

Hans Joachim Piechotta  
Ralph-Rainer Wuthenow  
Sabine Rothemann (Hrsg.)

# Die literarische Moderne in Europa

*Band 2: Formationen der literarischen Avantgarde*

Westdeutscher Verlag

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die literarische Moderne in Europa /  
Hans Joachim Piechotta ... (Hrsg.). – Opladen:  
Westdt. Verl.

Bd. 2. Formationen der literarischen  
Avantgarde. – 1994

ISBN 3-531-12512-5

Universitäts-  
Bibliothek  
München

NE: Piechotta, Hans Joachim [Hrsg.]

Alle Rechte vorbehalten

© 1994 Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen

Der Westdeutsche Verlag ist ein Unternehmen der Verlagsgruppe Bertelsmann International.



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Horst Dieter Bürkle, Darmstadt

Titelbild: Kurt Schwitters, Siegbild, um 1922 (Detail). © VG Bild-Kunst, Bonn 1993

Satz: ITS Text und Satz GmbH, Herford

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Lengericher Handelsdruckerei, Lengerich

Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

ISBN 3-531-12512-5

LK 94/70 549

# Inhalt

Vorwort . . . . .	7
<i>Klaus Städtke</i> Moderne russische Prosa . . . . .	9
<i>Andreas Guski</i> Sozialistischer Realismus und russische Avantgarde im historischen Kontext . .	40
<i>Helmut Siepmann</i> Der Beitrag der portugiesischen Literatur zur literarischen Moderne: Fernando Pessoa . . . . .	53
<i>Carel ter Haar</i> Zum Durchbruch der Moderne in der niederländischen Literatur . . . . .	69
<i>Dietrich Mathy</i> Die Avantgarde als Gestalt der Moderne oder: Die andauernde Wiederkehr des Neuen. Zur Korrespondenz und Grenzüberschreitung der Künste zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts . . . . .	79
<i>Dietrich Mathy</i> Europäischer Futurismus oder: Die beschleunigte Schönheit . . . . .	89
<i>Dietrich Mathy</i> Europäischer Dadaismus oder: Die nichtige Schönheit . . . . .	102
<i>Dietrich Mathy</i> Europäischer Surrealismus oder: Die konvulsivische Schönheit . . . . .	123
<i>Ralph-Rainer Wuthenow</i> Der Essay in der modernen Literatur . . . . .	146
<i>Johannes Hauck</i> Französische Lyrik der nachromantischen Moderne: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé . . . . .	164
<i>Johannes Hauck</i> Avantgardistische Lyrik in Frankreich zwischen 1900 und 1920 . . . . .	188
<i>Hans Esselborn</i> Die expressionistische Lyrik . . . . .	204

<i>Michael Fleischer</i> Die polnische Lyrik der Moderne . . . . .	214
<i>Eckhard Lobsien</i> Modernismus in der anglo-irischen und englischen Literatur 1890-1920: Yeats, Synge, Hulme, Pound, Eliot . . . . .	230
<i>Gerhard Schmitz</i> August Strindberg – Der Dramatiker des Unbewußten . . . . .	251
<i>Hans Esselborn</i> Das Drama des Expressionismus . . . . .	271
<i>Juliane Vogel</i> Hofmannsthals und Schnitzlers Dramen . . . . .	283
<i>Elke Austermühl/Hartmut Vinçon</i> Frank Wedekinds Dramen . . . . .	304
<i>Anne Neuschäfer</i> Statisches Drama und lyrisches Tableau in der Aufführung: Das französische Drama zwischen 1880 und 1930 . . . . .	322
<i>Michael Rössner</i> Der Modernitätsaspekt in der spanischen Dramatik nach der Jahrhundertwende . . . . .	344
<i>Michael Rössner</i> Der Modernitätsaspekt in der italienischen Dramatik nach der Jahrhundert- wende . . . . .	353
<i>Walter Koschmal</i> Das Drama der russischen Moderne . . . . .	361
<i>Herta Schmid</i> Das moderne polnische Drama . . . . .	393
<i>Herta Schmid</i> Innovationen im tschechischen Drama des zwanzigsten Jahrhunderts . . . . .	424
Personenregister . . . . .	448
Die Autorinnen und Autoren . . . . .	457

# Der Modernitätsaspekt in der spanischen Dramatik nach der Jahrhundertwende

Michael Rössner

Die spanische Dramatik nicht nur des Jahrhundertbeginns, sondern des ganzen 20. Jahrhunderts, hat ein seltsames Schicksal, wie ein kürzlich erschienener Sammelband<sup>1</sup> gezeigt hat: sie beschränkt sich für das Auge des Auslands, vor allem für das der Deutschen, im wesentlichen auf einen einzigen, meist zum politischen Märtyrer verklärten und daher gerade bezüglich der Dimension der ästhetischen Modernität nicht zur Kenntnis genommenen Autor, Federico García Lorca; erst mit großem Abstand folgt dann der in den letzten Jahren entdeckte Ramón del Valle-Inclán, der jedoch für gewöhnlich als unspielbar angesehen wird. Der Rest bleibt im Dunkeln.

Das entspricht freilich auch weitgehend der Selbsteinschätzung der spanischen Theaterkritik: So heißt es etwa in Ruíz Ramóns Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts über die bescheidenen avantgardistischen Versuche:

Históricamente, ese teatro nuevo y distinto fracasó [...]. Con ese fracaso perdió el teatro español, en su totalidad de fenómeno teatral, la ocasión histórica de situarse en la mejor línea del teatro europeo contemporáneo.<sup>2</sup>

Tatsächlich erscheint das spanische Theater noch weit mehr als das italienische von kommerziellen Erwägungen dominiert und hinkt in der Praxis weit hinter der europäischen Entwicklung her, wobei die wenigen originellen Ansätze, die heute als Beiträge zur Entwicklung eines Theaters der Moderne erscheinen, fast ausschließlich Theorie geblieben sind und kaum je aufgeführt wurden.

Das kommerzielle Theater wird noch bis in unser Jahrhundert hinein von zwei Erfolgsautoren geprägt. Einerseits von dem spätromantischen, moralisierenden und trotz manch pseudoromantischer *mise en abyme* (etwa im *Gran Galeoto*<sup>3</sup>) sehr konventionellen Leidenschaftsdrama des von Valle-Inclán und anderen als „gran imbécil“ (großer Trottel) beschimpften Nobelpreisträgers José Echegaray und andererseits von Jacinto Benavente (1866-1954), und dem elegant-zynischen Autor von Gesellschaftskomödien und -tragi-komödien, der die Pariser Rezeptur der Mischung von psychologischem Drama und Boulevard virtuos beherrschte und damit die spanische Szene bis weit in die 40er Jahre hinein mit immer neuen Stücken (insgesamt waren es 172) versorgte. An Benaventes Werk galt schon als revolutionär, daß er in Sprache und Charakter seiner Figuren die bürgerliche Gesellschaft seiner Zeit im Unterschied zu Echegarays Pathos eher realistisch darstellte. Es ist allerdings bezeichnend, daß Benaventes bekanntestes Stück, das oft als sein bestes bezeichnet wird, auf naturalistische Mimesis weitgehend verzichtet:<sup>4</sup> In *Los intereses creados* wird eine Art moralistisch-psychologisches Phantasiespiel aus dem Geist und mit den Figuren einer durch die Rokoko-Brille gesehenen Commedia dell'Arte vorgeführt, dessen *happy end* wie so oft in der Komödie auf dem Genie und psychologischen Geschick des intrigierenden Dieners beruht. Für die Moderne im engeren Sinn kann man Benavente wohl trotz seiner „innovatorischen“ (Ruíz Ramón) Wirkung auf die spa-

nische Bühne nicht reklamieren, ebenso wenig wie den großen Romancier des Realismus, Benito Pérez Galdós, der sich um die Jahrhundertwende ebenfalls dem Theater zuwendet, indem er teilweise, wie Verga in Italien, eigene Erzählstoffe dramatisiert, teilweise auch neue Stücke schreibt. Galdós ist jedoch auf dem Theater keineswegs frei von einer aufdringlich symbolischen Überhöhung des Naturalismus, die sich bisweilen sogar in der sprachlichen Gestaltung bemerkbar macht (aber nichts mit den der Moderne zuzurechnenden Techniken des französischen oder belgischen Symbolismus zu tun hat).<sup>5</sup> Von den theoretischen Zielen des naturalistischen Theaters ist Galdós auf diese Weise jedenfalls weiter entfernt als Benavente.

Der einzige kommerziell erfolgreiche Autor, der gewisse Züge der ästhetischen Moderne in seinem Werk verwirklicht und so den Boden bereitet für die Rezeption ausländischer Experimente und die – wenn auch für die Schublade bestimmte – Produktion spanischen Avantgardetheaters, ist ausgerechnet ein Vertreter des *Género chico*, also des kostumbristischen Unterhaltungstheaters: Carlos Arniches (1866-1943). Arniches, der um 1920 von Ramón Pérez de Ayala und später von Pedro Salinas, einem Vertreter der Lyriker-Generation von 1927, für die „Hochkultur“ entdeckt und reklamiert wurde, steht in der Tradition des bis ins 18. Jahrhundert zurückreichenden *Sainete*, eines recht handwerklichen, lokal gebundenen, oft auch von mehreren Autoren in Zusammenarbeit verfaßten komischen Theatertextes, der Gestalten aus dem „einfachen Volk“ (meist der Hauptstadt Madrid) auf die Bühne bringt. Auch Arniches arbeitete in seiner ersten Schaffensperiode mit zahlreichen anderen Autoren zusammen, bis er um 1910 angesichts der Krise des *género chico* eine neue, als „tragedia (oder tragicomedia) grotesca“ bezeichnete Dramenform kreiert. Die Beschreibung dieser neuen Gattung in der Kritik lehnt sich sehr stark an Pirandello und das italienische *Teatro del grottesco* an, mit dem Arniches' Texte ja auch schon die Bezeichnung als Grotesken verbindet:

... la simultaneidad de lo cómico y lo trágico, el sentimiento de lo contrario, la superación de lo patético melodramático por lo risible caricaturesco, el juego de comicidad externa y gravedad profunda, el contraste entre [...] la máscara y el rostro ...<sup>6</sup>

Wenn man bei Pirandello angelangt ist, drängt es sich auf, von Miguel de Unamuno zu sprechen, der vor allem wegen seiner erzähltechnischen Experimente, die (in *Niebla*) zu einer Art Emanzipation der Romanfiguren von ihrem Autor führte, immer wieder mit dem sizilianischen Nobelpreisträger verglichen worden ist. Unamuno ist Vertreter der sogenannten Generation von 98, jener Generation also, die eine kritische Selbstanalyse des postkolonialen Spaniens unternommen hat. Auch in dieser spanischen Autorengeneration war von einem Neuanfang die Rede, freilich doch in einer sehr speziellen Weise, die sich nicht bruchlos in die Linie der europäischen Moderne eingliedern läßt. Gerade bei Unamuno findet sich nämlich auch die Besinnung auf die „ewigen Werte“ des spanischen Wesens (etwa in seinem *Quijote*-Buch), die zu den Tendenzen der Avantgarde schlecht passen will.

Unamuno hat zwar den Versuch einer Theaterreform unternommen, der – etwa von dem bereits mehrfach zitierten Ruíz Ramón – als avantgardistisch eingestuft wird; er ist jedoch praktisch ohne Nachwirkung geblieben. So berühmt der Rektor der Universität Salamanca auch als Philosoph und Erzähler sein mochte, sein Theater ist nur in kleinem Rahmen aufgeführt worden und hat kaum Widerhall gefunden. Unamunos Theaterkonzeption ist von den Reformgedanken der 98er kaum zu trennen. Auch hier geht es um eine Rückbesinnung auf die eigentlichen Werte, d.h. gleichzeitig um eine Aufhebung

der rein äußerlichen Effekte. „Nackt und intensiv“ sollte sein Drama sein, das er sich ausschließlich als Tragödie vorstellen konnte:

... lo más sencillo posible, desnudo, sobrio, en que lo que se ve ayude y sirva a lo que se oye, pero no lo desfigure ni oscurezca... y huya, cuanto más pueda, de la pantomima y de la caricatura, o sea la exagerada caracterización.<sup>7</sup>

Die praktischen Versuche sind allerdings recht uneinheitlich ausgefallen. Von seinen ersten beiden Dramen, der romantisch anmutenden Tragödie eines zwischen Politik, Religion und Liebe hin- und hergerissenen Revolutionärs (*La Esfinge*) und einem an Maeterlinck erinnernden kurzen Versuch über eine Blinde, die das Augenlicht wiedererlangt und sich eben deshalb in der Welt kaum zu orientieren vermag (*La Venda*), kann nur der zweite Text wegen der angedeuteten Nähe zum Symbolismus in den Kontext der Moderne gestellt werden. Aber gerade das Kennzeichen des symbolistischen Dramas bei Maeterlinck, die Offenheit und Unaufdringlichkeit des Symbols, wird bei Unamuno zum oft geradezu peinlichen Wink mit dem erklärenden Zeigefinger, etwa wenn das erste Auftreten der Blinden in ein Gespräch zweier philosophisch interessierter Zeitgenossen über Vernunft und Wahrheit quasi als symbolische Demonstration einer These hineinplatzt: Sie führt den beiden Hobbyphilosophen die Eitelkeit der Vernunft und Relativität der Wahrheit vor Augen, indem sie den nur scheinbar absurden Satz spricht, sie müsse sich die Augen verbinden, um den Weg besser zu sehen (weil sie eben als Blindgeborene den Weg blind findet, aber mit offenen Augen durch die Vielzahl der ungewohnten optischen Eindrücke verwirrt würde). Vermutlich 1910 ist dann *Fedra* entstanden, in der Kritik oft als sein wesentlichstes Drama angesehen und von Unamuno bei der Veröffentlichung 1918 mit einem poetologisch-programmatischen Vorwort versehen. Natürlich ließe sich dieses Stück in die Welle der modernen Bearbeitung von Mythen eingliedern, wie wir sie gleichzeitig in Frankreich etwa bei Gide oder Giraudoux finden. Aber Unamuno bringt den Phädra-Mythos nicht im Blumenbergschen Sinne „zu Ende“,<sup>8</sup> er transponiert ihn lediglich in eine ahistorisch-kastilische Gegenwart, in eine bäuerlich-lakonische Welt, die Lorcas Bauerndramen vorwegzunehmen scheint. Nüchternheit, Nacktheit, Intensität, die drei Grundsätze der Unamunoschen Theatertheorie sind in diesem Drama tatsächlich idealtypisch realisiert; aber gleichzeitig stellt sich die Frage, worin (außer im Sprechstil) dieses Stück über die Poetik der klassischen Tragödie hinausgehen soll: Unamuno holt in einem die in Spanien nie so richtig realisierte klassische Tragödie ebenso nach wie die bäuerlich-naturalistische, die sich bei Galdós nicht entfalten konnte. Aber insgesamt wirkt das Stück, hält man es neben gleichzeitige dramatische Versuche in Italien, Frankreich oder auch Deutschland, gerade dadurch eher anachronistisch, und es verfügt auch nicht über den Lyrisismus der Lorcaschen Dramen. Somit bleibt also Unamunos Versuch nicht nur in der Theaterpraxis seiner Zeit, sondern auch in der Sicht heutiger Lektüre am Rande der Modernität stehen, wenngleich er in seinen späteren Dramen der 20er Jahre auch die in der Avantgarde beliebten metatheatralischen Aspekte einführt.

Ähnliches ließe sich von einem weiteren Vertreter der 98er, José Martínez Ruíz, bekannt unter dem Pseudonym „Azorín“, sagen. Auch Azorín, der sich ansonsten lediglich theoretisch – und da nur negativ – zum Theater äußerte, hat in den Jahren 1926 bis 1931, eine kleine Zahl von Dramen geschrieben. Trotz einiger Anspielungen auf „pirandellistische“ Neuerungen erweist sich sein Theater jedoch als sehr konventionell: v.a. die beiden ersten Stücke *Old Spain!* und *Brandy, mucho Brandy!* stellen eher eine Mischung aus romantischem Operettensujet und Gesellschaftskomödie à la Benavente dar als einen

Beitrag zur ästhetischen Moderne. Die wird allenfalls in der – nach eigener Aussage unter dem Eindruck des *Malte Laurids Brigge* geschriebenen – Einakter-Trilogie *Lo invisible* spürbar, denn Azorín versucht hier offenbar Ähnliches wie Maeterlinck in seinen symbolistischen Theater texts: eine dichte, statische Szenerie aufzubauen, in der sich dem Zuschauer vor allem eine Stimmung – eben die Angst und Erwartung des Todes – mitteilt: Anhand der todkranken Frau, die auf ihren aus dem Krieg heimkehrenden Ehemann wartet, dessen Tod man ihr verschwiegen hat; der alleinstehenden Bäuerin, die sich mit ihrem Kind aus Aberglauben fast zu Tode ängstigt, weil man ihr dessen Tod vorausgesagt hat; schließlich – am schwächsten und konstruiertesten – anhand der Kranken, die im Wartezimmer eines „Doctor Death“ wartet, bis sie an die Reihe kommt, um dann unter Gebeten und mit dem Ausruf „Ewigkeit!“ auf den Lippen die Schwelle zum Behandlungszimmer zu überschreiten. In diesem peinlich melodramatischen Schluß zeigt sich, daß Azorín der ästhetischen Moderne eben doch nur äußerlich huldigt, in Sprache und Ausführung aber oft dem Kitsch eines Echegaray nahekommt. Die Fortüne seines Theaters war denn auch kurzlebig, und sein Einfluß auf die Entwicklung des spanischen Theaters ist gleich Null.

Jacinto Grau (1877-1958), von einigen mit Pirandello verglichen, hat wenigstens das mit dem italienischen Nobelpreisträger gemeinsam, daß auch ihm die Kritik häufig Zerebralismus vorgeworfen hat. Im Unterschied zu Pirandello gelingt es ihm freilich kaum jemals, Bühnenwirksamkeit zu erzielen, und auch technisch löst er sich kaum von den Vorgaben der Tradition. Am ehesten ist noch seine „tragikomische Farce“ *El señor de Pigmalión* wegen der dort auftretenden Marionettenfiguren von der Avantgarde zur Kenntnis genommen wurden: Charles Dullin bringt das Stück kurz nach seinem Erscheinen im Pariser Théâtre de l'Atelier heraus, Karel Kapec wenig später im Prager Nationaltheater (1925). Grau läßt darin den Marionettenspieler Pigmalión eine Reihe von volkstümlichen Figuren (den Urschelm Pedro de Urdemalas, den sprechunfähigen Tölpel Juan el Bobo, usw.) vorstellen und sich in eine seiner Figuren verlieben, worauf er schließlich in einer Rebellion der Figuren gegen ihren Schöpfer getötet wird. Problematisch bleibt jedoch das antiquierte sprachliche Pathos, etwa im Sterbemonolog Pigmalións, der die „ewige Überlegenheit der Götter“ beklagt, die ihn besiegt haben, als er gerade dabei war, „über das Menschliche hinauszugehen“. Der Nietzscheanismus Graus trieb in späteren Stücken noch seltsamere Blüten.

Unmittelbarer an der Avantgarde Anteil hat Ramón Gómez de la Serna (1888-1963). Der Schöpfer der *Greguerías* und Weggefährte Valle-Inclán schreibt zwischen 1909 und 1912 siebzehn dramatische Werke, meist Einakter, denen dann 1929 und 1935 noch je ein Nachzügler folgt. Gómez de la Sernas Bezugspunkt heißt Maeterlinck, seine Kurzdramen sind allerdings stark um eine Figur und um das Leitmotiv des Eros zentriert, so daß man sogar von einem „Pansexualismus“ Ramóns gesprochen hat.<sup>9</sup> Das abrupte Ende der intensiven dramatischen Produktion mit dem Jahr 1912 deutet an, daß auch Gómez de la Serna – wie alle spanischen Avantgarde-Dramatiker – an der kommerziellen Realität des spanischen Theaters gescheitert ist.

Somit finden zu guter Letzt auch wir uns mit den beiden Namen Valle-Inclán und Lorca wieder. Beide haben vielleicht deshalb die dauerhafteste Wirkung auf das spanische Drama der Moderne ausgeübt, weil sie eine praktische Beziehung zum Theater hatten, obwohl sie ihre avantgardistischen Stücke nicht aufführen konnten. Valle, mit einer Schauspielerin verheiratet und mit dem Avantgarde-Regisseur Rivas Cherif befreundet, rettete sich in das von filmischen Visionen getragene Lesedrama, das zwar noch aufführbar ist, dabei aber gleichzeitig auf einen großen Teil der bedeutungstragenden Textebene (eben die poetisch gestalteten Regieanweisungen), Verzicht leisten muß; Lorca sperrte



seine avantgardistischen Produkte in die Schublade ein, weil er ihre augenblickliche Unaufführbarkeit einsah, obwohl sie ihm „das Wesentlichste schienen“, was er „für das Theater geschrieben hatte“.<sup>10</sup> Valle-Inclán ist als Vertreter der 98er Generation der ältere der beiden; er ist auch derjenige, der seine avantgardistischen Vorstellungen wenigstens in Ansätzen programmatisch formuliert hat.

Zu Beginn freilich scheinen sich Valles revolutionäre Theaterideen einfach aus einer aristokratischen Reaktion gegen den bürgerlichen Realismus und Naturalismus seines Landes zu entwickeln. Die archaische Welt Galiziens, die in seiner Darstellung episch-feudale Größe ebenso beinhaltet wie desillusionierende menschliche Niedrigkeit, die die meisten seiner Figuren wie groteske Deformationen erscheinen läßt, ist Gegenstand seiner ersten bedeutenden Theatertrilogie, der *Barbarischen Komödien*, die 1907/8 entstehen (das dritte Stück, *Silbergesicht*, folgt allerdings erst 1924). Der Feudalherr Juan Manuel Montenegro, literarisches alter ego des Autors, ist als übermächtige Heldenfigur von mittelalterlicher Größe geschildert, die zwar durchaus keinen exemplarischen Lebenswandel führt (so betrügt er seine Frau und behandelt die beiden Geliebten wie Tiere, ist jähzornig und bisweilen ungerecht zu seinen Untergebenen), aber auch als Sünder noch immer exemplarische Züge eines Epenhelden besitzt, während seine als „Wolfsbrut“ bezeichneten Söhne mickrige, materialistische Charaktere sind, Kinder der neuen Zeit, gegen die Montenegro mit Hilfe der Bettler und Leprösen, die er christusgleich zum Aufstand gegen die bürgerlich-kapitalistische Welt führen will, einen Feldzug unternimmt, in dem er schließlich – immer noch in heroischer Weise – stirbt. Das hier erprobte Konzept der überhöhten Zentralfigur von epischer Größe, von der die grotesk deformierten Repräsentanten der Gegenwart abgehoben sind, prägt auch noch Valles berühmtestes Werk *Lichter der Bohème* von 1920, in dem er nun die Szenerie aus dem doch etwas exotischen Galicien des 19. Jahrhunderts in das zeitgenössische Madrid verlegt. Max Estrella, der große blinde Dichterkönig, schreitet durch eine erbärmliche Welt von Betrügnern, Verbrechern, skrupellosen Politikern und histrionischen Schreiberlingen (den Modernisten), an der er schließlich zugrundegeht. Dies ist aber nicht mehr mit romantischem Pathos, sondern im Gegenteil mit äußerstem Zynismus geschildert, zumal Max sterbend auch noch im Stück Valles Programm für ein neues, avantgardistisches Genre entwirft.

Dieses Konzept ist der *Esperpento* (übersetzt als *Schauerposse*), den er, aufbauend auf Ansätzen der hyperbolischen Verzerrung in seinen galicischen Dramen, die sich bis zum „Visionsdrama“<sup>11</sup> *Divinas palabras* linear gesteigert haben, als neue ästhetische Kategorie entwickelt hat. Ein *Esperpento*, so verkündet Max, müsse nun an die Stelle der klassischen Tragödie treten, weil die modernen Menschen zu erbärmlich wären, um noch Tragödie zu spielen. Der *Esperpento* wäre dagegen die streng geometrische – und daher keineswegs beliebige – Verzerrung des tragischen Helden in einem Konkavspiegel, die als einzige in dem modernen Spanien, dieser „grotesken Deformation“ der abendländischen Geschichte, noch dem Mimesis-Gebot entsprechen würde. So ergäbe sich – erläutert Valle in einem weiteren poetologischen Text, dem Interview mit dem Regisseur Gregorio Martínez Sierra von 1926 – die neue Position des Autors: nicht mehr auf den Knien vor seinen Figuren wie der Autor der Antike, nicht mehr Aug in Aug wie Shakespeare, sondern nun in den Wolken schwebend und mit einem nietzscheanischen Lachen seine zwergenhaften Kreaturen verlachend. Es ist hier nicht der Ort, um Valles spezifische Mischung von aristokratischem Fin-de-siècle-Lebensgefühl und avantgardistischer Bürgerverachtung näher zu betrachten, die dieser Attitüde zugrundeliegt. Zweifelsohne aber fügt sie sich in der szenischen Realisierung deutlich in die Avantgarde ein: Animalisierung und groteske Verzerrung der Figuren, ihre Reduzierung im Kommentar der Regieanweisungen zu „Bündeln“ und „Gegenständen“, ihre seltsam abgehackte, mechanisierte

Sprache zeigen deutliche Verwandtschaft zu Verfahren Jarrys, Apollinaires, der Futuristen oder auch Pirandellos (etwa in *L'uomo, la bestia e la virtù*). Dagegen eliminiert Valle vor allem in den späten Esperpentos der 20er Jahre (1930 unter dem Titel *Martes de carnaval* – dt. *Karneval der Krieger* zusammengefaßt) radikal jeden Rest von Lyrismus, der im Zusammenhang mit Modernismus und gesamteuropäischem Symbolismus sein Frühwerk bestimmt hatte. In *Los cuernos de Don Friolera* etwa, einer intertextuellen Parodie auf Shakespeares *Othello*, Calderóns *El médico de su honra* und andere Ehrendramen des Barock sowie Echegarays *El gran galeoto*, fehlt jede menschlich erscheinende oder gar zur Identifikation einladende Figur. In dem grotesk lächerlichen Eifersuchtsdrama mit hinkendem Galan, übergewichtiger Ehebrecherin und dem Zollwachehauptmann, der in einem von mechanischen Ticks und Wiederholungszwängen geprägten Monolog marionettenhaft zwischen Pflicht und Neigung schwankt, ist die Parallele zu der im Prolog aufgeführten Bearbeitung für Kasperletheater mit Händen zu greifen, selbst wenn es am Ende eine wirkliche Tote gibt – die vom rächenden Vater unter dem Druck eines animalisiert vorgestellten soldatischen „Ehrentribunals“ versehentlich statt der Mutter erschossene „porzellanpuppenartige“ Tochter des Ehepaares. Immerhin wird an einigen Stellen die verzweifelte Sehnsucht des Hauptmanns nach einem kleinbürgerlichen Familienidyll nicht nur lächerlich, sondern in einer an Pirandellos *sentimento del contrario* gemahnenden Art auch berührend. Der auf Tirso de Molinas und José Zorrillas *Don Juan*-Dramen parodistisch anspielende Esperpento *Las galas del difunto* (*Der Staatsrock des Verblichenen*) hat nicht einmal mehr solche Momente zu bieten, dafür aber zunehmend desillusioniert-zynische Figuren, die sich nach der Art der klassischen „Pikaros“ in einer vollständig aus den Fugen geratenen Welt mit skrupelloser Überlebenskunst behaupten – was auch für die Figuren des auf die zeitgenössische Realität, nämlich Primo de Riveras Staatsstreich von 1921 anspielenden dritten Esperpentos *La hija del capitán* (*Die Hauptmannstochter*) gilt. Wenngleich dieses Prinzip schon das Galicienbild der frühen Dramen bestimmte, so ist in den Esperpentos sprachlich (durch die Aufgabe jedes Lyrismus) und darstellungsmäßig (durch die Beschreibung der Personen als Tiere und Objekte, durch Einbau mechanisch-pantomimischer Szenen) ein Wandel eingetreten, der Valle mit den erwähnten Experimenten Jarrys und der Futuristen verbindet.

In diesem Sinne ist ihm Federico García Lorcas experimentelles Drama diametral entgegengesetzt. Zwar lassen sich auch Lorcass Anfänge mit dem europäischen Symbolismus in Verbindung bringen, aber in dem bei der Erstaufführung durchgefallenen Bühnenerstling *El maleficio de la mariposa* (*Der Schadenszauber des Schmetterlings*) ist es nicht die hispanische Variante des Symbolismus, sondern ganz konkret Maeterlinck, der schon im Insektenmotiv präsent ist. Die folgende Karriere Lorcass ist zunächst von der Dominanz der Lyrik bestimmt (was allgemein für die „Generation von 1927“, der er angehört, Gültigkeit besitzt). Thematisch verbindet er dabei die europäische Strömung des Regionalismus (vor allem in den *Zigeunerromanzen*) mit den durch seinen Freund Dalí vermittelten Prinzipien des Surrealismus (etwa in *Dichter in New York*), wobei diesen Strömungen die Suche nach einem verlorenen Paradies ursprünglichen Denkens gemeinsam ist.<sup>12</sup> Das Theater zeigt ebenfalls eine Berücksichtigung beider Seiten von Lorcass dichterischem Wesen: in der sogenannten „bäuerlichen Trilogie“ der 30er Jahre wird unter starker Dominanz der Lyrik ein mythisch-archaisiertes Andalusien vorgestellt. Freilich stecken dessen Bewohner stärker als die Zigeuner der Gedichte im Korsett der Zwänge dieser Gesellschaft, die die Unschuld und Freiheit eines „Naturvolks“ verloren hat. Deshalb sind auch diese Stücke durch einen Aufstand eines anarchischen, meist mit der (freien) Liebe verbundenen Freiheitsimpulses gegen eben dieses starre Korsett gekennzeichnet, wobei demselben Freiheitsimpuls auch die ausgedehnten lyrischen Passagen

zugeordnet sind, während die Vertreter der gesellschaftlichen Ordnung und ihrer Zwänge durch einen betonten Lakonismus gekennzeichnet werden. Und auch in den aus den späten 20er Jahren stammenden „unaufführbaren Dramen“ *So vergehen fünf Jahre*, *Das Publikum* und *Komödie ohne Titel* aus den Jahren 1928/29 ist es der lyrische Charakter, der nun im Sinne der surrealistischen Dramen Kommunikations- und Handlungsstruktur zerstört. Wie der Leser moderner Lyrik kann sich der Zuschauer bei diesen Texten nur noch an den Bildfeldern orientieren und mit ihrer Hilfe durch das Labyrinth des Bühnengeschehens tasten. So ist etwa *So vergehen fünf Jahre*, von Lorca selbst im Untertitel „Leyenda del tiempo“, also Legende oder Mirakelspiel der Zeit genannt, durch die Konstante der Aufhebung rationaler Zeitstrukturen gekennzeichnet; während immer von einer fünfjährigen Wartezeit auf die Hochzeit der Hauptfigur mit seiner noch zu jungen Braut die Rede ist, ereignen sich einige Episoden das ganze Stück, in dem angeblich die fünf Jahre vergehen, in identischer Form immer wieder, die Tageszeit (6 Uhr) bleibt immer dieselbe, und einige Figuren zeigen auch sprachlich die Zeitumkehr an, indem der „alte Mann“ etwa nicht nur verlangt, man müsse sich „an morgen erinnern“, sondern auch nach kurzem Abgang zurückkommt, nicht, weil er seinen Hut vergessen hat, sondern weil er ihn vergessen wird. In stark onirischen Szenen (vor allem auch in der Schlussszene, in der eine magische Tötung der Hauptfigur erfolgt), zeigt sich die Verwandtschaft dieses Textes mit fast gleichzeitigen Versuchen der Surrealisten (von Vitrac bis Artaud) und späten Dadas (etwa Tzaras *Mouchoir de nuages*). Auch Lorcas zweites „surrealistisches“ Drama, *Das Publikum*, ist beherrscht von einer Traumatmosfera. Dominante Themen sind hier die ständige Metamorphose und die Auseinandersetzung mit dem Theater. Beides verbindet sich in der Grundidee, daß eine Aufführung von Romeo und Julia in verschiedenen Varianten ablaufen soll. Das Drama der Liebe kann tatsächlich auch von „Salzkorn“ und „Landkarte“ statt von Mann und Frau gespielt werden, vor allem, nachdem ein Aufstand des (fiktiven) Publikums das Theater durcheinander gebracht hat, ein Theater, in dem nach dem Willen des Direktors auf das „Theater unter freiem Himmel“, das sich also schon von seiner Abgeschlossenheit befreit hat, nun das offenbar subversive „Theater unter dem Sand“ folgen soll, in dem die Kostüme ohne ihre Träger, das heißt ohne die Schauspieler, sozusagen als „Nackte Masken“ im pirandellianischen Sinne, sprechen und handeln sollen. Diese spezifisch avantgardistische Auseinandersetzung mit der Illusionsstruktur des Theaters, die in manchem an Pirandellos *Riesen vom Berge* erinnert, wo auch Puppen und Kostüme ohne Schauspieler zu spielen beginnen, setzt sich in dem unvollendeten Fragment *Komödie ohne Titel* fort, in dem ein Aufführungsversuch des *Sommernachtstraums* in die Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben mündet, wenn ein Aufstand des Publikums gegen das Theater mit einem gleichzeitigen Aufstand der Bewohner der Stadt, in der das Theater steht, gegen die Regierung zusammenfällt. Ähnliches hat nach dem Bürgerkrieg Alfonso Sastre, auf Lorca zurückgreifend und ihn vergrößernd, zu gestalten versucht. In Lorcas Zeit erschienen ihm diese Stücke aber angesichts der „kulinarischen“ Vorlieben des Publikums völlig unaufführbar und dennoch als seine wichtigsten Werke: „Meine ersten Stücke sind unaufführbar. [...] In diesen unmöglichen Stücken liegt mein wahres Anliegen. Aber um eine Persönlichkeit vorzuweisen und Anrecht auf Respekt zu haben, habe ich andere Dinge herausgebracht.“<sup>13</sup>

Es bliebe allerdings zu erwähnen, daß auch das „kommerzielle“ Theater in den frühen 30er Jahren da und dort durchaus moderne bis avantgardistische Züge aufweist: Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura und Alejandro Casona sind drei dieser Autoren, die nach dem Bürgerkrieg in Franco-Spanien (Mihura) oder im lateinamerikanischen Exil (Casona) zu einem eher in traditionelle Schemata zurückfallenden Erfolgstheater übergehen, in der Epoche zwischen 1927 und 1936 aber zumindest teilweise Parallelen zu

europäischen Avantgardeströmungen aufweisen. Am interessantesten erscheint dabei Casonas dreiaktige „Comedia“ *La sirena varada* (Die gestrandete Sirene), in der Casona bereits 1929 (das Stück wurde allerdings erst 1934 mit großem Erfolg aufgeführt) einen wenigstens teilweise an Pirandellos *Riesen vom Berge* erinnernden Gedanken auf die Bühne bringt: Der reiche junge Herr Ricardo hat sich ein „Gespensterhaus“ gemietet, in dem er eine „Republik der einsamen Menschen, in der es keinen Hausverstand gibt“ verwirklichen will, weil die Welt an zu wenig Phantasie und zu viel Vernunft und Disziplin leide. Mit einem Schild an der Türe „Hier darf keiner herein, der Geometrie beherrscht“ will er die Unzugänglichkeit seines Reiches sichern. Mit von der Partie sind ein blinder Maler, der sich eine Augenbinde zugelegt hat, angeblich, um die Farben zu vergessen, ein treuer Diener, schließlich ein betrunkenen Zirkusclown und eine tatsächlich verrückte junge Dame, die sich für die titelgebende Sirene hält. Das Hausgespenst ist freilich ein armer Mann namens Don Joaquín, der sich durch seine kleinen Gespenstertricks ein Wohnrecht in dem verfallenden Häuschen sichern wollte und den Garten bebaut hat, nun aber von Ricardo dazu gezwungen wird, das Gespenst Napoleons zu spielen. Der väterliche Freund Florín versucht Ricardo in die Wirklichkeit zurückzuholen und die „Sirene“ zu heilen; ersteres gelingt freilich erst, als der Zirkusdirektor Pipó, der frühere Liebhaber der Sirene und vielleicht der Vater des Kindes, das sie erwartet, mit vernünftiger Gemeinheit die Idylle stört. Da scheint für einen Augenblick alles ins Lot zu kommen, bis Ricardo schließlich alle fortschickt und die Sirene versucht, in den Wahn zurückzustößeln, um noch einmal seinen Traum leben zu können. Sie weigert sich unter Hinweis auf ihr Kind, um dessentwillen sie lieber auf den Traum des Irrationalismus verzichten will, und mit diesem affirmativen Akzent klingt das Stück aus. Somit werden avantgardistische Gedanken zwar zitiert, gehen aber in die Komposition des Stückes nur als Thema und auch da nur am Rande ein; und auch in den Werken der übrigen Erfolgsautoren sind avantgardistische Elemente nur sporadisch und meist als komische Effekte eingesetzt, die – etwa im Falle Mihuras – in der Nach-Bürgerkriegsproduktion allmählich zurückgenommen werden. Dennoch sollte man berücksichtigen, daß auch der ästhetische Neubeginn nach dem 2. Weltkrieg (vor allem in dem Werk des bei uns immer noch viel zu wenig bekannten Antonio Buero Vallejo) aus der Form des Genre- und Unterhaltungsstücks erwächst, die er – ähnlich wie die italienischen *Grotteschi* – von innen heraus sprengt.

Der spanische Beitrag zur ästhetischen Moderne auf dem Theater sieht also recht uneinheitlich aus: dem künstlerischen Mißerfolg bzw. der Nicht-Realisierung ästhetisch revolutionärer Konzeptionen (bei Valle-Inclán, Lorca, aber auch Gómez de la Serna, Unamuno und den anderen genannten Autoren) steht ein unverwundlich erfolgreiches Kommerztheater gegenüber, das – vor allem in der volkstümlichen Variante – freilich durchaus imstande ist, avantgardistische Elemente einzubauen oder sogar selbst zu entwickeln (wie im Falle Arniches); auch das übrigens eine Parallele zu den Italienern, wo man ein Gleiches für Pirandellos sizilianisches und für das neapolitanische Dialekttheater im allgemeinen bis hin zu De Filippo behaupten kann.

## Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu: Wilfried Floeck: *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen*, Tübingen (Francke) 1990.
- 2 Francisco Ruiz Ramón: *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid 1971, S. 170.
- 3 Vgl. dazu die Analyse von Ursula Link-Heer, in: V. Roloff/H. Wentzlaff-Eggebert: *Das spanische Theater*, Düsseldorf 1986, S. 264-273.
- 4 Vgl. Klaus Pörtls Interpretation des Stückes, in: ebd., S. 287-298, wo das Drama als „krönender Abschluß“ der innovativen Epoche Benaventes bezeichnet wird.
- 5 Vgl. dazu Hans Hinterhäusers nicht ohne Ironie vorgetragene Analyse von Galdós' *Electra*, in: Roloff/Wentzlaff-Eggebert, a.a.O., S. 274-286.
- 6 So faßt Ruiz Ramón, a.a.O., S. 45, die in dem Band Carlos Arniches, *Teatro*, Madrid (Taurus) 1967, enthaltenen Stellungnahmen der Kritik zusammen, unter denen v.a. José Monleón (Arniches: *La crisis de la Restauración*, S. 31-51) auf Parallelen zu Pirandello hinweist. Siehe dazu auch Manfred Lentzen: *Carlos Arniches. Vom „género chico“ zur tragedia grotesca*, Genf 1966.
- 7 Miguel de Unamuno: *De vuelta del teatro*, in: *Teatro completo*, hrsg. von M. García Blanco, Madrid (Aguilar) 1959, S. 1175; siehe zur Theatertheorie Unamunos auch Andrés Franco: *El teatro de Unamuno*, in: *Insula*, Madrid, 1971, S. 273-239.
- 8 Vgl. Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M. 1979.
- 9 Luis S. Granjel: *Retrato de Ramón*, Madrid 1963, S. 16.
- 10 Interview von 1935, vgl. Anmerkung 13.
- 11 Vgl. H. Wentzlaff-Eggebert: *Zur Ästhetik Valle-Incláns am Beispiel von Divinas Palabras*, in: *Iberoromania* 13/1981, S. 77-95.
- 12 Vgl. dazu meine Untersuchung, Michael Rössner: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, Frankfurt/M. 1988.
- 13 Interview von 1935, enthalten in F. García Lorca: *Obras completas*, hrsg. von Arturo del Hoyo, Madrid (Aguilar) <sup>20</sup>1977, Bd. II, S. 1079, Übersetzung von mir.