramaturgia III. México, 1993.*
- William Bedell Stanford, Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practice. New York/London, 1972.*
- Ingrid Strohschneider-Kohrs, Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen, 1960.*
- Strosetzki, Christoph. Geschichte der spanischen Literatur. Tübingen, 1996.*
- Luis de Tavira, 1968 und 1991: Was geschieht jetzt mit dem Theater in Mexiko? In: Floeck/Kohut. Das moderne Theater Lateinamerikas. Frankfurt a. M., 1993.*

Peter Tepe, *Diskursanalyse. In: Literaturtheorien/Methoden der Textanalyse und –interpretation. s. Internet-Adresse Nr. 30.*

Todorov, Tzvetan. *L'esprit des Lumières. S. Internetadresse Nr. 17.*

Todorov, Tzvetan. *Die Eroberung Amerikas. Dt. Übersetzung aus dem Französischen: La conquête de l'Amérique. La question de l'autre. Paris, 1982. Dt. 1985. (Frankfurt).*

Michael Toolan, *Rezension von «Talk is Cheap». Sarcasm. Alienation and the Evaluation of Language, by John Haiman. In: Anthropological Linguistics. Indiana. IL, 2001. s. auch Internet-Adresse Nr. 35.*

Alfonso de Toro, (ed.), Angehrn, Claudia y Ceballos, René (co-ed.). *Estrategias posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo. Madrid/Frankfurt a. M., 2004.*

María R. Uria-Santos, *El simbolismo de Doña Beatriz: Primera obra de C. Solórzano. In: Revista de Estudios Hispánicos. 6:63-70. 1972. University, AL.*

Rodolfo Usigli, *Corona de fuego. México, 1960.*

ders., *Corona de sombra. México, 1943.*

ders., *Corona de luz. México, 1963.*

Maruxa Vilalta, *1910 y tres obras más. México.*

Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik. München, 1975.*

Weinrich, Harald. *Linguistik der Lüge. München, Beck: 2000. (6., durch ein Nachwort erweiterte Auflage der Ausgabe von 1965).*

Williams, Raymond L. *Teatro del Siglo XX. Madrid: La Muralla, 1981. s. auch Internetadresse Nr. 2.*

Wirth, Uwe. *Für eine abduktive Wende in der Sprachphilosophie. In: Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles S. Peirce. Frankfurt a. M. (Suhrkamp), 2000.*

Für eine weiterführende Bibliographie zu Solórzano verweise ich auf Wilma Felicianos Werk *El teatro mítico de Carlos Solórzano. México, D. F., 1995. S. 231 – 243.*

Verzeichnis der im Internet aufgesuchten Web-Seiten und Autoren

1. Carlos Solórzano. Entrevista por Juan Carlos Lemus, de Prensa Libre. 8 de junio de 2003.
<http://www.literaturaguatemala.org/entrevistacarlossolorzano.htm>. (inges. Dez. 2005)
2. Williams, Raymond L., Teatro del siglo XX. Introducción: La situación del teatro hispanoamericano al principio del siglo XX. Madrid: La Muralla, 1981. www.faculty.ucr.edu/~williarl/LatinTheater.htm.
Zuletzt inges. Januar 2007.
3. Sheila Yvonne Carter, *Ifigenia cruel: Obra dramática de Alfonso Reyes. (Centro Virtual Cervantes)*
http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_041.pdf. Einges. Sept. 2006.
4. cf. Rosario Pérez-Lagunes, The Myth of La Malinche: From the Chronicles to Modern Mexican Theater. Blacksburg, Virginia, 2001.
<http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-05172005-141243/unrestricted/Malinche.pdf>. (April 2005).
5. zu Usigli: <http://members.fortunecity.es/circonio77/ensayo/usigli.htm> (inges. am 17. Juli 2005)
Malinche en la dramaturgia mexicana contemporánea." *La Malinche, sus padres y sus hijos*, 179-197.
6. Pfeiffer, Erna, Lateinamerikanisches Theater. Nach Ländern. S.31. s. http://www.gewi.uni-graz.at/staff/pfeiffer/materialien/mexikanisches_theater.doc. Eingesehen: März 2005.
7. Weblink: <http://www.supereva.it> (genauere Angaben s. Literaturverzeichnis). Die Seite ist leider inzwischen verschwunden bzw. es erscheint dort etwas anderes. (inges. Januar 2005)
<http://guide.supereva.com/ironia/interventi/2004/11/183990.shtml>. idem.
8. Zur Definition von Ironie: www.tnellen.com/cybereng/lit_terms/irony.html. Zuletzt inges. am 24. 3. 2007.
9. Tommaso Russo, Ritualizzazione, gioco e ironia: alle radici della competenza metalinguistica.
<http://www.sophia.unical.it/filosofia&linguaggio/russoab.htm>. Einges. am 28. Sept. 2005.
10. Zu Hutcheon/Leibetseder: http://www.inst.at/trans/16Nr/05_8/leibetseder16.htm .
11. Zu den karnevalesken Figuren von Callot:
<http://www.rodoni.ch/malipiero/callot/immagini/cerimonialavinia.jpg> oder
<http://www.haa.pitt.edu/images/callot/theater2.jpg> (zuletzt inges. am 24. Jan. 2007).
12. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique. (1900)*
www.uqac.ca/class/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire.html . (Zuletzt inges. am 23. 3. 07).
13. Zu Bergson und Burleske:
http://ciepfc.rhapsodyk.net/article.php3?id_article=64. Zuletzt inges. am 23. 3. 07.
14. Zu den Bildern bei Ambiguität: www.Clarence.supereva.com/contents/illusioni/ambiguity.
(zuletzt inges. am 30. 9. 2005).
15. Zu Dalí: <http://www.abcgallery.com/D/dali/dali176.html> . (inges. Nov. 2005)
16. Zu Orakelsprüchen: *Aio te, Æacide, Romanos vincere posse./Ibis redibis nunquam per bella peribis.*
www.nexusboard.net/archiv/index_b6724_f57966_t265986.htm - 19k -. (Oktober 2005)
17. Tzvetan Todorov, L'esprit des Lumières. cf. <http://expositions.bnf.fr/lumieres/> (Zuletzt eingesehen im Dez. 2006)
18. Unabhängigkeitserklärung zitiert nach der Internetpräsenz:
<http://www.law.indiana.edu/uslawdocs/declaration.html>. (März 2007)
19. Zu Foucault:
<http://foucault.info/documents/whatIsEnlightenment/foucault.questcequeLesLumieres.fr.html>.
Zuletzt inges. am 24. 9. 2005.

20. Susan Neiman: Was heißt Aufklärung? www.susan-neiman.de/docs/t_kant2004.html .
Zuletzt eingesehen am 10. 2. 2007.
21. Zu Antigua: cf. <http://revistarecreate.com/modules.php?name=News&file=article&sid=123>.
Zuletzt eingese. am 14. 2. 07)
22. Zur Etymologie von Namen u. Vornamen:
<http://www.etymonline.com/index.php>. Eingesehen im Sept. 2006.
<http://es.catholic.net/santoral/articulo.php?id=625>. (Zuletzt eingese. im Dez. 2006)
23. Zu Merlin: <http://www.geocities.com/Athens/Crete/2682/100mist/160merli.html> . Zuletzt
eingesehen am 14. 3. 07.
24. Zu Sandoval: www.literaturaguatemalteca.org/amsandoval.htm . (einges. Februar 2005).
25. Hl. Casilda: <http://es.catholic.net/santoral/articulo.php?id=625> . (Januar 2006)
26. Calavera catrina: José Guadalupe Posada, The calavera of the fashionable lady (La calavera
catrina), 1913, broadside, relief etching on zinc. www.artlex.com . (25. 7. 2006)
27. Zu W. Feliciano: www.newpaltz.edu/~feliciaw/cv2002.pdf. (einges. am 20. 3. 07).
28. Zu dramatischer Ambiguität:
<http://operacritiques.free.fr/operagiocoso/viewtopic.php?p=54938> (zul. einges. im Dez. 2006).
http://calbears.findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20001206/ai_n14360932 (Dez. 2006).
<http://www.megaessays.com/categories/english/Y.html> (<http://66.112.203.36/search>) (12/06).
<http://www.thestranger.com/seattle/Content?oid=433> .
<http://www.bbc.co.uk/bbcfour/pinter/influence.shtml> .
<http://www.espacioluke.com/2005/Marzo2005/ineslite.html> .
(alle einges. vom Sept. – Dez. 2006)
29. Zu „tonto“. <http://www.tcnj.edu/~hofmann/kemosabe.htm>. (eingesehen am 15. 3. 2007)
30. Zu „Diskurs“: Peter Tepe, Diskursanalyse. (Zuletzt einges. am 15. 7. 2007).
www.cultd.net/tepe/mim/editionMIM/a05_pt_meth2/pt_meth2.00.htm .
31. Victor Hugo, Préface de Cromwell.
<http://lettres.ac-rouen.fr/francais/romantik/ruy-blas/sublime.html> (einges. Sept. 2006)
32. Paula Pires, Anotações sobre o conceito de ironia.
<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/orientando12.htm> (einges. am 16.5. 06)
33. Diccionario Oxford de literatura española e hispanoamericana. 1984 ...
http://ucblibraries.colorado.edu/reference/handouts/pdf/45_spanish_literature.pdf -
34. O'Connor: Dramatic Irony: Princeton Encyclopedias.
www.leaonline.com/doi/pdf/10.1207/s15516709cog2505_7 (zuletzt einges. 3/06)
35. <http://artsweb.bham.ac.uk/MToolan/talkcheap.html>. (einges. am 5. 1. 2006.)

Bildnachweis:

Vorwort: Carlos Solórzano in seiner Bibliothek im Gespräch mit dem Verfasser. Eigenes Foto vom 24. August 2006.

S.7: Carlos Solórzano in seiner Bibliothek vor Fotos seiner Stücke. Eigenes Foto vom 24.6. 2006.

S. 45: Umschlagseite von William Booth's "The Rhetoric of Irony".

S. 80: Schema aus „Irony's Edge“ von Linda Hutcheon laut Angabe. Apud Doris Leibetseder. Internetadresse: http://www.inst.at/trans/16Nr/05_8/leibetseder16.htm. Okt. 06.

S. 93: W. E. Huill, 1915. Una ragazza o un'anziana signora?
E. G. Borring, R. W. Leeper, 1930. Beide unter:
www.Clarence.supereva.com/contents/tecnologia/illusioni/ambiguity/ (einges. Febr. 2005).

S. 93: J. W. Botwinick, „Husband or Father-in-Low“, 1961. Un vecchio depresso o un cowboy? Ibidem. Alle (92 u. 98) eingesehen im April 2005.

S. 94: Salvador Dalí, The Great Paranoiac, 1936. <http://www.abcgallery.com/D/dali/dalil76.html> . Eingesehen im Juli 2006.

S. 137: Antigua Guatemala mit umgebenden Vulkanen und Teilansicht der Stadt. Eigenes F. nach der Abbildung aus *Doña Beatriz – Drama íntimo* Mexiko, 1951, S. 6.

S. 147: Blick auf Antigua Guatemala mit Vulkan *El Agua* vom Cerro de la Cruz aus. (1875). <http://revistarecreate.com/modules.php?name=News&file=article&sid=123>. Eingesehen April 2005.

S. 152: Szenenausschnitt aus *Doña Beatriz (la Sin Ventura)*. Eig. Foto vom 24. Aug. 2006

S. 224: Bühnenbild von *Las manos de Dios*. Eigenes Foto nach der Abbildung des Bühnenbildentwurfs von Miguel Covarrubias. In: „Las manos de Dios. Ilustraciones de Miguel de Covarrubias. op.cit.

S. 249: Szene aus *Las manos de Dios* mit Beatriz und dem *Diablo*. Eigenes Foto vom 24. Aug. 2006 aus der Bibliothek von C. Solórzano.

S. 267: Szene aus *Las manos de Dios* mit Schatten des Baumes, an dem Beatriz gekreuzigt wurde. Eigenes Foto aus der Bibliothek von Solórzano vom 24. 8.2006.

S. 270: Szenenausschnitt mit Figuren aus *Los fantoches*. Eigenes Foto vom 24. 8. 2006

S. 272: Szene mit dem Viejo Barbudo, der Niña-Muerte und den Marionettenmenschen von der Aufführung in Paris im Théâtre Récamier von 1964.

S. 274: Titelseite der drei Stücke des *Teatro breve, 1958/1959*.

S. 275: José Guadalupe Posada. *The calavera of the fashionable lady* (La calavera catrina). <http://www.artlex.com> . Eingesehen im September 2006.

S. 298: Szene aus *El crucificado*. Eigenes Foto nach der Vorlage aus op. cit.

S. 301: *El crucificado*: Vor dem Auszug aus der *Chozá*. Eigenes Foto aus der Bibliothek von Solórzano vom 24. 8.2006.

S. 319: Szene aus *El crucificado*. Eig. Foto nach der Vorlage aus "Teatro completo". Mexiko, 2002. S. 230.

- S. 330: Anfangsszene aus *Mea culpa*. Eigenes Foto nach der Vorlage aus op. cit.
- S. 337: Szenenausschnitt aus *Mea culpa* mit *Hombre* und *Confesor*. Eig. F. vom 24. 8. 2006.
- S. 338: „Der Bischof bittet um Vergebung“. Ausschnitt aus *Mea culpa* nach Vorlage aus Solórzano, *Teatro breve*, 4 p. of plates.
- S. 366: Szene aus einer Aufführung von *Cruce de vías* in New York. Eig. F. aus *Teatro completo*, S. 195.
- S: 382: “El tren”, Szene aus *Cruce de vías* (eigenes Foto nach op. cit., S.194).
- S. 475: Ausschnitt aus *Las manos de Dios* mit Schatten des Baumes, an welchem Beatriz gekreuzigt wurde. Bearbeitetes eigenes Foto aus der Bibliothek von Solórzano vom 24. 8. 2006.
- S. 476: *El cura, Beatriz* und *el Diablo*. 3 Karikaturen zu Rollenvorstellungen von Miguel Covarrubias. Eigene Fotos nach den Karikaturen. In: Solórzano, *Las manos de Dios*. Ilustraciones de Miguel Covarrubias. México, 1957.
- S. 477: *El Carcelero* und *la Prostituta*. ibidem.
- S. 478: Szene mit der *Mujer Velada* aus *El hechicero*. Eig. Foto nach der Vorlage in *Teatro completo*, S. 86.
- S. 480: Ausschnitt aus *Las manos de Dios* mit Beatriz und dem *Diablo*. Eigenes Foto vom 24. August 2006 aus der Bibliothek von C. Solórzano

Anhang I:

Mexikanische Theaterstücke und -autoren ab 1970

- 1970 *La fábrica de juguetes* von **Jesús González Dávila**
- 1972 *Yo soy Juárez* von **Willebaldo López Guzmán** (*1944)
- 1974 *Las cartas de Mozart* von **Emilio Carballido**
Nuestro Señor Quetzalcóatl von **Guillermo Schmidhuber de Mora**
- 1976 *El eterno femenino* **Rosario Castellanos** (posthume Uraufführung),
El jardín de las delicias o el Suplicio del placer von **Sabina Berman**
- 1977 *Foto en la playa* von **Emilio Carballido**,
- 1979 *La madrugada. Corrido de la Muerte y Atroz Asesinato del*
General Francisco Villa von **Juan Tovar** (*1941), veröffentlicht 1980
- 1980 *La fiesta del mulato* von **Luisa Josefina Hernández**
- 1981 *Una mujer, dos hombres y un balazo* von **Maruxa Vilalta** (*1932)
- 1982 *Orquídeas a la luz de la luna* von **Carlos Fuentes**,
- 1983 *El árbol* (geschr. 1963/veröff. 1983) **Elena Garro**
- 1984 *De camino al concierto - Monólogo en un acto* von **Marcela del Río Reyes**
(*1932) *¿Homo sapiens? – Suspenso familiar en dos actos –*
El sueño de la Malinche – Sueño histórico-dramático en dos actos -
- 1985 *El jinete de la Divina Providencia – Farsa trágica en dos actos*
(Uraufführung 1984, veröffentlicht 1985) von **Óscar Liera** (1946 –90)
El día que Monalisa dejó de sonreír von **Guillermo Schmidhuber de Mora**
Moctezuma II (uraufgeführt 1953 in Xalapa, veröffentlicht 1985) von **Sergio**
Magaña (1924 – 1990)
Jardín de las delicias (Trilogie: Pastel de zarzamoras und Muchacha del alma)
von **Jesús González Dávila**
- 1986 *La rosa de dos aromas* von **Emilio Carballido**
Los gallos salvajes von **Hugo Argüelles** (1932 –2003)
- 1987 *Intimidación* von **Hugo Hiriart** (*1942)
- 1989 *El viaje de los cantores* (aufgeführt) von **Hugo Salcedo** (*1964).
Sinfonía en una botella – Comedia von **Hugo Salcedo**
- 1990 *Contrabando* von **Víctor Hugo Rascón Banda**,
Lo verde de las hojas und *El refugio de las zorras* von **Óscar Villegas** (*1943)
- 1991 *Un largo viaje hacia la locura* von **Esther Seligson** (*1941)
- 1992 *La noche de Hernán Cortés* von **Vicente Leñero**,
Cielo de abajo: Cabaret prehispánico von **Jesusa Rodríguez** (*1955)
- 1993 *Entre villa y una mujer desnuda* von **Sabina Berman** (*1953)
El rastro (dt. "Der Schlachthof") von **Elena Garro**, geschr. 1957.
- 1994 Uraufführung von *Travesía guadalupana* von **Juan Ángel Tenorio** (*1954)
- 1995 *Los dientes* und *El pecado de tu madre* von **Sabina Berman**
- 2000 *Feliz siglo nuevo, Doktor Freud* von **Sabina Berman**

Anhang II:

Susan Neimans fiktiver Brief Immanuel Kants an Friedrich den Großen

Majestät!

You are old, and failing, and the forces of Schwärmerei which are yearning to take your place are waiting at the door. Your record is limited, to say the least. Lessing wrote that you rule over the most enslaved land in Europe, and pointed out how much more political critique is permitted in Wien and Paris. Your shameful treatment of Voltaire confirms the depth of his arch-rival Jean-Jacques' claim that authorities tolerate only those intellectuals content to weave garlands of flowers around the chains that bind us. Nevertheless: out here in Königsberg we understand the difference between enlightened and unenlightened despotism, and we need only look a little to the East to see how much worse things could get. What you've done isn't much, but it opened the door for improvement that any number of forces are longing to shut. For what do you want to be remembered? Playing the flute?

Have some guts, I implore you. Leave us a sign.

Mit freundlichen Grüßen

Immanuel Kant

Lebenslauf

Gerd Baur, geb. am 29. Juli 1941 in Haan, Rheinland, als Sohn von Theodor und Gertrud Baur zu Düsseldorf-Benrath.

- 1948–1952: Besuch einer katholischen Volksschule in Hilden
1952–1961: Besuch des Städt. naturwissenschaftl. Helmholtz–Gymnasiums Hilden
1961–1963: Studium der Englischen und Romanischen Philologie sowie der Vergleichenden Sprachwissenschaft an der Albertus-Magnus-Universität zu Köln (Professoren: Papajewski, Standop, Iser, Piel, Schalk, Weinrich, Seiler und Rosenkranz)
1963–1964: Studium an der Sorbonne in Paris (Prof. Martinet)
1964–1966: Fortsetzung des Studiums in Köln, 1965 zeitgleicher Besuch der Universität Bonn (Prof. Coseriu)
1966: Abschluss des Studiums mit dem 1. Staatsexamen in Englisch und Französisch (bei den Professoren Standop, Iser und Piel) mit einer Hausarbeit über menschliche und tierische Metaphorik in den südfranzösischen Ortsnamen
1967–1968: Referendariat mit 2. Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien in Solingen und Wuppertal
1967: Erwerb einer zusätzlichen Lehrbefähigung in Portugiesisch an der Universität Köln (Prof. Piel)
1969: Beginn der Laufbahn als Gymnasiallehrer als Assessor des Lehramtes an Gymnasien in Duisburg-Hamborn
1970: Studienrat, dann Oberstudienrat am Gymnasium in Haan
1981–1983: Studium der Hispanistik und Erwerb der zusätzlichen Lehrbefähigung für Spanisch als Hauptfach an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (Prof. Schrader und Prof. Höfler)
seit 1990: Fachleiter für Spanisch an den Studienseminaren für das Lehramt für die Sekundarstufe II in Essen und Wuppertal mit nachfolgender Ernennung zum Studiendirektor an Studienseminaren
Weitere Lehrtätigkeit am Gymnasium Haan sowie Referendarausbildung an den Seminaren Essen (bis 1996) und Wuppertal
seit 1994: Prüfungsvorsitzender bei Ersten Staatsprüfungen
2004–2007: Doktorand in Romanistik bei Frau Prof: Dr. Vittoria Borsò mit der Dissertation zum Thema dieser Arbeit
August 2005: Pensionierung als Lehrer am Gymnasium
August 2007: Abschluss der Promotion mit dem Erwerb des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf