

Jörg Türschmann / Matthias Hausmann (Hg.)

# Das Groteske in der Literatur Spaniens und Lateinamerikas

Vienna University Press



V&R Academic



Jörg Türschmann / Matthias Hausmann (Hg.)

# **Das Groteske in der Literatur Spaniens und Lateinamerikas**

Mit 7 Abbildungen

V&R unipress

Vienna University Press



universität  
wien



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-8471-0231-1

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

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

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: [www.v-r.de](http://www.v-r.de)

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

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

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

Printed in Germany.

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

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

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

---

# Inhalt

## Einleitung

Matthias Hausmann / Jörg Türschmann

Einführung . . . . . 9

## Spanien

Wolfram Aichinger

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

Helmut C. Jacobs

Die Groteske als aufklärerisches Programm in Francisco de Goyas

*Capricho 4* . . . . . 39

Jörg Türschmann

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

Ayguals de Izco (1849–1850) . . . . . 89

Matei Chihaia

Der groteske Pygmalion als Provokation der vergleichenden

Literaturwissenschaft . . . . . 119

Wolfram Nitsch

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

*Carnaval* . . . . . 137

Marlen Bidwell-Steiner

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

Kultur . . . . . 149

## Lateinamerika

Michael Rössner

»Grenzzeichen Macedonio«: Groteske und Innovation . . . . . 165

Friedrich Frosch

Norah Langes exzentrische *Estimados congéneres* und die

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

Christian Wehr

Kritische Groteske im lateinamerikanischen Diktatorenroman. Miguel

Ángel Asturias: *El Señor Presidente* . . . . . 203

Natascha Ueckmann

Revolutions- und Sklavereigeschichte als Groteske im Werk von Reinaldo

Arenas . . . . . 219

Matthias Hausmann

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

Folke Gernert

Philipp II., Celestina und Tlazoteotl: groteske Körperlichkeit und

Hybridisierung in Carlos Fuentes' Roman *Terra Nostra* . . . . . 281

Erik Hirsch

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

Ekphrasis . . . . . 307

---

## **Einleitung**



## Einführung

### I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wien im Februar 2016,  
Matthias Hausmann und Jörg Türschmann

---

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



---

**Spanien**



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

### 1. »nace la noche«

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

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

---

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