

Michael Rössner / Wien

THEATER AUF DEM THEATER UND „BÜHNEN-
PIKARESKE“ BEI CORNEILLE UND CERVANTES

Zur Illusion comique und zu Pedro de Urdemalas

Zu den in der Wertung am heftigsten umstrittenen und doch – wenigstens seit den 60er Jahren – auch zu den beliebtesten Objekten der Literaturwissenschaft im Werk des frühen Corneille¹ gehört seine „Komödie“ *L'illusion comique*, die Corneille selbst im Vorwort als „étrange monstre“ aus einem Prolog, einer dreiaktigen Komödie und dem Schlußakt einer Tragödie bezeichnet.² Die *Illusion comique* verdankt dieses Interesse sicherlich in erster Linie der außerordentlich kühnen Verwendung einer metatheatralischen Struktur, welche fast jeden, der sich mit diesem Stück auseinandergesetzt hat, zu einem mehr oder minder präzisierten Vergleich mit Pirandellos Trilogie des Theaters auf dem Theater, manche freilich auch zu einer Erwähnung der barocken Version der Schein/Sein-Thematik angeregt hat (was sich gewöhnlich in einem kommentarlosen Verweis auf Calderóns *El gran teatro del mundo* erschöpft). Die Figur des Theaters auf dem Theater in ihrer modernen Dimension und zugleich als barocker Topos – das kann sowohl Anlaß dazu geben, dieses Stück mit Jürgen von Stackelberg als „dramaturgisch interessanter, theatergeschichtlich bedeutsamer, ideell ergiebiger als der vielgerühmte Cid“ zu bezeichnen³ und es – anachronistisch – mit pirandellianischen Kategorien als Relativierung der Wirklichkeit zu interpretieren (wie das François Xavier

¹ So schreibt schon Peter Bürger in seiner Habilitationsschrift *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt/M. 1971, S. 234: „Kein Stück des jungen Corneille hat so sehr die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gelenkt wie die *Illusion*.“ – Auch nach 1971 ist die Liste der dieser Komödie gewidmeten Aufsätze vergleichsweise ungewöhnlich lang.

² Pierre Corneille, Widmung der *Illusion comique*, in der kritischen Ausgabe des Stücks, hsg. Robert Garapon, Paris 1957, S. 3. Zitate in der Folge nach dieser Ausgabe.

³ Jürgen von Stackelberg: „Corneille: L'illusion comique“, in: AA. VV., *Das französische Theater vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1968, S. 54-73, Zitat: S. 56.

Cuche tut⁴), als auch dazu, in der *Illusion comique* Corneilles „barocken Schwanengesang“ zu sehen, ein letztes, zusammengeflacktes Produkt einer überholten Ästhetik also, die Corneille noch im selben Jahr mit seiner endgültigen Hinwendung zur Klassik aufgibt. Jedenfalls aber erweckt diese Komödie, durch ihre Aktualisierbarkeit ebenso wie durch die Schwierigkeit, sie einer bestimmten Ästhetik eindeutig zuzuordnen und damit zu beurteilen, offenbar gerade in den letzten Jahrzehnten ein anhaltend reges Interesse, nachdem man sich früher ausschließlich für den „heroischen Corneille“ erwärmt hatte, und ich glaube, daß dieses Interesse zu Recht besteht, weil das Werk eine zentrale Stellung in der Entwicklung des französischen Theaters einnimmt und diese (historisch-soziologische) Entwicklungsproblematik in geschickter ästhetischer Transposition zu seinem Gegenstand macht, wie ich hier zeigen möchte.

Tatsächlich weist die *Illusion comique* eine ausgesprochen kunstvolle Struktur auf, die sowohl in ihrer raum-zeitlichen Dimension wie in ihrem rhetorischen Aufbau gründlich erforscht worden ist.⁵ Der „Prolog“ führt zunächst in die erste Ebene des Stückes ein: ein unglücklicher Vater (Pridamant) sucht reuevoll seinen Sohn Clindor, den er vor zehn Jahren verstoßen hat, und wird von einem Freund an den Magier Alcandre verwiesen, dessen Grotte vermutlich weitgehend mit der Bühne identisch ist. Alcandre tritt auf, errät sofort Pridamants Anliegen und läßt ihn durch Zauberkraft eine Reihe prächtiger Gewänder sehen, die dem Leser mit einer Regiebemerkung als „habits de Comédiens“ vorgestellt werden, die Pridamant und der Zuschauer (was von da an gleichgesetzt werden kann, denn Pridamant fungiert ab nun als idealer Zuschauer) aber wohl für echte Fürstengewänder halten

⁴ François Xavier Cuche, „Les trois illusions de *L'Illusion comique*“, in: *Travaux de linguistique et de littérature de l'Université de Strasbourg*, IX/2/1971, S. 65-84. Die Interpretation ist bei allem Anachronismus ungewöhnlich stringent und für den modernen Betrachter jedenfalls eine wertvolle Hilfe für den Zugang zu diesem Stück.

⁵ So bei Madeleine Alcover, „Les lieux et les temps dans *L'Illusion comique*“, in *French Studies*, 30/1976, Nr. 1, S. 393-404, wo sie die Nicht- und Doch-Einhaltung der Einheiten ebenso nachweist wie die Doppelung der Theatersituation in dem Theater Alcandres mit den Zuschauern Alcandre und Pridamant, die jeweils in der „Pause“ der Akte das Stück kommentieren; bezüglich des rhetorischen Aufbaus siehe Marc Fumaroli, „Rhétorique et dramaturgie dans *L'Illusion comique*“, in: *XVII^e siècle* 80/81/1968, S. 107-132, der das Stück als durchgehendes Plädoyer Alcandres für das Theater deutet, das Pridamant von der Richtigkeit der Berufswahl seines Sohnes überzeugen soll.

müssen; hierauf läßt der Magier durch zweideutiges Sprechen den Vater in dem Glauben, sein Sohn wäre zur gesellschaftlichen Stellung der (solche Kleider tragenden) Hocharistokratie aufgestiegen und verspricht, ihm in der – titelgebenden – „illusion“ (die die zweite theatralische Wirklichkeitsebene bildet) in Form von »spectres pareils à des corps animés“ (v. 152) die wichtigsten Etappen aus dem Leben seines Sohnes vorzuführen. Zuvor aber gibt er einen kurzen Abriss dieses Lebens, in dem sowohl durch die vielen und rasch wechselnden, allesamt ein wenig anrühigen Berufe als auch explizit durch den Vergleich mit Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache und dem Buscón auf den *pícaro* des spanischen Schelmenromans verwiesen wird.

Damit leitet er zu der Komödie der Akte II-IV über, in der Clindor zunächst noch immer in pikaresker Tradition als Diener auftritt, der seinen Herrn, für den er den postillon d'amour spielt, hintergeht, indem er die von ihm verehrte Isabelle selbst umwirbt und für sich gewinnt. Damit nicht genug, macht er auch noch ihrer *suivante* Lise schöne Augen und erklärt ihr ganz offen „Vous partagez vous deux mes inclinations:/J'adore sa fortune et tes perfections“ (vv. 783 f.). Die bestimmende Figur dieser Komödie ist jedoch sein Herr Matamore, der *miles gloriosus*-Typus des Plautus, der als Capitano der *Commedia dell'arte* zur Karikatur der spanischen Besatzungsmacht geworden war. Auch Corneille spielt durch den Namen Matamore (der natürlich von *Santiago Matamoros* kommt) auf die Spanier an, wenngleich Matamore bei ihm ein Gascogner ist. Diese Figur trägt die Komik der Akte II-IV, sie ist eine bis zu den Extremen der Hyperbolik getriebene Ausprägung des konventionellen Großsprechers und Feiglings, der diesen Typus ausmacht, und sie war als Paraderolle eines bekannten Schauspielers der Corneille-Zeit vermutlich auch der unmittelbare Anlaß für die Entstehung des Stückes.⁶

Clindor als echter *pícaro* spielt zunächst mit seinem Herrn, indem er ihn zu ständig neuen Prahlereien anstachelt und sich gemeinsam mit Isabelle im Stillen über ihn lustig macht. Als es jedoch zum Interessenskonflikt kommt, das heißt, als Matamore den Betrug bemerkt, verläßt

⁶ So unter anderem Robert Garapon, der in seinem Vorwort zu der zitierten Ausgabe des Corneille-Stückes (a. a. O., S. XLIV ff.) vermutet, die *Illusion* wäre von Montdory, dem Prinzipal des Théâtre du Marais, für seinen neuen Star Bellemore in Auftrag gegeben worden, der auf *miles gloriosus*-Rollen spezialisiert gewesen sei. Dagegen behauptet Colette Scherer, *Comédie et société sous Louis XIII. Corneille, Rotrou et les autres*, Paris 1983, S. 192-197, Montdory selbst hätte zunächst den Matamore gespielt und die Rolle erst später an Bellemore abgetreten.

er die Rolle des Pikaro und weist seinen Herrn in die Schranken. Der Feigling Matamore bezeichnet nun, um verbal sein Gesicht zu wahren, die Verbindung Clindor–Isabelle als von ihm gewollt, so daß nur noch der Widerstand des Vaters auszuräumen wäre. Allerdings hat die eifersüchtige *suivante* Lise mittlerweile eine kleine Intrige angezettelt: ein abgewiesener Prätendent namens Adraste überfällt Clindor mit einer Gruppe bewaffneter Diener bei einem Stelldichein; dieser ersticht ihn in Notwehr, wird aber gefangen und am Ende des 3. Aktes in den Kerker geworfen. Pridamant, der mit Alcandre (gleichsam wie Zuschauer in der Pause) jeweils in der letzten Szene der Akte II–IV zu dem Geschehen der Ebene 2 (der Illusion der „spectres“) Stellung nimmt, kommentiert das verzweifelt: „Mon fils est mort“.

Der vierte Akt enthält weitere Versatzstücke des barocken Theaters in Gestalt zweier großer Monologe: zuerst klagt Isabelle über den bevorstehenden Verlust ihres zum Tode verurteilten Geliebten und will sich selbst den Tod geben, ehe Lise, die Clindor nun trotz allem retten will, ihre Herrin wieder aufrichtet und zur Flucht mit dem Geliebten überredet; dann klagt Clindor im Gefängnis sein Schicksal an und scheint sich durch die unmittelbare Nähe des Todes vom *inconstant* zum treuen Liebhaber gewandelt zu haben: „Quel bonheur m’accompagne à la fin de ma vie! Isabelle, je meurs pour vous avoir servie“ (vv. 1253 f.). Dazwischen tritt der groteske Feigling Matamore zum letzten Mal auf: in einer hyperbolisch lächerlichen Szene, in der er vom Hunger aus dem Versteck getrieben wird, in dem er sich aus Angst während des Kampfes Clindor–Adraste verborgen hatte. Schließlich endet der Akt und damit die eingeschobene Komödie mit der gelungenen Flucht der Liebenden mit Lise und dem in sie verliebten Gefängniswärter. Dem aufatmenden Pridamant erklärt Alcandre, er müsse für die Darstellung des weiteren Schicksals von Clindor „fantasmes nouveaux“ evozieren, weil die bisherigen den neuen „fonctions“ nicht entsprächen – man kann dies wohl nur als eine ein wenig selbstironische Anspielung auf den notwendigen Wechsel der Stilhöhe zwischen Komödie und Tragödie verstehen. Der letzte Akt zeigt Clindor im Gewand eines Höflings; seine Frau Isabelle überrascht ihn auf dem Weg zu einem nächtlichen Stelldichein mit Rosine, der Gattin des Prinzen Florilame. Auf ihre Vorwürfe hin verteidigt er sich mit der Macht der Begierde und meint, ein einmaliger Seitensprung würde die eheliche Treue nicht wesentlich beeinträchtigen. Isabelle gibt nach, bittet ihn aber, sich eine andere Mätresse zu suchen, da sie die Rache des Prinzen fürchtet, und droht, sich aus Angst vor den Folgen das

Leben zu nehmen. Da lenkt Clindor ein und versucht nun seinerseits, die plötzlich auftauchende Rosine umzustimmen, die sich aber zu ihrer einmal entflammten Leidenschaft bekennt und ihm mit einer Intrige nach Art der Phädra droht, wenn er nicht zu seinem Wort steht. In diesem Augenblick brechen (übrigens ganz wie zu Ende des 3. Aktes) bewaffnete Diener unter der Führung eines anderen Höflings aus dem Gebüsch und erstechen Rosine und Clindor. Isabelle wird, wie sie es geahnt hat, fortgeschleppt, um nun dem Prinzen als *Maîtresse* zu dienen.⁷ Damit fällt der „Grottenvorhang“. Der verzweifelte Pridamant reagiert wie Isabelle im 4. Akt – er will sich umbringen, wird aber von Alcandre zurückgehalten, der den Vorhang wieder aufgehen läßt und damit den Blick auf Clindor, Isabelle und – die anderen *Schauspieler* freigibt, die die Einnahmen des Abends zählen. Was man zuletzt gesehen hat, war nämlich nur Theater (und damit die dritte oder gar vierte Wirklichkeitsebene, nämlich das Theater in dem Theater, das Alcandre in seiner Grotte inszeniert, die ihrerseits im Theater steht). Was für den Leser durch die (ab der Fassung von 1644) veränderten Namen der Figuren offenkundig war, war es für den Zuschauer nicht, da diese Namen nie ausgesprochen werden. Die Rollen aber sind so „deckend“ besetzt, daß die Kontinuität der Charaktere tatsächlich eine Fortführung der in den Akten II-IV erzählten Ereignisse für möglich erscheinen ließ. Nach diesem *coup de théâtre* ist es für Alcandre ein leichtes, Pridamant davon zu überzeugen, daß sein Sohn es als Schauspieler nicht schlecht getroffen hat, und das Stück schließt mit einem allgemeinen Lob des (neuen) Theaters, das sich aus seiner unehrenhaften Vorgeschichte gelöst hat und zu einer sozial anerkannten Sphäre geworden ist.

Robert Garapon, der Herausgeber der kritischen Ausgabe der *Illusion comique*, hat zahllose Quellen für die einzelnen Elemente des Stückes herausgefunden: „pour composer *L'Illusion comique*, Corneille a pris son bien partout où il le trouvait“.⁸ Der interessanteste Hinweis betrifft die Parallele von Akt II-IV zu Akt I-III von Rotrou's *Amélie* und die Folgerung, beide bezögen sich auf eine (eben dreiaktige) spanische *comedia*, die uns nicht erhalten sei. Das mag sein, läßt sich allerdings nicht beweisen, und viele Handlungselemente dieser Akte lassen

⁷ Dies entspricht dem Inhalt der Urfassung, die von Corneille im Rahmen seiner von Kriterien der *bienséance* geleiteten *révision* ab 1660 geändert und gekürzt wurde.

⁸ Garapon, Préface, a. a. O., S. XXXIX. Vgl. auch ders., „Rotrou et Corneille“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France* L/1950, S. 355-394.

sich ja durch Garapons eigene Forschungen auch auf andere Quellen zurückführen. Dagegen sind die Elemente des Rahmens bzw. der Struktur, d. h. die Verbindung von (erzählter) Bühnenpikareske und Theater auf dem Theater, immer nur getrennt erklärt worden, erstere durch den einfachen Verweis auf die spanischen Schelmenromane, letzteres Element durch den Rekurs auf die unmittelbar vorhergehenden *Comédies des comédiens* von Gougenot bzw. von Scudéry. Soweit ich sehe, ist aber unter den Corneille-Kritikern niemandem aufgefallen, daß eine ähnliche Verbindung schon mehr als zwanzig Jahre früher in Miguel de Cervantes' Komödie *Pedro de Urdemalas* (1615 in *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* veröffentlicht) vorkommt.⁹ Meine Ausführungen verfolgen nicht den Zweck, eine neue Quelle im Sinn Garapons namhaft zu machen – abgesehen davon, daß sich wohl kaum zweifelsfrei nachweisen ließe, daß Corneille gerade diese Komödie Cervantes' gelesen hat, wenngleich er im Jahr der *Illusion comique* (d. h. ein Jahr vor Erscheinen des *Cid*) mit der spanischen Literatur wohlvertraut gewesen sein muß; ich glaube vielmehr, daß beide Stücke sozusagen nach dem System „same challenge – same response“ parallele Reaktionen auf eine ähnliche Herausforderung des Theaters darstellen, und meine, daß ein Vergleich dieser beiden auf einem ähnlichen Grundmuster beruhenden Stücke so etwas wie eine wechselseitige „Erhellung“ bewirken und sowohl den barocken wie den „modernen“ Aspekt der Texte deutlicher erfassbar machen müßte.

Deshalb nun einige Bemerkungen zu *Pedro de Urdemalas*: die Titelfigur dieser Komödie, in der Kritik oft mit unserem Eulenspiegel verglichen,¹⁰ ist eine Folklore-Figur, eine Art „archetypischer Schlawmeier“, der in zahllosen Identitäten auftritt und von daher schon eine

⁹ Dagegen finden sich in der Literatur zu Cervantes bisweilen wenigstens Anspielungen auf Corneille, etwa, wenn Robert Marrast das *Pedro de Urdemalas* gewidmete Kapitel seines *Miguel de Cervantès. Dramaturge*, Paris 1957, S. 98-113, „L'illusion comique“ betitelt (freilich, ohne dann im Text diese Anspielung explizit zu machen). Am weitesten geht noch Werner Krauss (*Miguel de Cervantes. Leben und Werk*, Berlin 1966, S. 86), der immerhin im Abschnitt über *Pedro de Urdemalas* einen ganzen Satz der Parallele zu Corneille widmet: „Die Sehnsucht nach adäquater Erfüllung seiner menschlichen Aufgabe treibt noch Corneilles Komödienhelden (*L'illusion comique*) aus der Enge der väterlichen Lebensform.“ Ein tatsächlicher Vergleich der beiden Stücke findet sich aber nirgends.

¹⁰ Etwa bei Marrast, a. a. O., S. 98 oder bei Eberhard Müller-Bochat, „Juan de la Cueva und Cervantes“, in: hsg. Klaus Pörtl, *Das spanische Theater* (von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts), Darmstadt 1985, S. 108-132, Zit. S. 126. Fernando García Salinero nennt *Pedro de Urdemalas* gar „abstracción

gewisse Affinität zum *pícaro* hat. Vorgestellt wird uns Pedro aber zunächst als eine Art guter Geist, einer der durch kleine Intrigen in *burla*-Form anderen hilft, in schwierigen Situationen eine Lösung zu finden; dabei nützt er seine Stellung als Diener des reichen, aber grenzenlos dummen Alcalden Martín Crespo aus, der bei seinen Richtsprüchen ganz auf Pedros Hilfe vertraut. In dieser Situation als Diener einer lächerlichen Figur, die ihrerseits einem konventionellen Typus des spanischen Theaters, nämlich dem *villano bobo* entspricht, liegt eine erste Parallele zu Clindors Stellung als Diener des „fanfaron“ Matamore. Nachdem Pedro durch seine schlaun Arrangements zwei Ehen gestiftet hat, beschließt er, Crespo zu verlassen und sich einer Zigeunerschar unter ihrem „conde“ Maldonado anzuschließen, um dort um die schöne Belica zu werben, die als Findelkind zu den Zigeunern gestoßen ist. Als eine Art Aufnahmeprüfung erzählt er in 164 Romanzenversen seine pikareske Lebensgeschichte, die sich, wie schon der Beginn zeigt, ganz an die Konventionen dieses Genres hält:

Yo soy hijo de la piedra,
que padre no conocí:
desdicha de las mayores
que a un hombre pueden venir.
No sé dónde me criaron;
pero sé decir que fui
de estos niños de doctrina
sarnosos que hay por ahí.
Allí, con dieta y azotes,
que siempre sobraban allí,
aprendí las oraciones,
y a tener hambre aprendí;
aunque también con aquesto
supe leer y escribir,
y supe hurtar la limosna
y disculparme y mentir.

(*Pedro de Urdemalas*, I, S. 619¹¹)

y símbolo de la astucia, la treta y la sabiduría mundanas para los habitantes de la Península Ibérica por espacio de más de dos siglos“ („Dos perfiles paralelos de Pedro de Urdemalas“, in: hsg. Manuel Criado de Val, *Cervantes. Su obra y su mundo* (Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes), Madrid 1981, S. 229-234, Zit. S. 229. Zu den folkloristischen Quellen siehe auch Bruce Wardropper, „Fictional Prose, History and Drama: Pedro de Urdemalas“, in: hsg. R. B. Tate, *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford 1982, S. 217-227.

¹¹ Ich zitiere hier und in der Folge nach: Miguel de Cervantes, *Obras completas* I, hsg. Angel Valbuena Prat, Madrid (Aguilar), 181986.

Ein Vergleich dieser extensiven Lebensgeschichte mit Alcandres Erzählung (vv. 163-187) zeigt sofort, wie sehr das pikareske Genre bei Corneille bereits in der Erstausgabe seiner Komödie nach Kriterien der *bienséance* umgestaltet wird. Zunächst ist Clindor nicht wie Pedro „hijo de la piedra“, aber das ergibt sich von selbst, da Pridamant als Vater und Zuschauer unverzichtbar ist. Das Hungerthema, bei Pedro immerhin zu Beginn noch recht deutlich präsent, wird von Alcandre nicht mehr erwähnt; der ausführlichen Beschreibung der verschiedenen „Diebessparten“ im Bereich der *hampa* steht nur die Erwähnung gegenüber, Clindor habe bei seiner Flucht aus dem Elternhaus Geld mitgenommen und sich dann in dem „Académie“ genannten Spielhaus als Falschspieler und/oder Taschendieb betätigt (und ab 1644 ist auch das gestrichen). Eine Parallele besteht in der Vermarktung religiöser Gefühle (durch Verkauf von Gebeten bzw. „brevets“), wozu bei Clindor noch eine allgemeine Quacksalber-Tätigkeit tritt. Die sonstigen von Clindor ausgeübten Berufe sind jedoch zwar durchwegs verachtet (etwa, wenn er Couplets für Straßensänger und Komiker liefert oder als „Solliciteur“ den niedrigsten Juristenberuf ausübt), aber sie gehören noch nicht der Welt des Verbrechens an – in der Mehrzahl scheint ihr gemeinsamer Nenner vielmehr in einer virtuosen Handhabung der Sprache zu liegen. Zudem steht Clindor dabei nicht immer in Diensten, sondern arbeitet manchmal auf eigene Faust; jedenfalls hat er zum Unterschied von Pedro keine Herren, die selbst Verbrecher und ihm zugleich Lehrmeister in Künsten wie Taschendiebstahl oder Falschspiel sind. Die ursprüngliche spanische *picaresca* steht also, wie auch nicht anders zu erwarten, bei Cervantes noch viel näher, sie wird bei Corneille mehr zum literarischen Zitat durch die Nennung ihrer bekanntesten Helden. Für die Struktur des Cervantes-Stückes besonders interessant ist die Prophezeiung am Schluß der Erzählung, durch die ähnlich wie in den Worten Alcandres eine Vorausdeutung erfolgt, die der jeweilige Gesprächspartner (und wohl teilweise auch der Zuschauer) hier noch nicht ganz verstehen kann, die aber am Schluß durch die Hinwendung zum Schauspielerberuf eingelöst wird:

Es Pedro de Urde mi nombre,
mas un cierto Malgesí,
mirándome un día las rayas
de la mano, dijo así:
„Añadióle Pedro al Urde
un malas; pero advertid,
hijo, que habéis de ser rey,

fraile, y papa, y matachín.
Y avendraos por un gitano
un caso que sé decir
que le escucharán los reyes
y gustarán de le oír.
Pasaréis por mil oficios
trabajosos; pero al fin
tendréis uno do seáis
todo cuanto he dicho aquí. (621)

Nach dieser „Pícaro-Arie“ treffen Maldonado und Pedro im Zigeunerlager Inés und die Pedro versprochene Belica, die von nun an zur zweiten, komplementären Hauptfigur avanciert. Belica präsentiert sich als ein *alter ego* Pedros, auch sie träumt davon, zu Besserem geboren zu sein und ihre Identität zu verändern, und Pedro heißt das durchaus gut: „que a mí me aplace/ que con soberbios barrenos/ sus máquinas suba y trace./ Yo también, que soy un leño,/ príncipe y papa me sueño,/ emperador y monarca,/ y aun mi fantasía abarca/ de todo el mundo ser dueño“ (633); wie schon der Held der *novela ejemplar La Gitanilla* wird er um ihretwillen („por tu amor“) Zigeuner. Als solcher plant er sofort einen – pikaresken – Streich gegen eine geizige Witwe, die den Zigeunern Almosen verweigert. Als Blinder getarnt, betört er sie mit einer Unmenge wundertätiger Gebete und stellt ihr den Besuch einer Seele aus dem Fegefeuer in Gestalt eines Eremiten in Aussicht, der ihm ähnlich sehen werde; dieser Eremit soll ihr die Höhe des Lösegeldes bekanntgeben, mit dem sie ihre verstorbenen Verwandten aus den Feuerqualen freikaufen kann, und auch gleich das Inkasso desselben vornehmen. In dem ständigen Wechsel komisch-burlesker und ernster Szenen (wie es auch der Komposition der Akte II-IV bei Corneille entspricht) folgt nun ein neuerlicher Dialog Pedro-Belica, zu dem der auf der Jagd befindliche König hinzukommt. Zwischen ihm und Belica entspannt sich sogleich ein symbolischer Liebesdialog, der wie im Hohelied Salomos und San Juan de la Cruz' *Cántico espiritual* mit der Metapher des verwundeten Wildes agiert: der vom König verfolgte Hirsch hat nämlich einen Lanzenstich besonderer Art erhalten: „en las entrañas lleva el hierro de Amor agudo“, sagt Belica, und der König kann sich ihrer Anziehungskraft nicht entziehen, reißt sich aber aus Angst vor der eifersüchtigen Königin zunächst doch von der vermeintlichen Zigeunerin los und reitet fort.

An dieser Stelle erkennt Pedro die Unmöglichkeit seiner Liebe: „Mira, Belica: yo atino/ que en poner en ti mi amor/ haré un gran desatino,/ y así, me será mejor/ llevar por otro camino/ mis gustos.“

(635) Er verzichtet also – wie Clindor im 5. Akt – darauf, in Liebesdingen den Mächtigen Konkurrenz zu machen und bricht statt dessen auf, um die Witwe zu betrügen und so Geld für Belicas Tanzkleid aufzutreiben (damit aber auch für die Erfüllung ihres Traums, in die Sphäre der Könige aufzusteigen). Nun kommt der *alguacil de las danzas*, das heißt ein Beamter der Theaterpolizei, um die Zigeuner zu einem *baile* vor dem König abzuholen. Mit dem Auftritt des Alguacil wird der folgende Tanz (der *baile* gehörte ja zu den dramatischen Kleingattungen des *Siglo de oro*) eindeutig als Theateraufführung gekennzeichnet, die zum ersten Mal die Figur des Theaters auf dem Theater aktualisiert. Ehe die Zigeuner tanzen, kommt es freilich noch einmal zu einer burlesken Unterbrechung: Martín Crespo, der wie Matamore vor dem ernsten Schluß des Stückes auszuscheiden hat, tut dies wie Großsprecher Corneilles durch eine Steigerung seiner lächerlichen Rolle: Pedro hat ihm bei seinem Weggang den wohl ironischen Vorschlag hinterlassen, vor dem König eine Gruppe von jungen Burschen als *serranas* verkleidet tanzen zu lassen; dieser komische Aufzug wiederum hat die *pajes* des Königs gereizt, und sie benehmen sich wie die sprichwörtlichen Studenten in Juan del Encinas *Auto del repelón* und verprügeln die armen Bauern so, daß sie beim besten Willen nicht mehr tanzen können. So tritt Crespo erbärmlich zugerichtet als Ankläger auf und kann nur seinen Neffen, grotesk als Frau zurechtgemacht und durch die Prügel unfähig sich zu rühren, vor den König bringen, was den Hof natürlich maßlos erheitert. Nach dieser komischen Szene führt Pedro als Regisseur die Zigeunerinnen zum Tanz; Belica strauchelt und fällt vor dem König nieder. Als dieser sie aufhebt, läßt sie die erboste Königin gefangennehmen. Das Ende der zweiten Jornada sieht also nach einer Eifersuchtstragödie aus; der Zuschauer befindet sich in einer ähnlich angstvollen Spannung wie Pridamant am Ende des dritten Aktes bzw. vor der Illusionsenthüllung im fünften Akt bei Corneille. Die dritte Jornada bringt jedoch mit Hilfe eines Theatertricks die Auflösung: Belica erweist sich durch den Bericht des Ritters Marcelo als die verlorene Nichte der Königin und wird in den Hof aufgenommen. Unterdessen tritt Pedro, der sich als „segundo Proteo“ bezeichnet und damit einen bei Jean Rousset erwähnten Topos des Barock anspricht,¹² in einer neuen Rolle als Student auf und er-

¹² Vgl. Jean Rousset, Einleitung zur *Anthologie de la poésie baroque française*, Bd. I, Paris 1968, S. 66 ff. und ders., *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1953.

gaunert zwei Hühner von einem armen Bauern. Dabei kommen ihm vorüberziehende Schauspieler zu Hilfe, und er nimmt das als Zeichen des Himmels. Er schließt sich ihnen an, ändert seinen Namen in Nicolás de Ríos und spricht nun in mehreren Teilen ein Loblied auf das Theater: zunächst auf den Schauspieler, dessen Namen er annimmt, und auf dessen Fähigkeit, die Realität moralistisch (d. h. entlarvend) in Frage zu stellen:

... en nombre de Nicolás,
y el sobrenombre de Ríos:
que éste fue el nombre de aquel
mago que a entender me dio
quién era el mundo cruel,
ciego que sin vista vio
cuántos fraudes hay en él.

– dann auf die Möglichkeiten des Schauspielers schlechthin und auf seinen Fleiß:

Ya podré ser patriarca,
pontífice y estudiante,
emperador y monarca:
que el oficio de farsante
todos estados abarca;
y, aunque es vida trabajosa,
es, en efecto, curiosa,
pues cosas curiosas trata,
y nunca quien la maltrata
le dará nombre de ociosa. (653)

Als schließlich der – im Siglo de Oro bekanntlich als *Autor* bezeichnete – *Impresario* der Truppe auftritt, legt Pedro ähnlich wie vor Maldonado noch eine „Aufnahmeprüfung“ ab, indem er die Fähigkeiten des guten Schauspielers lobt und somit zeigt, daß er etwas von seinem neuen Handwerk versteht („Sé todo aquello que cabe/ en un general farsante ...“).

An dieser Stelle werden die Schauspieler – wie zuvor die Tänzer – von dem zuständigen *alguacil* abgeholt, um vor dem Hof zu spielen. Es scheint sich also die zweite metatheatralische Situation anzubahnen. Zunächst tritt aber Pedro auf diese Weise noch vor der Aufführung seiner *Belica* gegenüber; beide haben ihr Ziel erreicht und sind doch voneinander getrennt, weil sie zwei verschiedenen Wirklichkeitsbereichen angehören:

Tu presunción y la mía
han llegado a conclusión:

la mía sólo es ficción;
la tuya, como debía.
Hay suertes de mil maneras,
que, entre donaires y burlas,
hacen señores de burlas,
como señores de veras.
Yo, farsante, seré rey,
cuando le haya en la comedia,
y tú, oyente, ya eres media
reina por valor y ley.
En burlas podré servirte,
tú hacerme merced de veras,
si tras las mañas ligeras
del vulgo no quieres irte; (656)

Damit leitet Pedro aber zugleich über zu einer Bitte, die Cervantes' soziales und poetologisches Anliegen kennzeichnet: Zwar ist der Schauspielerberuf ein durchaus ernstzunehmender, aber nur dann, wenn er vor der Konkurrenz der Schmierenkomödie geschützt wird: deshalb soll der König auf Fürsprache Belicas eine Prüfung einführen und nur solche Schauspielertruppen zulassen, die ihr Handwerk wirklich verstehen. Dieser Punkt wird in dem Schlußmonolog Pedros noch weiter ausgeführt: Als er sich anschickt, die Bühne zu verlassen, um auf der dahinter vorzustellenden „Meta-Bühne“ vor dem Hofstaat aufzutreten, schickt er das Publikum ziemlich unverblümt nach Hause, weil es unverständlich sei, und hält ein Plädoyer für eine Dramatik, die sich den Konventionen der Lope de Vega-Schule entzieht: kein happy end durch Heiraten (wie Cervantes das schon in seiner *comedia de capa y espada* *La entretenida* vorgeführt hatte), kein Durchbrechen der Einheiten mehr: ein Theater für Gebildete und höhere Stände also, das die „impertinencias“ der früheren Komödien endgültig überwindet.¹³ Es ist

¹³ PEDRO. Ya ven vuestas mercedes que los reyes
aguardan allá dentro, y no es posible
entrar todos a ver la gran comedia
que mi autor representa, que alabardas
y lancineques y frifón impiden
la entrada a toda gente mosquetera.
Mañana, en el teatro, se hará una,
donde por poco precio verán todos
desde el principio al fin toda la traza,
y verán que no acaba en casamiento,
cosa común y vista cien mil veces,
ni que parió la dama esta jornada,
y en otra tiene el niño ya sus barbas,

wohl kein Zufall, daß Ähnliches auch auf Corneilles Stück zutrifft: So hat Colette Scherer in ihrer Untersuchung *Comédie et société sous Louis XIII* gerade die Herausbildung des „honnête homme“-Ideals und den Aufstieg des Theaters zu einem gesellschaftlich anerkannten Ort in die Zeit des Entstehens der *Illusion comique* versetzt, und Alcantre erklärt in seinem Theaterlob dem zweifelnden Pridamant ausdrücklich, daß das Theater sich seit den Zeiten Hardys gewandelt habe und nun das Wohlwollen höchster Kreise genieße:

... à present le Theatre
Est en un point si haut que chacun l'idolastre,
Et ce que vostre temps voyoit avec mespris
Est aujourd'huy l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des Provinces,
Le divertissement le plus doux de nos Princes,
Les delices du peuple, et le plaisir des grands;
Parmi leurs passe-temps il tient les premiers rangs,
(. . .)
Mesme nostre grand Roy (. . .) daigne bien quelquefois
Prester l'œil et l'oreille au Theatre François. (vv. 1781-1796)

Cervantes schwebt in *Pedro de Urdemalas* offenbar eine ähnliche Nobilitierung des Theaters vor, wenngleich sein Versuch zu einer anderen Zeit und in einer anderen Gesellschaft schon deshalb zum Scheitern verurteilt war, weil die *Ocho comedias* eben „*nunca representadas*“ sind, d. h. keinen *Autor de comedias* fanden, der sie auf die Bühne gebracht hätte.¹⁴

y es valiente y feroz, y mata y hiende,
y venga de sus padres cierta injuria,
y al fin viene a ser rey de un cierto reino
que no hay cosmografía que lo muestre.
De estas impertinencias y otras tales
ofreció la comedia libre y suelta,
pues llena de artificio, industria y galas,
cese la del gran Pedro de Urdemalas.

(Korrektur der letzten Zeile laut Casaldueiro, a. a. O., siehe Anm. 15.) Interessant sind hier die teilweise wörtlichen Parallelen zu den Argumenten des Cura in *Don Quijote*, I, 48, wo ebenfalls eine Vorzensur am Hof nach künstlerischen Prinzipien gefordert wird, um die Qualität des spanischen Theaters zu sichern – und damit man sich nicht immer auf ökonomische Zwänge und den Geschmack des „vulgo“ ausreden kann (wie das etwa Lope de Vega im *Arte nuevo* tut).

¹⁴ Diese Absicht Cervantes' läßt sich auch aus dem Schauspielerlob in *El licenciado Vidriera* erschließen, wo es heißt: „son necesarios a la república como lo son las flores, las alamedas y las vistas de recreación y como lo son las cosas que honestamente recrean.“ (Obras completas II, a. a. O., S. 139)

Wir sehen also, zwischen den beiden Theatertexten gibt es tatsächlich eine überraschend hohe Zahl von Übereinstimmungen: In beiden ist die Hauptfigur durch eine einführende Erzählung als *pícaro* dargestellt; in beiden dient sie zunächst einer traditionell komischen Figur, die ein Zitat aus einer „überwundenen“ Komödientradition bildet; in beiden wechseln komische und ernste Szenen ständig miteinander ab, in beiden wird die (Eifersuchts)-Tragödie gestreift und im letzten Moment doch vermieden – bei Corneille durch ihre Entlarvung als theatralische Illusion, bei Cervantes durch die rechtzeitige Anagnorisis-Szene, bei der die Königin jedoch die theatralische Dimension des Geschehens durchaus reflektiert, indem sie die Schluß-*comedia* wie folgt einleitet: „Vamos a oír la comedia/ con gusto, pues que los Cielos/ no ordenaron que mis celos/ la volviesen en tragedia“. Beide wirken wie ein Puzzle aus heterogenen Elementen zusammengesetzt: Corneille verweist ja schon im *Préface* auf die Bestandteile seines „étrange monstre“, und bei Cervantes' Episodendrama ist der Zusammenhang so lose, daß erst Joaquín Casaldüero im Jahr 1966 bemerkt hat, daß eine Szene (die Ausführung der *burla* an der geizigen Witwe) offensichtlich beim Erstdruck an einer falschen Stelle eingeordnet worden war.¹⁵ Darüber hinaus ließen sich einzelne Szenen als *Entremeses* verselbstständigen, so der Beginn, der Parallelen zu Cervantes' eigenem *Entremés La elección de los alcaldes de Daganzo* zeigt, die Witwenepisode und anderes mehr. Die Verklammerung dieser heterogenen Elemente ist freilich in beiden Stücken unterschiedlich: bei Cervantes erfolgt sie lediglich durch die Hauptfigur und durch „thematisch parallele Ereignisse“,¹⁶ bei Corneille gibt es dagegen eine wesentlich kunstvollere Struktur, die stark mit Symmetrien arbeitet, wie wir gesehen haben, und die durch die drei Ebenen der Illusion das Kunststück zustandebringt, die drei klassischen Einheiten nicht und zugleich doch einzuhalten (nämlich auf der Ebene Pridamants und Alcandres, da sich von da aus alles Geschehen in der Zeit der Aufführung und am selben Ort – der als Theatermetapher dienenden Grotte – abspielt).

Was diese Struktur betrifft, so könnte man sagen, daß Pedro de Urdemalas bei Cervantes Clindors und Alcandres Rolle in Personal-

¹⁵ Joaquín Casaldüero, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid 1966, S. 179 f.

¹⁶ Vgl. Edward H. Friedman, „Dramatic Structure in Cervantes and Lope: The two *Pedro de Urdemalas* Plays“, in *Hispania* 60/1977, H. 3, S. 486-497, wo von einer Einheit durch „parallel events“ im Gegensatz zur Handlungseinheit in Lopes Stück die Rede ist.

union übernimmt: er ist der zum Schauspieler reifende *pícaro*, zugleich aber auch sein eigener Regisseur, der für den Alcalden, für die Witwe und schließlich für den König paratheatralische und schließlich theatralische Aufführungen inszeniert. Das kommt auch darin zum Ausdruck, daß Pedro die beiden von Corneille dem Zauberer übertragenen Monologe selbst halten muß, in denen zu Beginn die pikareske Vorgeschichte erzählt bzw. am Schluß das Lob des Theaters gesungen wird. Durch diese „Personalunion“ begibt sich Cervantes der Möglichkeit des Verwirrspiels durch die mehrfache Doppelung von Realitäts- und Illusionsebene. Dennoch ist auch schon sein *Pedro de Urdemalas* ein ungeheuer kühner Versuch, sich mit dem Verhältnis von theatralischer Illusion und Wirklichkeit auseinanderzusetzen: Bruce Wardropper hat Cervantes als Experimentator deshalb sogar mit Brecht, Ionesco und Arrabal verglichen,¹⁷ aber auch der bei Corneille stets angestellte Vergleich mit Pirandello liegt nahe.¹⁸

Dabei darf man jedoch nicht außer acht lassen, daß diese beiden barocken Versuche über das „Theater auf dem Theater“ ihre Umsetzung dieser Figur auf die Verbindung mit der zeitspezifischen Tradition der Pikareske gründen, die so einen ganz neuen Sinn erhält: der Pikaro wird sozusagen als verfemter Vorläufer des Schauspielers präsentiert und dient damit zugleich als Metapher für die Vorzeit der niedrigen Farce, in der der Komödiant exkommuniziert war und auf derselben Gesellschaftsstufe stand wie die Verbrecher der „hampa“. Der ideale Pikaro wird jedoch, wenn er „erwachsen wird“, zum idealen Schauspieler. Das Ziel seines Weges durch viele Rollen und Identitäten mit dem Zwang zu ständiger Verstellung muß schließlich die Institutionalisierung dieses Rollenspiels in einer gesellschaftlich geduldeten, ja durch ihren Kunstcharakter sogar in gewisser Weise geadelten Daseinsform, eben der des Schauspielers sein. Es verwundert nicht, daß Corneille- und Cervantes-Kritik in diesem Punkt übereinstim-

¹⁷ Bruce Wardropper, „Comedias“, in: hsg. J. B. Avallé-Arce – E. C. Riley, *Suma cervantina*, London 1973, S. 158. Die Kühnheit des Spiels mit theatralischer Illusion und Wirklichkeit hat besonders Jean Canavaggio (*Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris 1977) herausgestellt, sowohl, was die „fable cyclique“ mit dem „perpétuel acteur“ Pedro betrifft (277), als auch in bezug auf den Bruch des Erwartungshorizonts für das zeitgenössische (404) und das moderne Publikum, bei dem ein „doute méthodique“ hervorgerufen wird (374).

¹⁸ Für Cervantes' Stück finden sich Vergleiche mit Pirandello bei García Salinero, a. a. O., S. 233, Marrast, a. a. O., S. 133 und (indirekt durch die Bezeichnung Pedros als „personnage en quête d'auteur“) 98, sowie bei Werner Krauss, a. a. O., S. 86.

men: Als Beispiel mag ein Zitat von Marc Fumaroli zu Corneille und eines von Joaquín Casaldüero zu Cervantes dienen:

– Le métier d'acteur en la personne de Clindor nous est donc présenté par Corneille comme l'épanouissement normal d'un certain type de tempérament – qui est ainsi „récupéré“ pour le plus grand bénéfice de la société. Sans le théâtre, Clindor serait devenu sans doute un parfait „pícaro“, un hors-la-loi, vivant en marge des normes sociales, et usant de la virtuosité verbale à des fins de tromperie purement égoïstes. Grâce au théâtre, il peut exercer l'art de feindre sans pour autant duper les autres.¹⁹

– Como se ve, esta figura en manos de Cervantes está muy lejos de convertirse en un pícaro, pues la ingeniosidad del autor (...) consiste en hacer de esta experiencia múltiple, de este cambio constante, la figura ideal, esencial, del actor.²⁰

Diesem individuellen Lebensziel des Pikaro entspricht genau das kollektive Ziel des Theaters: aus der Achtung herauszufinden und einen gesellschaftlich geduldeten Freiraum zu erlangen, so daß der Pikaro – wie oben angedeutet – geradezu zur Metapher früherer Theaterformen wird. Trotz der Nähe von Casaldüeros Interpretation des *Pedro* zur Gedankenwelt Calderóns möchte ich nicht unbedingt die vielstrapazierte Parallele zum *Großen Welttheater* übernehmen: dort ist das Verhältnis zwischen Alltags- und Theaterwirklichkeit zur reinen, erhabenen Allegorie geworden, zu einem dechiffrierbaren Bildfeld unter vielen anderen, wie der Vergleich mit anderen Autos desselben Autors (etwa *El gran mercado del mundo*) zeigt. Bei Cervantes und auch bei Corneille findet sich dagegen noch eine tatsächliche Selbsterforschung des Theaters, das in Spanien im Lauf des 16. Jahrhunderts erst allmählich zu einer fest etablierten lebensweltlichen Institution geworden war, die sich nach und nach ihren gesellschaftlichen Platz und ihren Ort im Weltbild der Menschen suchen mußte. Die Nähe zum Karnevalskens und zum höfischen Fest ist noch da, die Illusionsgrenze ist noch nicht fest, und dennoch beginnt sie zu beunruhigen – offenbar wenigstens den zu diesem Zeitpunkt der Bühne ein wenig grollend fernstehenden Cervantes, der zugleich den radikalen Wechsel der Theaterästhetik zwischen seiner Generation und der des „monstruo de la naturaleza“ Lope de Vega miterlebt und selbst zwischen beiden Konzeptionen hin- und herschwankt.

Auch bei dem Erfolgsautor Corneille geht es zunächst um den neuen Platz des Theaters in der Gesellschaft seiner Zeit: der Aufstieg der Bühnenkunst zu einem bevorzugten Interessengebiet der guten Gesell-

¹⁹ Fumaroli, a. a. O., S. 124.

²⁰ Casaldüero, a. a. O., S. 170.

schaft wird nicht nur von Alcandre behauptet, sondern lässt sich auch soziologisch belegen, wie Colette Scherer gezeigt hat,²¹ und findet insbesondere in Richelieus Patenschaft über die neue Dramatikergeneration seinen sichtbaren Ausdruck. Was die ästhetische Konzeption betrifft, so ist es das in der *Illusion comique* so oft parodistisch zitierte barocke Effekt-Theater, das an seine Grenzen stößt; die Tendenz bewegt sich weg vom „Schau-Spiel“ und hin zu einer lediglich dem Schauspieler übertragenen Bühnen-Illusion im wesentlich karger ausgestatteten klassischen Drama, und das erfordert ebenfalls ein grundlegendes Überdenken der Rolle des Theaters, des Verhältnisses von Illusion und Wirklichkeit. In beiden Fällen bleibt deshalb auch ein Rest von Infragestellen der Alltagswirklichkeit durch die Wirklichkeit der Bühne übrig, freilich nicht im Sinne des so oft zitierten Pirandello, nicht durch eine radikale Entlarvung der Grenzen der erkennenden Vernunft, sondern eher in jenem spielerischen Sinn, in dem das Barock mit Spiegeln und Schatten hantiert, und den am besten ein Gedicht von Desmarets de Saint-Sorlin (1596-1676) auf den Palast von Corneilles Protektor Richelieu wiedergibt:

Allons voir aux jardins en plus ample estendue
L'ombre de ce grand corps sur la terre expandue.
Desja du grand palais si clair, si bien dressé,
J'en voy sortir un autre obscur et renversé,
Noircissant le parterre, et ses superbes domes
Sur la terre couchez comme de longs fantômes;
L'ombre aux corps attachée, inégale en son cours,
Suit l'astre également, et s'en cache tousjours.
Allons voir ces canaux: quel doux calme en cette onde!
Icy je voy sous terre une lune seconde.
Icy le palais mesme, et si clair, et si beau,
A chef precipité se renverse dans l'eau.
O! tromperie aimable, ô! jeu de la nature!
Est-ce une vérité? n'est-ce qu'une peinture?
Ensemble en trois façons ce palais se fait voir,
En soy-mesme, en son ombre, et dans ce grand miroir,
Où tout est à l'envers, où tout change d'office,
Où les combles pointus portent tout l'édifice . . .²²

Wie hier Schatten und Spiegelbild in einer „tromperie aimable“ an die Seite des Schlosses treten, so tun dies auch die verschiedenen Ebenen der „illusion“ des Alcandre miteinander und mit der Realität; sie tun es aber letztlich – und darin stimme ich mit Jürgen v. Stackelberg über-

²¹ Scherer, a. a. O., v. a. S. 17-51.

²² Zitiert nach der Anthologie von Jean Rousset, a. a. O., Bd. I, S. 242.

ein²³ – trotz allem zum Zweck einer klaren Scheidung der beiden Bereiche. Das hohe, von seinen „fahrenden“ Anfängen emanzipierte Theater soll eben durch diese Scheidung seinen Raum als autonomer, geduldeter und anerkannter Wirklichkeitsbereich erhalten, eingegliedert werden in die kunstvolle Struktur der barocken Lebenswelt. Diese letztlich soziologische Aufgabe wird hier mit ästhetischen Mitteln zu lösen versucht, indem eine andere Gattung, die Pikareske, als Metapher für die überwundene Vorzeit verwendet wird. Dagegen wird es dem 20. Jahrhundert vorbehalten bleiben, diese Trennung zwischen Kunst und Leben (in den Avantgarde-Bewegungen, bei Brecht, bei Pirandello) erneut in Frage zu stellen.

²³ von Stadelberg, a. a. O., S. 72 f.