

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2004)

Heft: 35: Das Groteske = Le grotesque = The grotesque

Artikel: Ästhetik des Zerrspiegels : Ramón Mariá del Valle-Inclán's Esperpento und Miguel de Unamunos Bufo trágico in Spanien nach 1898

Autor: Sánchez, Yvette

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006381>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Yvette Sánchez

Ästhetik des Zerrspiegels

Ramón María del Valle-Inclán *Esperpento* und Miguel de Unamunos *Bufo trágico* in Spanien nach 1898

Meine Suche nach dem Motiv des Zerrspiegels in anderen Literaturen hat eine erstaunlich bescheidene Ausbeute ergeben. Deshalb liegt mein Beitrag zur Komparatistik in erster Linie darin, die beiden ausgewählten spanischen, rund hundertjährigen Texte aus ihrer marginalisierten Lage zu befreien und ihrer vergleichsweise schwachen Rezeption ausserhalb Spaniens entgegenzuwirken. Andererseits muss aber auch der etwas gewagten Behauptung Wolfgang Kayzers nachgegangen werden, wonach "die Spanier im Grotesken alle Völker in Europa übertroffen haben".¹

Eine groteske Tradition der spanischen Literatur mit dem frühen Schelmenroman, der markanten Barocksatire Francisco de Quevedos und mit Cervantes' grotesker Überzeichnung menschlicher Schwächen und des fehlenden Wirklichkeitsbezugs seines Don Quijote, oder mit Velázquez und Goya in der Malerei brauche ich nicht näher zu erläutern, während Miguel de Unamuno und Ramón del Valle-Inclán zum Beispiel im deutschsprachigen Raum doch eher weniger bekannt sind, obwohl ihnen ein durchaus weltliterarischer Status gebührt. Wer kennt nicht Pirandellos *Sechs Personen auf der Suche nach dem Autor* als Theaterstück von 1921? Aber wer hierzulande liest schon Unamunos erstaunlichen Metaroman *Niebla* von 1914, in welchem der Protagonist in die Sprechstunde zum Autor Unamuno pilgert

¹ Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1960, p. 12.

und mit ihm ausgedehnte Gespräche über philosophische und theologische Themen führt? Typischerweise wird z.B. im Artikel zur Groteske in Schweikles *Metzler-Literatur-Lexikon* (1984) kein einziger spanischer Autor aufgeführt.²

Spanien nach 1898 erfüllt die Prämisse, wonach die groteske Ästhetik vermehrt nach historischen Desastern aufzutauchen pflegt, voll und ganz. Die im Titel genannten Autoren, Valle-Inclán und Unamuno, gehörten beide der sogenannten 98er-Generation an, einer Gruppierung von Schriftstellern und Intellektuellen, die nach dem Verlust der letzten Kolonien in Übersee (Cuba, Puerto Rico, die Philippinen und Guam) 1898 auf das Ende des spanischen Weltimperiums und die im Lande sich verschärfende depressive Verstimmung reagierten. Eine regenerative, reformwillige, idealisierende Facette dieser Reaktion war die Aufforderung an Spanier und Spanierinnen, nicht in das allgemeine Lamento einzustimmen, sondern sich des Wertvollen und Erhabenen im Lande zu besinnen, zum Beispiel der reichen (kastillischen) Landschaft, die in hymnischen Gedichten gefeiert wurde. Eine andere, kritischere Antwort konzentrierte sich eher auf das therapeutische (kathartische?) Ventil des Grotesken, als subversivem ethischem wie ästhetischem Normverstoss, der mit Techniken der Übertreibung und Deformation, Disproportion bzw. Distorsion gerade das degradierte, hässliche, das 'schwarze Spanien' hervorhob, oder wie Max, die Hauptfigur aus Valles *Glanz der Bohème* es ausdrückt: "Spanien ist eine groteske Verzerrung der europäischen Zivilisation".

Aus diesem Zitat spricht die Idee der Peripherstellung, der Insularität des Landes als randständiges Europa, als isolierte Nische, um nicht Grotte³ zu sagen ... Weiter schreibt

2 Günther und Irmgard Schweikle (Hrsg.), *Metzler-Literatur-Lexikon*, Stuttgart, Metzler, 1984.

3 Das Groteske ist, wie wir wissen, an die Höhle gebunden, worauf Hans Blumenberg in seinem Suhrkamp-Buch *Höhlenausgänge* (Frankfurt, 1989) nicht verweist. Auch der Bezug von der Grotte oder der Höhle zum Hohlspiegel ist hier eine Erwähnung wert.

er "das grosse moralische Elend des spanischen Volkes" unter anderem der Frömmerei und dem Festhalten an Vergangenen zu:⁴

Dieses erbärmliche Volk verwandelt all die grossen Ideen in ein Gefässel frömmelnder Näherinnen. Seine Religion ist die verblödete Gefühlsduselei alter Weiber, die ihre Katze ausstopfen, wenn sie eingegangen ist.

Solchen Ausformungen des Grotesken, vor allem Valle-Incláns *Esperpento*, wollen wir in der Folge nachgehen.

Das *Esperpento* basiert auf der Metapher oder dem optischen Phänomen der deformierenden Spiegel, in erster Linie des Zerr- oder Vexierspiegels, der vor allem an Jahrmärkten zum Einsatz kommt. Valle spricht explizit vom zweiten der drei gewölbten Spiegeltypen, dem Konkavspiegel oder Hohlspiegel, der aber lediglich eine vergrössernde Wirkung hat, wie wir sie vom Rasier- oder Kosmetikspiegel kennen. Der konträre Typus des sphärischen oder Konvexspiegels hat entsprechend verkleinernde Wirkung und erweitert das Gesichtsfeld, zum Beispiel bei Verkehrsspiegeln (toter Winkel). Während heute optisches Präzisionswerkzeug zur Verfügung steht, traten früher in der Produktion von Konkav- und Konvexspiegeln immer Unregelmässigkeiten auf, die ebenfalls Verzerrungen verursachten. Die eigentlichen Zerrspiegel in Spiegelkabinetten waren oft gebogene Metallplatten.

Die Metaphorik des Spiegels ist, wie die gesamte Weltliteratur sowie Jurgis Baltrusaitis⁵ und Christiaan Hart Nibbrig

4 Ramón del Valle-Inclán, [*Lucas de Bohemia*, 1920/1924], *Glanz der Bohème. Eine Schauerposse*, in: *Stücke international 2*, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1989, p. 69.

5 *Der Spiegel: Entdeckung, Täuschung, Phantasie*, Giessen, Anabas, 1986. Das Buch über den Spiegel (1978 erstmals in Frankreich, 1986 in deutscher Übersetzung erschienen) ist das vierte in einer Reihe, die der grosse litauische Philosoph und Forscher Baltrusaitis den Sinnestäuschungen und optischen Absonderlichkeiten, den falschen Perspektiven, dem Phantastischen und Okkulten in Wissenschaft und Philosophie, Kunst und Magie gewidmet hat. Vorausgegangen waren "Aberrations" (1957) über Themen wie menschliche Tiergesichter, Zu-

in ihren Studien zeigen, von grossem ästhetischem Potential. Man denke etwa an das reproduzierende Moment als Reflexion des Künstlerischen. Das Spiegelmotiv, mit seinem Spiel von Korrespondenzen und Ähnlichkeiten sowie als Movens der Wirklichkeitswahrnehmung aufgrund seiner virtuellen Züge (wie in der Anamorphose⁶), ist omnipräsent. Über den Vexier- oder Zerrspiegel sagt Hart Nibbrig vergleichsweise wenig. Einzig in einem Gemälde (*Hochzeitsbild der Arnolfini*, 1431) von Jan van Eyck ortet er einen Konvexspiegel, der einen Raum zur Miniatur verkleinert: "Der Spiegel verzerrt und korrigiert, verkleinert und erweitert die Sicht, er sakralisiert und materialisiert den Bildraum [...]"⁷ Hart Nibbrig unterstreicht die Bedeutung des Spiegels zu Lebzeiten von van Eyck und dessen Gebrauch als unerlässliches Arbeitsmittel im Atelier eines Malers.

Zwei Texte aus der deutschen Literatur, die sich des Motivs des Zerrspiegels bedienen stammen aus dem ausgehenden 18. und dem 19. Jahrhundert. Beim einen handelt es sich um das von Heinrich Heine verfasste Vorwort (1846) zu seinem Spottgedicht *Atta Troll* von 1841;⁸ beim zweiten um einen Abschnitt in Jean Pauls Roman *Hesperus oder 45 Hundstposttage* (1795), genauer den 18. *Hundstposttag*, worin er das Kaff Flachsenfingen beschreibt.

fallsbilder auf Stein und Illusionslandschaften und "Anamorphoses" (1955, 1969, italienisch bei Adelphi, 1978) über die 'künstliche Magie wunderbarer Effekte', wie der Untertitel lautet.

6 *Anamorphose* (griechisch 'Umgestaltung') meint eine 'absichtlich verzerrte Darstellung von grossen Wand- oder Deckenbildern, um beim emporblickenden Betrachter einen perspektivisch richtigen Eindruck zu erzielen'. Die Bezeichnung wird auch für Zerrbilder gebraucht, die erst bei Betrachtung in einem (meist zylindrischen) Zerrspiegel zu erkennen sind.

7 Christiaan Hart Nibbrig, *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt, Suhrkamp, 1987, pp. 54-59. In späteren Epochen gilt dann: Je mehr Mimesis, desto mehr Flachspiegel, der verzerrende Konvexspiegel verschwindet.

8 Den Hinweis verdanke ich Roger Müller Farguell.

Heine erklärt seine Methode des Lächerlichmachens in der Vorrede zu seinem Gedicht folgendermassen:⁹

Es gibt Spiegel, welche so verschoben geschliffen sind, dass selbst ein Apollo sich darin als Karikatur abspiegeln muss und uns zum Lachen reizt. Wir lachen aber alsdann nur über das Zerrbild, nicht über den Gott.

Die Aufklärung im 18. Jahrhundert war das Zeitalter der Physik, der Zählung der Optik: Die Spiegelmetaphorik explodierte geradezu in Gedichten jener Epoche. Jean Paul bringt das Zerrbild zusätzlich in Verbindung mit der Wirkung des Alkohols und dem Blick ins Glas, die wir auch bei Valle-Inclán wiederfinden (der Spiegel "auf dem Grund des Schnapsglases"):¹⁰

Dieser Alte [Plato] gibt uns den Rat, in der Betrunktheit in einen *Spiegel* zu schauen, um durch die zerrissene Gestalt, die uns darin an unsere Entehrung erinnert, auf immer davon abgemahnet zu sein. Daher stellen oft ganze Domkapitel [...] Gefäße mit Wein oder Bier vor sich hin und heben sie an die Augen und besehen in diesem (*metamorphotischen* oder) Zerrspiegel, der die entstellten Züge noch mehr entstellt (weil er wackelt), sich schon lange nach des Philosophen Rat.¹¹

Fast zeitgleich (1797-99) zu dieser Passage Jean Pauls zeichnete Goya seine Spiegelbilder, *Frau und Schlange*, *Galan und Affe*, *Student und Frosch* und *Polizist und Katze* [Abb. 1-4], in welchen die satirisch-groteske Animalisierung des Menschen auf Spiegeloberflächen oder eine Leinwand projiziert wird. Die Spiegel bei Goya sind allerdings keine eigentlichen Zerrspiegel, sondern eine Art allegorische Sinnbilder der Wahrheit, der physischen und moralischen

9 Heinrich Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*, in: *Sämtliche Werke*, Band 1, München, Winkler Verlag, 1972, p. 339.

10 Ramón María del Valle-Inclán, *op.cit.*, p. 69. Ebenfalls in der japanischen Literatur ein verbreitetes Motiv: der Dämon auf dem Grund der Teetasse.

11 Jean Paul, *Hesperus oder 45 Hundposttage*, in: ders., *Werke*, hrsg. v. Norbert Miller, München, Hanser, 1989⁵, Bd. 1, p. 759f.

Enthüllung, offenbar auch der vier Temperamente (Schlange: melancholisch, Affe: sanguinisch, Frosch: phlegmatisch, zornige Katze: cholerisch).¹²



Abb. 1-4
Francisco Goya, *Lithografien* (1797-99)

12 Peter K. Klein, "El esperpentismo lo ha inventado Goya'. Valle-Inclán und die Goya-Rezeption seiner Zeit", in: Harald Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.), *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger Kolloquiums vom 6.-8. November 1986*, Tübingen, Niemeyer, 1988, p. 36.

Das wahre Gesicht zeigt sich im Spiegel; Zauberspiegel sagen die Wahrheit; der mantische Spiegel erlaubt den Blick in die Tiefe (Dialektik). Die Spiegelung als Wahlbekanntheit und Bewusstseinsphänomen (Platons Seelenspiegel) führt zur Selbsterkenntnis.

Ein Jahrhundert später entfernte sich Valle-Inclán mit seiner Esperpento-Theorie von der einfachen physiognomischen Analogie zwischen Tier und Mensch und schaffte eine Art Brecht'sche Verfremdungstechnik *avant la lettre*. Er, der Schriftsteller aus der Madrider Bohème, kritisierte Spanien und legte seinem Sprachrohr, Don Estrafalario, aus einem der Esperpento-Stücke, *Los cuernos de Don Friolera* [Der gehörnte Don Friolera] (1921) sein ästhetisches Modell der kompletten emotionalen Teilnahmslosigkeit oder kalten Distanz in den Mund, die keine Identifikation mit den Figuren zulässt, die in der Verzerrung der Körperproportionen alle reine Karikaturen darstellen und mit denen gegen das spanische Bürgertum der Jahrhundertwende protestiert werden sollte. Für Valle war die Verfremdung ein rein ästhetisches Prinzip, auch wenn die marionettenhaften Figuren die Deformation der Gesellschaft zu verdeutlichen hatten.

Brecht ging von der sozialistischen Konzeption der Objektivität aus. [...] Anders als Brecht definierte Valle-Inclán seine Theorien der Distanzierung ausgehend von der Vervollkommenheit der ästhetischen Emotion – nicht von einer objektivierten, gesellschaftlich-emanzipatorischen Notwendigkeit.¹³

Zwei Offiziere im Stück werden mit Kater und Frosch (vgl. Goyas Radierungen) verglichen, oder in einer Anweisung der ersten Szene zitterte Don Frioleras Schnauz "wie derjenige eines Katers, wenn er niesst". Die häufige Animalisierung ist eines der Hilfsmittel, mit welchen die Tendenz zum Grotesken, das Hässliche, das Lächerliche

13 Martin Bernhofer, "Die Ästhetik des Esperpentos", in: *Valle-Inclán und die spanische Kultur im silbernen Zeitalter*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, pp. 102-115.

signalisiert wird, immer mit dem Ziel, im Theater gegen die klassischen Normen und ihre Helden zu verstossen, was Valle eben unter Rückberufung auf Goya zu seiner Ästhetik (oder seiner literarischen Gattung) des *Esperpentos* führt.



Abb. 5

José Gutiérrez Solana,

*Masken,
Arm in Arm tanzend*
(1938),
Ölbild, Mapfre-Stiftung

Der Begriff kursierte damals in der Umgangssprache und bedeutete 'hässlich, lächerlich', ist also nicht ein von Valle geprägter Neologismus und schwierig zu übersetzen:¹⁴ 'Tragikomik', 'groteske Farce', 'sarkastische Satire', 'Schauer-groteske', 'Schauerposse'; die Substantive *espanto*, 'Schrecken, Hässlichkeit' und *espectro* 'Gespenst' klingen darin mit. Von Valles *esperpento* zu Goyas *capricho* ist es nicht weit; letzteres lässt sich etymologisch aus *capra*, der sprunghaften, kapriziösen, launischen 'Ziege' ableiten und auf die Bocksprünge der Phantasie übertragen. Goyas "Traum, der Ungeheuer gebiert" verweist auf eine weitere, zentrale Quelle

¹⁴ Peter K. Klein, *op.cit.*, p. 23.

des Grotesken: Neben der wiederholten Animalisierung¹⁵ – in Goyas Skizzen finden sich zahlreiche physische Amalgamierungen von Tier und Mensch – sind der Einfluss des Monströsen, Dämonischen durch Träume und auch die Konfrontation mit Fratzen, Masken, Puppen, Automaten oder Marionetten weitere zentrale Mittel des *Esperpento*. Bitterböses Spiel eines grossen Welttheaters, ästhetisch degradiertes, dem Spott preisgegebenes menschliches Tun. Traumbilder gehören (nach Wolfgang Kayser) in die phantastische, das Maskentreiben in die radikal satirische Groteske.

Die sarkastisch-nihilistische Weltsicht Valle-Incláns, seine zwielichtigen Figuren, die sich im Milieu und in trostlosen, urbanen Randquartieren bewegen, Ganoven, Bohemiens, Kleinbürger, Proleten, Dirnen, dürfte aber nicht nur von Goya, sondern auch von Valles Zeitgenossen José Gutiérrez Solana (1886-1945) genährt worden sein [Abb. 5].¹⁶ Als Maler und Schriftsteller zeichnete dieser mit radikaler Haltung das dunkelste, kranke Spanien der Zeit des ersten Weltkriegs und des Bürgerkriegs, auch noch nach Valle, der 1936 starb. Don Estrafalario ('Herr Skurril') aus *Der gehörnte Don Friolera* hält mehr von einem farcenhaften Marionettenspiel des Prologs als vom zu dogmatischen und zu grausamen klassischen Theater. Er war Priester und hat sein Ordenskleid abgelegt – ein Ketzer mit Brille und Bart...

15 Die Tiere, die am häufigsten groteske Bilder hervorrufen, sind Schlangen, Eulen, Kröten, Spinnen, Fledermäuse, Ungeziefer.

16 Sein Spätwerk wurde im Frühjahr 2004 im Museum Reina Sofía in Madrid ausgestellt.

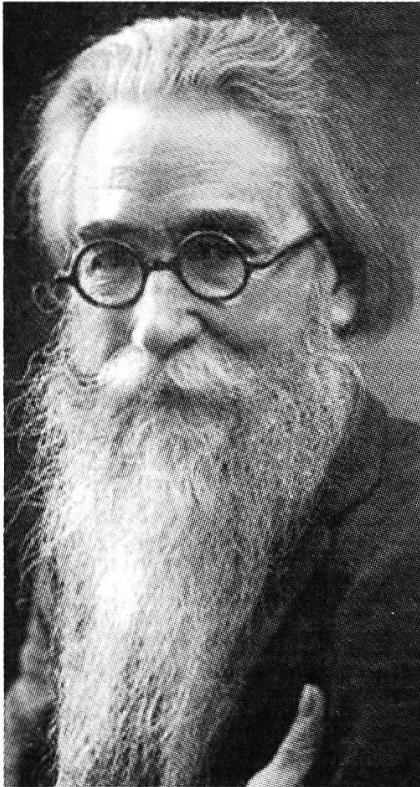


Abb. 6
Ramón del Valle-Inclán
(1866-1936)

... der mit dem Maler Don Manolito im Prolog des Stücks ein Gespräch führt, bevor die grotesk verzerrte Dreiecksgeschichte ihren Lauf nimmt.¹⁷ Die beiden Intellektuellen betrachten zusammen ein fiktives "Meisterwerk der absurden Malerei":

Man sieht einen Sünder, der sich erhängt, und der Teufel lacht darüber, wie selbst Goya es sich nie hätte träumen lassen! Der Teufel streckt seine Zunge heraus und zwinkert mit den Augen. Man hört richtig sein dröhnendes Lachen widerhallen.¹⁸

Alfonso Reyes' Beschreibung des *Esperpento*, nach einem Interview des grossen mexikanischen Intellektuellen mit Valle-Inclán, liesse sich, wie mir scheint, *tel quel* auf eine Groteske-Definition übertragen: er betont den tragi-

komischen Widerspruch zwischen dem Ernst des Schicksals ("dem Adel des Schmerzes"), der auf die lächerliche Minderwertigkeit der Opfer (Einfaltspinsel, Hampelmänner) prallt. "Der Schmerz ist von einer grossen Wahrheit, aber die Helden sind Possenreisser."¹⁹

17 Übrigens sagt er zu ihm: "Sie sind nichts weiter als ein Ketzer, wie Don Miguel de Unamuno." "Vd. nos es más que un hereje, como Don Miguel de Unamuno." (Ramón del Valle-Inclán, *Los cuernos de Don Friolera*, in: *Obra completa*, Madrid, Espasa, 2002, p. 997.)

18 *Ibid.*, p. 992. Die übersetzte Passage stammt aus: Peter K. Klein, *op.cit.*, p. 27.

19 Die übersetzte Passage stammt aus Peter K. Klein, *ibid.*, p. 29. Oder, wie es Don Estrafalario auszudrücken weiss: "Meine Ästhetik ist eine Überwindung des Schmerzes und des Lachens, wie wahrscheinlich die Gespräche der Toten sind, die sich Geschichten über die Lebenden er-

Das ästhetische Prinzip der esperpentischen Verzerrung mit ihren "enanos patizambos",²⁰ den 'x-beinigen Zwergen', als deformiertem Abbild des klassischen Helden im Zerrspiegel, lässt sich aus wenigen Textpassagen Valles ablesen. Eine der Schlüsselstellen ist das Fragment aus Szene XII des Theaterstücks *Glanz der Bohème*. Dieses fast schon obligate Zitat der in der Katzengasse (Callejón del Gato) installierten Zerr- oder Konkavspiegel bezieht Don Latino (wie Don Estrafalarío), die Intellektuellenfigur dieses Stücks, sowohl auf das reale Spanien jener Zeit als auch auf zwei Ebenen der Dramenkunst: die neu zu erfindenden, verfremdeten, anti-klassischen Heldenfiguren und den anders zu gestaltenden Diskurs ("sprachlichen Ausdruck").

- | | |
|------------|--|
| Max | Don Latino de Hispalis, groteske Person, ich werde Dich verewigen in einem Roman! |
| Don Latino | In einer Tragödie, Max. |
| Max | Unsere Tragödie ist keine Tragödie. |
| Don Latino | Na was denn? |
| Max | Eine Schauerposse. |
| Don Latino | Verzieh Deinen Mund nicht so, Max.
[...] |
| Max | Die Kunst der Schauerposse hat Goya erfunden. Die klassischen Heroen bummeln nun durch die Katzengasse.
[...]
Wenn die klassischen Heroen vor den Hohlspiegeln paradien, bieten sie die Schauerposse dar. Das tragische Lebensgefühl Spaniens kann nur mit Hilfe einer systematisch verzerrten Ästhetik dargeboten werden.
[...]
Die schönsten Bildnisse sind im Hohlspiegel absurd. |
| Don Latino | Zugegeben. Aber mir macht es Spass, mich in den zwei Hohlspiegeln zu betrachten, die in der Katzengasse am Eingang der Eisenwarenhandlung hängen. |
| Max | Mir auch. Die Verzerrung ist keine bloße Entstellung, wenn sie mit mathematischer Konsequenz erfolgt. Meine |

zählen." "Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos." (Ramón del Valle-Inclán, *op.cit.*, p. 993.

²⁰ Peter K. Klein, *op.cit.*, p. 35.

- heutige Ästhetik gilt einer Verwandlung der klassischen Normen mittels einer Mathematik des konkaven Spiegels.
- Don Latino Und wo ist dieser Spiegel?
- Max Auf dem Grund des Schnapsglases.
- [...]
- Latino, wir wollen den sprachlichen Ausdruck von demselben Spiegel verzerren lassen, der uns die Gesichter und das gesamte erbärmliche Leben Spaniens verzerrt.
- Don Latino Wir übersiedeln in die Katzengasse.²¹

Die Katzengasse hat Don Latino also als Ort der Inspiration ausgewählt. Übrigens fand sich unter dem gesammelten Roh- oder Arbeitsmaterial im Atelier²² von Picasso ein Zerrspiegel vom Jahrmarkt; und man erinnere sich an die Verzerrungen seines bekannten Bildes zum Bürgerkrieg, *Guernica* oder an sein ganzes kubistisches Werk. Zum Esperpento im spanischen Film hat Buñuel das Seine beigetragen.²³

Doch zurück zum Urheber des Esperpento, Valle-Inclán und seinem *Glanz der Bohème*: über die gesamte zwölfte Szene verteilt tauchen non-verbale, gestische und mimische Verzerrungstechniken der Groteske auf: verzogene Münder, Grimassen, der Ochse Don Latino, der "muh" machen soll und welchem Max, die exzentrische Künstlergestalt, eine Nase dreht.

Máximo Estrella, der Homer'sche blinde Dichter – Borges war damals noch sehend – ist Hauptfigur des Stücks; er erklärt seinem Kumpel Don Latino de Hispalis das Esperpento in der Nacht (irgendwann zwischen 1910 und 1917),²⁴ in der das ganze Stück spielt und die beiden sich herumtreiben.

21 Ramón del Valle-Inclán, *op.cit.*, pp. 68-69.

22 Vgl. den bereits erwähnten Verweis Hart Nibbrigs auf Van Eycks Atelier.

23 Zum Grotesken in Buñuels Werk konsultiere man den herausragenden Ausstellungskatalog von Yasha David (ed.), *¡Buñuel! Auge des Jahrhunderts*, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994.

24 Die Datierung ist nicht genau festlegbar, da Valle genussvoll historische Anachronismen einbaut. Der berühmte Modernist Rubén Darío, eine Person des Stücks, starb 1916.

Die rund fünfzig Figuren sind zu einem Grossteil Karikaturen des Bürgertums, als Typen: der Polizist, der Pensionierte, der Buchhändler Zarathustra, usf. Don Latino, die tatsächlich groteske Figur, schätzt die Situation in dieser Nacht als Tragödie ein, Max, die tragische Figur, ist sich der grotesken Dimension des Geschehens bewusst. Don Latino repräsentiert den Typus des eher skrupellosen, falschen und unsensiblen Taugenichts; Max ist dem authentischen Dichterfreund und Bohemien Alejandro Sawa nachempfunden, der auch befreundet war mit Rubén Darío, welcher, wie bereits erwähnt, fiktionalisiert im Stück in Erscheinung tritt. Nicht nur reale Schriftsteller, auch Figuren aus anderen Stücken Valles' treten auf. Seine intra- und metatextuellen Praktiken sind markant, und die Intertextualität zelebriert er meist in Form von parodistischen Zitaten.

Sein meisterliches Können der grotesken Verzerrung stellt er besonders in der narrativen Figurenbeschreibung unter Beweis, die er in seine langen, unverwechselbaren, poetischen und eigentlich genrefremden Bühnenanweisungen verpackt, die geradezu als Lehrbeispiele für ein Handbuch der Groteske dienen könnten. Zur Illustration sollen die Beschreibungen von Nebenfiguren (Buchhändler, Zeitungsverkäufer, Modernist) dienen. Mit plastischen Vergleichen in überraschenden, ungewöhnlichen Bildern und auffälliger Assoziationskraft wird ein ganzes groteskes Bestiarium zusammengestellt. Der markante Einsatz der visuellen Wahrnehmung überträgt sich auch auf den Hörsinn, das heisst die optischen Verzerrungen werden zu "Dissonanzen".²⁵

[...] Zarathustra, klein, biestig und bucklig – das Gesicht eine ranzige Speckschwarte, schlangengrün das Halstuch –, bewirkt durch seine klapprig-marionettenhafte Erscheinung eine schrille, schmerzhaft Dissonanz, die höchst erregend, höchst modern anmutet. Zusammengesunken auf dem zerschlissenen Rosshaarpolster eines zwergigen Stühlchens kauern, die mit Lappen umwickelten Füße starr wie ein Blockhäftling auf der Trittkante des Holzkohlenbeckens, be-

25 Ramón del Valle-Inclán, *op.cit.*, pp. 13-14, 22, 27 und 29.

wacht er seinen Laden. Eine Maus streckt ihr dreistes Intrigantenmäulchen aus einem Loch.

[...]

Ein langer verlotterter Lulatsch, der Zeitungen verkauft, erscheint feixend unter der Tür, und wie ein Hund, der sich die Flöhe abschüttelt, wackelt er heftig mit den Schultern, das Gesicht zu einer einzigen Blatternlache verzogen.

[...]

Dorio de Gadex, munter wie ein Poltergeist, ironisch wie ein Athener, lispelnd wie ein andalusischer Zigeuner, mimt eine groteske Grussgeste im Stil von Versailles. [...] hässlich, burlesk und bucklig, spreizt er die Arme, die sich im Mondlicht wie zwei kahlgerupfte Flügel ausnehmen.

Solche Bühnenanweisungen verlangen einem Regisseur für die Inszenierung einiges ab; die folgende Beschreibung des Raums wohl zuviel vom Requisiteur oder Bühnenbildner. Uns Leser aber erfreut vor allem die Synästhesie und Personifizierung eines "pinkelnden Geräusches":²⁶

Das Gemach wirkt halb wie ein Büro, halb wie der Salon eines Glücksspielzirkels. Plötzlich pinkelt die Telephonklingel und durchnässt den geräumigen Schoss bürokratischer Behaglichkeit.

Das Phänomen der sehr ausführlichen, zur Lektüre geeigneten Bühnenanweisungen mit eindeutiger Episierungstendenz, findet sich natürlich auch im naturalistischen Theater jener Zeit, das alles unter Kontrolle haben wollte, in Ibsen, Arno Holz, Gerhard Hauptmann, George Bernard Shaw. Valle sticht in der hohen poetischen Dosierung hervor.

Wie José Ortega y Gasset (in *Meditaciones del Quijote*), Thomas Mann oder Dürrenmatt, hat Valle-Inclán über die Groteske – als anti-bürgerlichen Stil und einzigen Weg zum Erhabenen zu gelangen – theoretisiert. Es lassen sich durchaus auch Verbindungslinien vom Esperpento zum Existentialismus und zum absurden Theater ziehen. Das Groteske und mit ihm das Esperpento mischen als bilaterale Begriffe, als Grenzphänomene Tragisches mit Komischem, mit Absurdem, Unheimliches, Albtraumhaftes, Verzweiflung

²⁶ *Ibid.*, p. 47.

mit Banalität, Seltsam-Abartiges mit Närrisch-Lustigem, Bizarrieren mit Schauderhaftem, und bewirken sowohl Ekel, Beklemmung, Horror und Grauen, Konsternierung, als auch Vergnügen und Heiterkeit.

Der Ordnung, dem Rationalismus, dem systematischen Denken soll widersprochen werden. Scheinbar Unvereinbares wird verbunden, es entsteht ein paradoxes Nebeneinander heterogener Bereiche. Auch durch Distorsion, etwa durch das Aufblasen (italienisch *buffare*) von "natürlichen" Formen und Grössen wird alles ins Masslose übersteigert, woraus sich beunruhigte, verblüffte, perplexen oder gar angsterfüllte Reaktionen ergeben, aber auch zynisches, höhnisches Gelächter, Bitterkeit, Übertreibungen, Zerfall, Entfremdung, Schwankungen, Haltlosigkeit. Die Groteske – oft in der Dämmerung auftretend – baut also auf zahlreiche hybride Begriffe, Oxymora, wie die 'tragische Farce' oder Unamunos *bufo trágico*, die 'Schauerposse', wie sie im ersten Abschnitt des Vorworts von *Niebla* durch eine Romanfigur erläutert wird.

Don Miguel beschäftigt sich intensiv mit der tragischen Groteske und er hat mir mehr als einmal gesagt, dass er nicht sterben möchte, ohne eine tragische Bufonade, eine groteske Tragödie geschrieben zu haben, aber keine, in der das Farcenhafte, das Groteske und das Tragische gemischt oder nebeneinander gestellt, sondern als Eins verschmolzen und verwechselt würden.²⁷

27 "Don Miguel tiene la preocupación del bufo trágico, y me ha dicho más de una vez que no quisiera morirse sin haber escrito una bufonada trágica o una tragedia bufa pero no en que lo bufo o grotesco y lo trágico estén mezclados o yuxtapuestos, sino fundidos y confundidos en uno." (Miguel de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 101). Weil mir die publizierte deutsche Übersetzung (*Nebel*, Berlin, Ullstein, 1997, p. 290) für meine Zwecke als zu ungenau erscheint, habe ich die Passage selber ins Deutsche übertragen: *Tiene la preocupación* bedeutet etwa 'sinnt nach, hat die fixe Idee, beschäftigt sich intensiv mit...' und nicht "hat eine gewisse Vorliebe für..." Das substantivierte Adjektiv *el bufo* verwendet Unamuno, wie Valle-Inclán *el esperpento*, als Bezeichnung eines Subgenres, einer ästhetischen Haltung, eigentlich auch als Synonym für *die* Groteske; übersetzt wird in der Ullstein-Ausgabe simplifizierend mit "Scherze", nacher *bufonada* mit "Komödie",

Niebla/Nebel, Unamunos experimenteller Anti-Roman, der dem Nebulösen frönt, die klaren Umrissse von Raum und Figuren verwischt und sie auch parodiert. Der Protagonist zum Beispiel, Augusto Pérez, erweist sich als unfähig, seine täglichen Dilemmas zu lösen. Und Víctor Goti, der gefälschte, erfundene Autor des Vorwortes – die Unibibliothek in Salamanca ist Unamuno auf den Leim gegangen und führt Goti im Katalog als authentischen Autor des Vorworts von *Niebla* –, liefert uns die Schlüsselbegriffe der Groteske: “tragische Scherze”, ineinander verschlungenen Komik und Tragik, ohne “Diskretion”, aber mit “Galle”, nicht verdauungsfördernd, sondern Erbrechen provozierend. Der Italianismus *bufo* (‘närrisch, spasshaft, possenhaft, drollig, komisch’)²⁸ ist auf das Komische und Groteske anwendbar.

Ganz am Ende des Romans (Kapitel 33) spricht das Ich des fiktionalisierten Unamuno. Wir haben es mit einem Lehrbuchbeispiel von Metafiktion zu tun, in welchem der Autor in einem Telegramm vom Tod seines Protagonisten erfährt und um ihn trauert, den er, der Demiurg, umgebracht haben will. Und er erwägt, ihn wieder zum Leben zu erwecken und ihm seinen eigenen Willen zu lassen. Augusto Pérez selbst findet dies allerdings unsinnig und unmöglich, wie er seinem Meister im Traum versichert. Dem voraus gingen Pérez’ Selbstmordabsichten nach einer enttäuschten Liebesgeschichte. Doch bevor er tatsächlich in den Freitod geht, sucht er Unamuno auf, da dieser sich in einem Essay zum Thema Suizid geäußert hatte. Der Meister macht dann seiner Figur im Gespräch klar, dass er den Selbstmord nicht tolerieren werde, sondern ihn sehr bald eines ganz natürlichen Todes werde sterben lassen; seine Selbstmordabsichten seien also vergeblich, nicht realisierbar, weil er sich dagegen ausspreche.

Unamuno sieht sich in dem Moment entmachtet und gerät ganz ausser sich, als seine Figur sogar seine reale Existenz in

während z.B. *Posse* dem Original schon näher käme. Unamuno meint eine Tragödie *buffa*, eine *Schauerposse*.

²⁸ *Bufone* heisst bekanntlich die komische Figur in der italienischen Oper.

Frage stellt und spekuliert, dass er selber, Unamuno, ebenso wie Pérez ein Phantasiewesen sein könne, geträumt von einem anderen.²⁹ Der Topos des Lebens als Traum aus Calderóns Barocktheaterstück weckt in Augusto Pérez die Angst, dass der Mensch in dem Moment stirbt, wenn Gott aus seinem Traum erwacht.³⁰ In einer von Borges' Fiktionen, der Erzählung "Kreisrunde Ruinen", möchte sich ein Magier träumend einen Sohn erschaffen, bis er merkt, dass auch er selber von einem anderen geträumt wird ... Nicht nur das Onirische auch das Spiegelmotiv sind in Borges Werk absolut zentral. Der verdoppelnde oder vervielfältigende Spiegel ängstigt Borges und seine Figuren: "Der Spiegel und der Beischlaf sind abscheulich, denn sie vervielfachen die Menschheit."³¹ Auf der metatextuellen Technik, das heisst der Spiegelung als narratologischem Prinzip, basiert auch der bereits erwähnte Klassiker der spanischen Literatur, der *Quijote*, Spiegeltext *par excellence*.

Die Groteske in Unamunos *Nebel* kommt im anschliessenden Epilog des Hundes erneut zum Tragen. Das letzte Wort hat das Tier, Augustos Haustier, der vermenschlichte Hund, der auf seinen Meister eine Grabrede hält und Gefühlen der Verzweiflung erliegt.³²

Unamuno verwendet das Motiv des Zerrspiegels nicht explizit, aber metafiktionale Spiegelung und groteske Züge prägen seinen Roman allemal. Wie wir in der Esperpento-Theorie von Valle-Inclán gesehen haben, beliefert und illustriert der Zerrspiegel mit seinem Vokabular die Groteske, und könnte alleine schon als Metapher für die Fiktion verwendet werden, noch deutlicher für das Hin und Her zwischen den verschiedenen Ebenen der Fiktion, wie Una-

29 Miguel de Unamuno, *Nebel*, *op.cit.*, p. 293.

30 Eine gnostische Vorstellung. Die Gnostik ist vorchristlich, orientalistisch, und sieht die Welt als Folge eines kosmischen Absturzes oder als Werk eines bösen Demiurgen.

31 "[...] los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres." Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", in: *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1976, p. 14.

32 Miguel de Unamuno, *Nebel*, *op.cit.*, p. 295.

muno es in *Niebla* zelebriert, im fiktionalen Spiel der Begegnung zwischen Autor und Figur.

In der reflexiven Verschachtelung und Vernebelung geht die starke Kontrastierung und Konturierung verloren; Kontur wird grotesk und verweist auch auf die karnevaleske Einrichtung am Jahrmarkt: das Spiegelkabinett. Das Esperpento entsteht demnach dem Vexierspiegel, das Bufo dem Spiegelkabinett. Der Spiegel, wie das Wasser, ein Generalsymbol, multipliziert, fragmentiert, facettiert und schafft ein vielperspektivisches Ich.

In einer der poetischen Bühnenanweisungen, die den esperpentischen Schauplatz eines Cafés in *Glanz der Bobème* beschreiben, taucht auch noch das Motiv des Spiegelkabinetts auf, zuerst mit dem Effekt der Distorsion und danach in der bereits erwähnten Gleichsetzung von Spiegel und Fiktion, Distorsion könnte auch Dekonstruktion sein, Dekonstruktion des makellosen Planspiegels:

Ein Café, das durch trübe Spiegel in die Länge gezogen wird. [...] Die alles vervielfältigenden Spiegel haben den Reiz eines kitschigen Fortsetzungsromans. In ihrer Tiefe verflüchtigt sich das Café in einer absurden Geometrie. Der ordinäre Taktschlag der Musik, die tief in den Spiegeln ersimmernden Lichter, der Tabaksqualm, durchflutet vom Geschimmer der Bogenlampen, fließen kontrastierend zu einem einzigen Ausdruck zusammen.³³

Neben der 'absurden Geometrie' einer multiplen Reflektierung und Abbildung durch eine Spiegelserie gibt es den getreuen Planspiegel, den verfälschenden Zerrspiegel und den fehlerhaften Spiegel, generell das Misstrauen erweckende Spiegelbild, wie es das ultimative Spiegelzitat aus dem 1. Korintherbrief des Paulus andeutet (13, 12):

Denn wir sehen jetzt [nur wie] mittels eines Spiegels in rätselhafter Gestalt, dann aber von Angesicht zu Angesicht.

33 Ramón del Valle-Inclán, *Glanz der Bobème*, op.cit., p. 55.

Als sich in Vladimir Nabokovs Roman *Einladung zur Enthauptung* (1959)³⁴ die Mutter und ihr zum Tode verurteilter Sohn im Gefängnis kurz ‘von Angesicht zu Angesicht’ gegenüber stehen, erinnert sie sich in dieser Grenzsituation an den Mechanismus des *nonnon*. Was steckt hinter dieser Spiegelung der Negation *non*, der Doppelverneinung? Der Erzähler nennt den Schlüssel der mathematischen Formel “minus durch minus ergab plus”. Es handelt sich um die Kindheitserinnerung der Mutter an ein Spiel, auch für Erwachsene, in welchem ein schiefer, verrückter, “unbegreiflicher”, monstros Zerrspiegel normalerweise gewöhnliche Objekte entstellte und “verschandelte”, ins Groteske verdrehte. Den so genannten “nonnons” ihrerseits aber, kleinen, verzerrten, absurden Formen, “völlig sinnlosen Sachen, gesprenkelten, knorrigen Dingen wie irgendwelche Fossilien” verleiht der selbe Zerrspiegel einen vernünftigen und normalen, ja “prächtigen” Anschein.³⁵ Dieses Spiegelphänomen verweist auch auf die Metaebene des Werks: das literarische Kunstprodukt Roman. Die Fiktion ist ein ‘sinnloses, knorriges’ *nonnon*, das aber Realität reflektiert. Und innerhalb der fiktiven Dimension entspricht die ganze Welt der todgeweihten Hauptfigur einem *nonnon*, das den Doppelgänger, den “wirklichen” Cincinnatus C. am Ende befreit. – Literatur als

³⁴ Die englische Originalausgabe, *Invitation to a Beheading*, erschien 1959, aber Nabokov hatte den Roman schon ein Vierteljahrhundert früher auf Russisch entworfen. Vladimir Nabokov, *Einladung zur Enthauptung*, Hamburg, Rowohlt, 1970. Den Hinweis auf diesen Text verdanke ich der Slawistin Isabelle Vonlanthen. Nabokov war ein grosser Bewunderer des Romans *Petersburg* (1911/13) von Andrej Belyj, Frankfurt, Insel, 2001. Der Protagonist sieht sich wiederholt als verunstaltetes Abbild des Enthüllungsmediums Spiegel: “[...] dort im Spiegel sah sich selbst nicht Nikolaj Apollonowitsch an, sondern ein unbekannter, bleicher, gramvoller – Dämon des Raums.” (p. 61) “[...] und aus dem Spiegel sah Nikolaj Apollonowitsch der Tod im Gehrock an, wurde ein vorwurfsvoller Blick erhoben, trommelten Finger; und der Spiegel zerbarst mit Gelächter: querüber sprang wie der Blitz mit feinem Knacken eine krumme Nadel; und erstarrte für immer als silbriges Zickzack.” (p. 335)

³⁵ Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 129.

Zerrspiegel, der das Abbilden metaliterarischer Reflexion ermöglicht.

Weil das Spiegelphänomen kulturgeschichtlich seine ideale Makellosigkeit, wie auch seine Fehlerhaftigkeit und sein Vervielfältigungs-, Verzerrungs- und Brechungspotential in sich trägt, gelingt ihm auch die spontane Veranschaulichung – oder sollte ich sagen Widerspiegelung? – der konträrsten Gestaltungsprinzipien.

Abstract

Dans cette contribution différentes formes de distorsions grotesques sont étudiées, à l'œuvre dans l'esthétique de deux auteurs du début du XX^{ème} siècle. Ces esthétiques s'appuient sur une importante tradition nationale du grotesque, aussi bien dans la peinture que dans la littérature (le roman picaresque, la satire baroque, Don Quichotte, Velázquez et Goya). Là où le miroir est souvent considéré comme une métaphore générale de la littérature (par exemple, dans les études de Hart-Nibbrig et Baltrusaitis), on trouve relativement peu de matériel sur le motif du miroir déformant. Des textes de Jean-Paul, Heine et Nabokov seront discutés dans l'étude. En revanche, Valle-Inclán construit sa théorie de l'Esperpento, sa poétique de la farce tragique, sur la base du miroir déformant, selon lequel l'image du héros classique doit être distordue ou déconstruite. La 'bouffonnerie tragique' d'Unamuno, son usage de la réflexion méta-fictionnelle et de la distorsion sont illustrés, dans son roman *Niebla*, par le miroir embué d'un café enfumé ainsi que par un cabinet des miroirs. En dernière instance, toute la littérature fonctionne comme un miroir déformant et c'est la réalité qui est reflétée malgré ces apparences de déformation fictionnelle. A travers un potentiel de multiplication, de déformation et de rupture inhérent à la réflexion du miroir, celle-ci parvient à symboliser les principes de composition les plus antagonistes.

