

PATRICIA CIFRE-WIBROW, JUAN MANUEL MARTÍN MARTÍN,
MANUEL MONTESINOS CAPEROS
(Eds.)

PICARESCA – IRONÍA – HUMOR
PIKARESKE – IRONIE – HUMOR



AQUILAFUENTE
A



Ediciones Universidad
Salamanca

PICARESCA – IRONÍA – HUMOR

PIKARESKE – IRONIE – HUMOR

PATRICIA CIFRE-WIBROW
JUAN MANUEL MARTÍN MARTÍN
MANUEL MONTESINOS CAPEROS (EDS.)

PICARESCA – IRONÍA – HUMOR
PIKARESKE – IRONIE – HUMOR



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 314

© Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta: El Bosco. *El carro de heno* (detalle)

Esta obra ha sido financiada gracias a la ayuda concedida por la Sociedad Goethe de España (S.G.E.) y el Departamento de Filología Moderna, Área de Alemán, de la Universidad de Salamanca.

Los editores quieren expresar su agradecimiento a ambas instituciones

Das vorliegende Sammelband wurde aus Mitteln der spanischen Goethe Gesellschaft (Sociedad Goethe en España –S.G.E.–) und des Germanistik Instituts der Universität Salamanca (Departamento de Filología, Área de Alemán –USAL –) finanziert. Die HerausgeberInnen danken den Förderern für ihre freundliche Unterstützung

1ª edición: octubre, 2021
ISBN: 978-84-1311-573-3 (PDF)
ISBN: 978-84-1311-574-0 (ePub)
ISBN: 978-84-1311-575-7 (POD)
DOI: <https://doi.org/10.14201/OAQ0314>

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es

Hecho en UE-Made in EU

Maquetación y realización:
Cícero, S.L.U.
Tel.: +34 923 12 32 26
37007 Salamanca (España)

Impresión y encuadernación:
Nueva Graficesa S.L.
Teléfono: 923 26 01 11
Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

SinObraderivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas www.une.es

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es/> CEP

Inhalt

PREFACIO / VORWORT.....	9
<i>Taktiken des Überlebens – Über die Novela picaresca und ihr Echo in der Deutschsprachigen Literatur</i> HANS GERD RÖTZER.....	19
SIGLOS XIV-XIX / 14. - 19. JAHRHUNDERT	
<i>Oswald von Wolkenstein – ein realer Pikaro ante Litteram?</i> MAX SILLER	37
<i>La ascendencia y la errancia perpetua en la vida del pícaro. Ironía y conciencia de sí mismo. Una aproximación a Simplicius Simplicissimus y a su Continuatio</i> ALFONSO SILVÁN RODRÍGUEZ	53
<i>Vínculos germano-españoles a través de la Picaresca: de Gracián, Schopenhauer, Nietzsche y Baroja</i> EMMA PIQUERO ÁLVAREZ.....	65
<i>Grillparzer contra Schlegel o la sátira de los hermanos enemistados</i> INGRID CÁCERES WÜRSIG.....	77
<i>La recreación del humor en la obra Flegeljahre –La edad del pavo– de Jean Paul Richter</i> MARÍA ROSARIO MARTÍ MARCO	89
<i>Vergleich des humoristischen Erzählens in E.T.A. Hoffmanns Lebens-Ansichten des Katers Murr und Soseki Natsumes Ich der Kater</i> EVELYN ZGRAGGEN.....	99
SIGLO XX / 20. JAHRHUNDERT	
<i>Das Gelächter der Außenseiter: Thomas Manns Felix Krull und Kafkas Rotpeter</i> ROLF-PETER JANZ	113
<i>Un pícaro en la trinchera: Schlump, de Hans-Herbert Grimm, y su traducción al español</i> BELÉN SANTANA LÓPEZ	123
<i>Ironía y picardía en la vida de un viejo luchador: Heil Kadlatz! de Paul Westheim</i> TERESA CAÑADAS GARCÍA.....	135
<i>Romulus der Große de Friedrich Dürrenmatt: ¿una comedia ligera?</i> CARMEN ALJIBE VAREA.....	147

<i>“Entschuldigen Sie, Sie sind doch sicherlich eine Spionin?” El ligero strudel balcánico de Wolfgang Hildesheimer</i> OLGA GARCÍA	159
SIGLO XXI / 21. JAHRHUNDERT	
<i>Desengaño, ökonomisch. Geld und Geldwirtschaft in Ingo Schulzes Pikaro-Roman Peter Holtz. Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst</i> FRIEDHELM MARX.....	173
<i>Utopie und Erinnerung in Ingo Schulzes Schelmenroman Peter Holtz</i> LEOPOLDO DOMÍNGUEZ.....	183
<i>Erstickendes Lachen. Das Schelmische in Daniel Kehlmanns Roman Tyll</i> HEIDI GRÜNEWALD.....	191
<i>Tyll von Daniel Kehlmann und Peter Holtz von Ingo Schulze, zwei aktuelle „Schelmenromane“ für politisch bewegte Zeiten</i> JORDI JANÉ-LLIGÉ	203
<i>La reactualización de la picaresca para tiempos de ‘cambio’</i> MIRIAM LLAMAS UBIETO.....	213
<i>Thomas Brussig e Ingo Schulze a salvo de utopías. Sobre los pícaros socialistas Klaus Uhltschtz y Peter Holtz</i> M. LORETO VILAR PANELLA.....	223
<i>Das Pikareske in Thomas Brussigs Roman Beste Absichten</i> MANUEL MONTESINOS CAPEROS	235
<i>Die Frau von früher de Roland Schimmelpfennig. Comedia y tragedia en escena</i> FRANCISCA ROCA ARAÑÓ.....	245
<i>Abbas Khiders Roman Der falsche Inder in der Tradition der Pikareske?</i> ROSA PÉREZ ZANCAS	255
<i>Der Migrant als Pikaro in Fernando Aramburus Reiseroman Viaje con Clara por Alemania</i> PATRICIA CIFRE-WIBROW.....	265

PREFACIO

TRAS LA APARICIÓN DEL *LAZARILLO DE TORMES* EN 1554, la novela picaresca nunca ha dejado de encontrar seguidores dentro y fuera de España. En Alemania su andadura se inicia ciento quince años más tarde, en 1669, con la aparición del *Simplicius Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*) de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen. Desde entonces la figura del pícaro ha resurgido una y otra vez a lo largo de la historia de la literatura en lengua alemana como una fórmula narrativa a través de la cual reflejar el desigual combate librado entre el individuo marginal y sus amos, los poderosos.

En principio, el pícaro, el «Schelm», aparece como un individuo subalterno que tiene todas las de perder frente a quienes ven respaldados sus intereses por infinidad de estrategias. Estas son construidas socialmente en el contexto de esquemas asimétricos de poder encaminados a la preservación del *statu quo*. Pero si algo demuestra la novela picaresca es que la relación de fuerzas entre el pícaro y sus amos es más compleja de lo que pueda aparecer a primera vista, pues gracias a su ingenio, su talento para la burla y la risa, el pícaro logra trastocar una y otra vez las relaciones de dominio y subalternidad. En este sentido, cabe decir que este subgénero literario se adelanta como ningún otro a la teoría desarrollada por Hegel en el cuarto capítulo de su obra *Fenomenología del Espíritu* (1806) sobre la dialéctica del amo y el esclavo («Herr und Knecht Dialektik»). Y es que pese a la rígida compartimentación social imperante en su tiempo, Hegel ya ponía el acento en la interdependencia existente en las relaciones de dominio, argumentando que el que domina depende en muchos sentidos del dominado, pues el amo —el sujeto— se constituye como tal cuando el esclavo —el objeto— acepta su condición¹. Pero esto significa, por otra parte, que la negación de ese vínculo de dependencia por parte del esclavo acaba con la supremacía del amo.

¹ Hegel, G.W.F.: *Fenomenología del Espíritu*, traducción de Wenceslao Roces. México, Fondo de Cultura económica, 1966, 117-121.

El presente libro reflexiona sobre los diferentes usos que la tradición picaresca ha hecho del humor y de la ironía a fin de explorar las tensiones sociales entre los dominantes y los dominados. Y esto no solo en obras claramente inscritas dentro de la picaresca, sino también en otros géneros como el *Künstlerroman*, que con frecuencia recurre a la figura del pícaro a fin de subrayar el carácter transgresor del escritor, caracterizado como un *outsider* que busca hacer visible lo invisible, sacando a relucir la injusticia inherente a un *statu quo* social, presentado como natural e inevitable, como si fuera beneficioso para todo el mundo, cuando en realidad únicamente beneficia a la clase dominante.

Los fundamentos del género son abordados en el primer capítulo por Hans Gerd RÖTZER, un especialista en la materia, que analiza los textos fundacionales de la novela picaresca – *Lazarillo*, *Guzmán*, *Justina* y *Buscón* –, enfatizando la recepción que se hizo de ellos allende los Pirineos, las contribuciones recogidas en este volumen se organizan en tres partes, dedicadas a las obras modernas, premodernas y contemporáneas.

En la primera parte, centrada en el tratamiento del género en las obra premodernas, Max SILLER analiza la obra de Oswald von Wolkenstein, uno de los más destacados poetas alemanes del *Minnesang*, enfatizando los elementos picarescos presentes en sus textos. A continuación, Alfonso SILVÁN RODRÍGUEZ centra su atención en la primera novela picaresca alemana, el *Simplicius Simplicissimus* y su *Continuatio* de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, relacionándola con la tradición española y otorgando especial importancia a la decisión final de Simplicius de retirarse del mundo por haberlo hallado moralmente inhabitable. En el siguiente capítulo, Emma PIQUERO ÁLVAREZ parte de la traducción schopenhaueriana de *El Oráculo Manual* de Gracián para establecer un vínculo entre las obras de Gracián, Schopenhauer, Nietzsche y Baroja. Las tensiones políticas dominantes en los estados alemanes en el primer tercio del siglo XIX son ilustradas a continuación por Ingrid CÁCERES WÜRSIG a través del análisis del poema «Der dritte feindliche Bruder», compuesto por Franz Grillparzer a modo de réplica mordaz frente al contenido moralizante de un poema de Friedrich Schlegel. Finalmente, Rosario MARTÍ PEÑA analiza la amarga sátira social ensayada por Jean Paul en su peculiar novela de aprendizaje *Flegeljahre* (1804). En el último capítulo de este bloque, Evelyn ZGRAGGEN lleva a cabo una comparación entre la novela *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819) de E.T.A. Hoffmann y *Ich der Kater – Soy un gato* (1905) del escritor japonés Soseki Natsume.

En la siguiente parte se pone de manifiesto cómo la crítica social se va haciendo cada vez más ácida a medida que se ve enfrentada a las experiencias extremas acontecidas a lo largo del siglo XX. En el capítulo inicial, Rolf-Peter JANZ analiza los rasgos de pícaro que caracterizan a Felix Krull (Thomas Mann) y al mono Rott-peter en la narración de Kafka *Ein Bericht für eine Akademie*. La crítica social, tan

propia del género picaresco, se va agudizando a lo largo del siglo, algo que se pone de manifiesto en la novela *Schlump* (1928), en la que se centra el estudio de Belén SANTANA LÓPEZ. Se trata de una novela olvidada de Hans-Herbert Grimm, redescubierta por el investigador Volker Weidermann y reeditada en el año 2014. Teresa CAÑADAS GARCÍA se ocupa de la novela *Heil Kaddatz. Der Lebensweg eines alten Kämpfers* de Paul Westheim, que apareció publicada durante el exilio del autor en el *Pariser Tageblatt* entre diciembre de 1935 y febrero de 1936, ofreciendo una visión satírica sobre la mentalidad nazi. La comedia de Friedrich Dürrenmatt *Romulus der Große* (1949) es analizada por Carmen ALJIBE VAREA y, a continuación, Olga GARCÍA reflexiona sobre los *Hörspiele* de Wolfgang Hildesheimer *Begegnung im Balkanexpress* y *An den Ufern der Plotinitza*, así como sobre su novela *Paradies der falschen Vögel*, todas ellas referidas a la Guerra Fría y a las tensiones entre la RFA y la RDA.

Finalmente, en las obras contemporáneas analizadas a lo largo de la tercera parte se acentúa la atención prestada a temas políticos y económicos. Las novelas de Thomas Brussig (*Helden wie wir*, *Wie es leuchtet*, *Beste Absichten*) e Ingo Schulze (*Peter Holtz: Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst*) sitúan al pícaro en el contexto de la realidad de la RDA y tras la unificación alemana de 1990, en un momento de tránsito, en donde todo lo que había permanecido inamovible durante décadas se revela como mutable y transitorio. En relación con ello, Friedhelm MARX analiza la novela picaresca *Peter Holtz. Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst* de Ingo Schulze, prestando atención al significado del dinero en los dos sistemas económicos antagonísticos en los que se desenvuelve el protagonista. La percepción del dinero marca una diferencia esencial con los principios del género. También Miriam LLAMAS UBIETO pone el acento en la actualización del género por parte de Thomas Brussig. Partiendo de los análisis satíricos de la RDA en las novelas de Brussig y Schulze, Loreto VILAR PANELLA se concentra en motivos que vinculan economía y sexualidad. El estudio de Manuel MONTESINOS CAPEROS de la novela *Beste Absichten* de Thomas Brussig subraya la actitud pícaro de los protagonistas que tanto tienen en común con la tradición. Leopoldo DOMÍNGUEZ analiza la intertextualidad en la novela de Ingo Schulze, estableciendo vínculos con Cándido de Voltaire u Oskar Matzerath de Grass. Heidi GRÜNEWALD se centra en la novela de Daniel Kehlmann *Tyll*, proponiendo una reflexión muy actual sobre la relación entre civilización y barbarie, utopía y distopía a través del prisma de la Guerra de los Treinta Años. Por su parte, Jordi JANÉ-LLIGÉ reflexiona sobre el intento de Daniel Kehlmann e Ingo Schulze de posicionarse de manera crítica frente al mundo actual.

Del teatro se ocupa Francisca ROCA ARAÑÓ a través de su estudio sobre la obra dramática de Roland Schimmelpfennig, *Die Frau von früher*. En ella se entremezclan inicialmente la comedia y la tragedia, la ligereza y la crueldad, aunque el tono se va haciendo cada vez más duro hasta desembocar en una crítica social

radical. A la novela de Abbas Khider *Der falsche Inder* está dedicado el siguiente capítulo, de Rosa PÉREZ ZANCAS, que incide en los rasgos pícaros de un narrador-protagonista iraquí que ha de desenvolverse en su nuevo entorno alemán. Por último, Patricia CIFRE WIBROW analiza la novela de Fernando Aramburu *Viaje con Clara por Alemania*, donde la Alemania unificada es contemplada desde el punto de vista de un español, caracterizado como un *outsider* con muchos rasgos picarescos. Tanto Khider como Aramburu articulan su crítica social a través del prisma del humor y la ironía.

Aparte de poner de manifiesto las continuidades observables entre los textos inscritos en la tradición picaresca, las contribuciones aquí recogidas sacan a relucir los cambios operados a lo largo del tiempo en las fórmulas narrativas propias del género. Tales cambios obedecen en gran parte a la dependencia de este tipo de literatura de los marcos interpretativos elaborados en cada momento para explicar lo social. En este sentido, casi se podría trazar una línea divisoria entre la picaresca antes y después de Marx, al igual que se perfilan cambios muy marcados entre la literatura anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial. No es que la mirada con la que es contemplado lo social se vuelva más crítica con el tiempo, ni tampoco se hace más negro el sentido de humor; lo que cambia es la conceptualización de las relaciones entre estructura y superestructura, entre economía y sociedad, y más allá de esto se acentúa, y esto de manera radical, la conciencia de la interrelación existente entre civilización y barbarie. El replanteamiento propuesto en plena II Guerra Mundial por Walter Benjamin al constatar en sus *Tesis sobre Historia* que «no hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie», planea sobre la literatura alemana posterior a 1945.²

Quiere esto decir que este volumen no solo analiza los cambios operados a lo largo de varios siglos de tradición picaresca alemana, sino que, más allá de eso, incide en las transformaciones sufridas por los modelos estéticos elaborados para explicar la violencia social, tanto física como simbólica. Lo que muestran estos relatos es que la injusticia social denunciada por autores como Mateo Alemán, Francisco de Quevedo o Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen persiste hasta las sociedades avanzadas del siglo XXI, en donde siguen coexistiendo el esplendor y la miseria. Las decapitaciones en el desierto iraquí forman parte de la misma realidad que los iPhones. Frente a las costas de la Unión Europea, que se define en función de valores como la inclusión, la tolerancia y la no discriminación, mueren anualmente miles de personas tratando de acceder a una vida mejor. Mientras persistan tales contrastes, el género de la picaresca mantendrá su atractivo.

² Benjamin, Walter: «Über den Begriff der Geschichte». *Gesammelte Schriften*. Bd. I. 2 «Abhandlungen». Frankfurt am Main: Suhrkamp, 691-703, 696.

VORWORT

SEIT DEM ERSCHEINEN DES *LAZARILLO* 1554 ist die pikareske Tradition immer weiter als eine narrative Formel fortgeschrieben worden, die es erlaubt, den ungleichen Kampf zwischen Herr und Knecht darzustellen. Der Begründer der Gattung in Deutschland ist Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen mit seinem 1669 erschienen Schelmenroman *Simplicius Simplicissimus* (*Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*).

Die Chancen des *Pícaros*, des Außenseiters, sich gegenüber den Privilegierten durchzusetzen, scheinen auf den ersten Blick gleich Null zu sein, denn die gesellschaftlichen Regeln sind darauf ausgerichtet, den *Status quo* zu festigen und die sozialen Ungleichheiten aufrecht zu erhalten. Dank seines *ingenios*, seiner Gewitztheit, und seines ironisch-humorvollen Blicks gelingt es dem *Picaro* jedoch, eine gewisse Überlegenheit gegenüber den Mächtigen an den Tag zu legen. Mithilfe des Humors setzt er sich über soziale Konventionen hinweg und erlangt eine große Freiheit, eine Narrenfreit, die es ihm ermöglicht, sich gegen die Mächtigen ironisch zur Wehr zu setzen. Seine Spottlust, sein Gelächter und seine Ironie erweisen sich als besonders effektive Waffen, wenn es darum geht, offenzulegen, mit welchen Machenschaften die Herrschenden ihren Machtmissbrauch legitimieren. Nicht selten gelingt es dem Schelm sogar, das Machtgefälle zwischen Herr und Diener umzukehren, indem er sich der offiziellen Diskurse zu seinen Gunsten bedient. Insofern nimmt der Schelmenroman in vielerlei Hinsicht Hegels im vierten Kapitel der *Phänomenologie des Geistes* entwickelten Herr und Knecht Dialektik vorweg.³ Indem er deutlich macht, dass der Herr sich als solcher nur behaupten kann, wenn der Diener seine Unterlegenheit akzeptiert, zeigt der Schelmenroman, dass die bestehenden Machtverhältnisse längst nicht so stabil sind, wie es auf den ersten Blick scheinen mag: Sind die Herrschenden nämlich auf die Dienenden

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. Kapitel: B. IV. A Theorie Werk-
ausgabe, Bd. 3. Hg. von E. Moldenhauer und K.M. Michel, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. (On-
lineversion des Textes im Projekt Gutenberg Kapitel 21 und 22.)

angewiesen, um ihre Vormachtstellung aufrecht zu halten, so besteht jederzeit die Möglichkeit, dass die Untergebenen ihre dienende Rolle aufkündigen und es zu einer Rollenumkehrung kommt. Auf witzige und zugleich sehr ernstzunehmende Art und Weise macht der Schelmenroman deutlich, dass soziale Identität immer im Dialog mit anderen ausgehandelt wird.

In den hier versammelten Beiträgen geht es um die Funktion von Humor, Ironie und Satire als pikareskes Mittel, um die Spannungen zwischen den Herrschenden und den Beherrschten offenzulegen. Und das nicht nur in Rahmen von Werken, die sich ganz bewusst in die pikareske Tradition einschreiben, sondern auch in anderen, die lediglich auf gewisse Elemente derselben zurückgreifen. So wird in einigen Kapiteln auf die Verbindung zwischen *novela picaresca* und Künstlerroman eingegangen, denn auch der Künstler ist ein Outsider. Anders als der Pikaro ist er jedoch mit einem Intellekt und einer Bildung ausgestattet, die ihn in die Lage versetzen, zu zeigen, dass das, was gemeinhin für natürlich und selbstverständlich gehalten wird, weder natürlich noch selbstverständlich ist, sondern von Regeln und Konventionen bestimmt wird, die immer nur den Mächtigen zum Vorteil gereichen. Für den pikaresken Künstler wird es somit möglich, das Unsichtbare sichtbar zu machen und die versteckte soziale Gewalt zu entlarven.

Die fundamente der Gattung analysiert Hans Gerd RÖTZER im ersten Kapitel: ausgehend vom national-historischen Kontext der Originale –*Lazarillo, Guzmán, Justina* und *Buscón*–, geht er den thematischen und strukturellen Veränderungen der *Novela Picaresca* auf ihrem Weg über die Pyrenäen nach. Nach diesem einführenden Kapitel werden die darauffolgenden Beiträge in drei Teile gegliedert: Im ersten Teil werden vor dem 20. Jahrhundert erschienene Werke zusammengestellt, der zweite Teil befasst sich mit Werken des 20. Jahrhundert und der dritte mit Gegenwartstexten aus dem 21. Jahrhundert.

Im ersten Kapitel hebt Max SILLER die pikaresken Elemente in Oswald von Wolkensteins Dichtung und Leben hervor (ca. 1378–1445). Dabei geht er nicht allein auf formale und stilistische Ähnlichkeiten ein, sondern auch auf traumatisierende, oft violente Kindheitserlebnisse, die für den pikaresken Lebenslauf kennzeichnend sind, und die, wie er zeigt, zu depressiven Zuständen (*graussliche sorg – melancholia*) und posttraumatischen Belastungsstörungen führen. Daran anschließend wendet sich Alfonso SILVÁN RODRÍGUEZ dem *Simplicius Simplicissimus* (1669) und seiner *Continuatio* von Hans Jakob von Grimmelshausen zu, um sie vor dem Hintergrund der spanischen *novela picaresca* zu untersuchen. Besonders hervorgehoben wird dabei Simplizius moralische Verurteilung der Welt und sein Weltrückzug am Ende des Romans. Ausgehend von Schopenhauers Gracián Übersetzung des *Oráculo Manual* (1647) untersucht Emma PIQUERO ÁLVAREZ die Verbindungen zwischen Schopenhauer, Gracián, Nietzsche und Baroja. Im nächsten Kapitel interpretiert Ingrid Cáceres Würsig Franz Grillparzers antikle-

rikalisches Gedicht «Der dritte feindliche Bruder» als satirische Reaktion auf ein moralisierendes Gedicht von Friedrich Schlegel. Das Motiv der verfeindeten Brüder wird dabei als ein Symbol der politischen Situation der deutschen Staaten zu Beginn des 19. Jahrhunderts gedeutet. Die soziale Kritik spielt auch in Jean Pauls Bildungsroman *Flegeljahre* (1804) eine eminent wichtige Rolle, wie María Rosario MARTÍ PEÑA betont. Sie untersucht Jean Pauls Sinn für Humor im Zusammenhang mit den von ihm verwendeten linguistischen Mechanismen und mit seiner Humortheorie. Den Schluss dieses ersten Teils bildet die komparatistische Arbeit von Evelyn ZGRAGGEN, die den Einfluss des Romans *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819-1821) von E.T.A. Hoffmann auf Soseki Natsumes über 80 Jahre später erschienenen Roman *Ich, der Kater* (1905-1906) dokumentiert. E.T.A. Hoffmanns Einfluss auf den Japaner sei unverkennbar, doch lege dieser eine weit überspitztere Form von Humor an den Tag.

Im zweiten Teil werden Werke von Thomas Mann, Franz Kafka, Friedrich Dürrenmatt, Wolfgang Hildesheimer, Hans-Herbert Grimm und Paul Wertheim vor der Folie der Gattung des Schelmenromans gelesen. Den Anfang macht Rolf-Peter JANZ mit einem Beitrag zu Thomas Manns Felix Krull und dem Affen Rotpeter in Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* (1917). Beide Figuren tragen Züge des Schelms, so seine These. Gemeinsam sei ihnen die Lust an der Verstellung und am Betrug. In dem einen Falle, weil Krull die Doppelrolle eines Bürgers und Künstlers spiele, und in dem anderen, weil Rotpeter gezwungen sei, zugleich das Leben eines Affen und eines Menschen zu führen. Diese Uneindeutigkeit erlaube es ihnen, sich gegen die Mächtigen ironisch zur Wehr zu setzen und sie dem Gelächter preiszugeben. Wie es nicht anders sein kann, befassen sich viele der in diesem Teil versammelten Beiträge mit den extremen Ereignissen dieses an Extremen so reichen Jahrhunderts. Dabei wird deutlich, wie die soziale Kritik, die schon immer ein Markenzeichen der pikaresken Tradition war, sich zusehends verschärft. Als Beispiel dafür führt Belén SANTANA LÓPEZ den in Vergessenheit geratenen Roman von Hans-Herbert Grimms *Schlump* (1928) an. Von Volker Weidermann wiederentdeckt und 2014 herausgegeben, zeichnet dieser Roman ein sehr kritisches Bild des Ersten Weltkrieges. Des Weiteren befasst sich Teresa CAÑADAS GARCÍA mit Paul Westheims Roman *Heil Kaddatz. Der Lebensweg eines alten Kämpfers*, der während des Exils entstand und im *Pariser Tagesblatt* zwischen Dezember 1935 und Februar 1936 erschien. Es handelt sich dabei um eine bitterböse Satire der Nazi-Mentalität. Sowohl Friedrich Dürrenmatts Theaterstück *Romulus der Große* als auch die beiden Hörspiele Wolfgang Hildesheimers (*Begegnung im Balkanexpress*, 1953; *An den Ufern der Plotinitza*, 1954) und dessen Roman *Paradies der falschen Vögel* (1953) greifen auf dem Humor zurück, um die Spannungen zwischen den beiden deutschen Staaten während des kalten Krieges zu reflektieren. Carmen ALJIBE VAREA betont in ihrem Beitrag «*Romulus der Große* de Fried-

rich Dürrenmatt: »una comedia ligera.« die reflexive Komponente dieser scheinbar «leichten» Komödie. Olga GARCÍA untersucht in «Entschuldigen Sie, Sie sind doch sicherlich eine Spionin?» 'El ligero *strudel* balcánico de Wolfgang Hildesheimer' die parodistisch-satirische Darstellung des Verhältnisses zwischen Fakten und Fiktionen sowohl in der Welt der Kunst als auch in der Politik.

Im dritten Teil dieses Bandes nehmen politische und wirtschaftliche Themen einen immer größeren Stellenwert ein. Sehr deutlich zeigt sich das in den Romanen von Thomas Brussig (*Helden wie wir*, 1995; *Wie es leuchtet*, 2004; *Beste Absichten*, 2017) so wie in Ingo Schulzes Roman *Peter Holtz: Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst* (2017). Der Schelm wird darin im Kontext der DDR und der Wende situiert, also in einem Moment, in dem alles, was jahrelang als unumstößlich gegolten hatte, sich plötzlich als instabil erweist. Das wird in allen der hier versammelten Beiträge zu diesen beiden Autoren betont: Friedhelm MARX analysiert Ingo Schulzes Pikaro-Roman *Peter Holtz. Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst* von 2017 im Hinblick auf die Bedeutung des Geldes in den beiden antagonistischen politischen Systemen, die der Protagonist und Pikaro Peter Holtz durchläuft. Die pikarische Wahrnehmung des Geldes markiere eine wesentliche Differenz zu den Anfängen der Gattungstradition. Auch Miriam LLAMAS UBIE-TO hebt die Aktualisierung hervor, die Thomas Brussigs Pikaro-Figuren durchlaufen. Bei der Untersuchung Brussigs und Schulzes satirischer Darstellung der DDR konzentriert sich Loreto VILAR PANELLA auf die mit Sexualität und Wirtschaft zusammenhängenden Motive. Manuel MONTESINOS CAPEROS Analyse des Romans *Beste Absichten* von Thomas Brussig unterstreicht die pikareske Haltung des Protagonisten. Leopoldo DOMÍNGUEZ beschäftigt sich im darauffolgenden Beitrag mit der Intertextualität bei der Gestaltung Ingo Schulzes Schelmenromans, indem er die Zusammenhänge mit literarischen Vorläufern wie Voltaires *Candide* oder Günter Grass' Oskar Matzerath untersucht. Heidi GRÜNEWALD befasst sich mit Daniel Kehlmanns Roman *Tyll* (2017). Ausgehend von den spezifischen Chronotopoi des Romans setzt sie sich mit der Physiognomie der schelmischen Figur Tyll sowie mit deren Funktion und Symbolwert auseinander. Das Schelmische wird dabei als grundlegende Folie erörtert, auf die der Autor – über den historischen Rahmen des Dreißigjährigen Krieges hinaus – zwar eine Dystopie des Barbarischen, aber auch eine (utopische) Sehnsuchtsstimmung der Zivilität entfalte. Im darauffolgenden Beitrag reflektiert Jordi JANÉ-LLIGÉ Daniel Kehlmanns und Ingo Schulzes Versuche, sich unserer heutigen Welt gegenüber kritisch zu positionieren, und fragt dabei nach der Rolle, die diese beiden Autoren der Literatur bzw. der Kunst innerhalb dieser Welt zuschreiben.

Sich dem Theater zuwendend, untersucht Francisca ROCA ARAÑÓ die Mischung von Humor und Tragik in Roland Schimmelpfennigs 2004 uraufgeführtem Stück *Die Frau von Früher*. Abschließend werden zwei Romane untersucht,

in denen das wiedervereinigte Deutschland aus der Perspektive eines Ausländers betrachtet wird. So setzt sich Rosa Pérez Zancas mit Abbas Khiders Roman *Der falsche Inder* (2017) auseinander, und geht dabei insbesondere auf den Blick des pikaresk anmutenden Ich-Erzählers auf seine neue deutsche Umgebung ein. Patricia CIFRE-WIBROW befasst sich mit dem Deutschland-Roman des in Deutschland lebenden spanischen Autors Fernando Aramburu und unterstreicht dabei die pikaresken Eigenschaften dieses sich als Outsider stilisierenden Ich-Erzählers. Die Herr-Diener-Dialektik werde von Aramburu dazu verwendet, die Figur des Migranten als Pikaro zu inszenieren und dabei einen humorvoll-ironischen Blick auf die Problematik der interkulturellen Beziehungen zu werfen.

Die hier versammelten Beiträge arbeiten die zwischen diesen Texten bestehenden Zusammenhänge heraus, und heben dabei sowohl das, was sich gleich bleibt, als auch das, was sich verändert, hervor. Sie verdeutlichen den entscheidenden Einfluss der wissenschaftlichen Rahmen, die soziales Handeln deuten. Dabei zeichnet sich zum einen eine Trennungslinie zwischen der pikaresken Tradition vor und nach Karl Marx ab, und zum anderen zwischen den Ansätzen vor und nach dem Zweiten Weltkrieg. Das heißt nicht, dass die soziale Kritik im Verlauf der Jahrhunderte immer schärfer oder der Humor schwärzer wird. Was sich verändert, ist vielmehr das Verständnis der Dialektik von gesellschaftlicher Basis und politisch-kulturellem Überbau sowie das Bewußtsein der versteckten Interdependenzen zwischen Zivilisation und Barbarei.

Die hier untersuchten Texte machen deutlich, dass die sozialen Ungleichheiten, die bereits von Autoren wie Mateo Alemán, Francisco de Quevedo oder Hans Jakob von Grimmelshausen angeprangert wurden bis heute weiterbestehen. Auch unsere heutige Gesellschaft weist eine schillernde Ambivalenz auf, eine Doppelbödigkeit, in der Glanz und Elend nebeneinander bestehen. Enthauptungen in der irakischen Wüste sind Teil derselben Realität wie die Smartphones. Vor den Küsten der EU, die (theoretisch) auf Werten wie Integration, Toleranz und Nichtdiskriminierung beruht, sterben jedes Jahr Tausende Menschen bei dem vergeblichen Versuch, ein besseres Leben zu erlangen. Solange derlei Kontraste weiterbestehen, wird die pikareske Literatur ihre Anziehungskraft schwerlich einbüßen.

Patricia CIFRE-WIBROW
Juan Manuel MARTÍN MARTÍN
Manuel MONTESINOS CAPEROS

TAKTIKEN DES ÜBERLEBENS – ÜBER DIE NOVELA PICAESCA UND IHR ECHO IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR

TACTICS TO SURVIVE – ABOUT THE NOVELA PICAESCA AND ITS ECHO IN THE GERMAN LITERATURE

HANS GERD RÖTZER
Justus-Liebig-Universität Giessen

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag beginnt mit dem *Lazarillo*, der mitten im Rio Tormes vor den Toren Salamancas zur Welt kam, und er endet mit ihm. Es ist der Versuch, den Weg der *Novela picaesca* «über die Pyrenäen» nachzuzeichnen. Ausgehend vom nationalhistorischen Kontext der Originale – *Lazarillo*, *Guzmán*, *Justina und Buscón* – wird den thematischen wie strukturellen Veränderungen nachgegangen und die Verlagerung des Erzählinteresses, die auch kompositorische Konsequenzen hat, beschrieben. Die dabei durchlaufende Frage ist, wie der «half-outsider» (Guillén) sich mit seiner *Taktik des Überlebens* in der Gesellschaft durchsetzte oder scheiterte.

Stichworte: Novela Picaesca, Roman comique, Pikarischer Roman, Schelmenroman.

ABSTRACT

The novel *Lazarillo*, whose title character was born in the middle of the river Tormes just outside the gates of Salamanca, frames this essay's attempt to trace the *novela picaesca's* path across the Pyrenees. The text explores thematic and structural changes to *Lazarillo*, *The Guzmán*, *Picara Justina*, and *Buscón* on this route, as well as the shift in the narrative intent and its constructional consequences. Throughout the paper, the underlying question is how the «half-outsider's» (Guillén) tactics to surviving in society succeeded or failed.

Keywords: Novela picaesca, Roman comique, Picaresque Novel.

1. DIE QUADRIGA DER SPANISCHEN ARCHETYPEN

DIE GESCHICHTE SETZT MIT *La vida de Lazarillo de Tormes* von 1554 ein, mit seinen «fortunas y adversidades», wie es im Titel heißt. Am Rio Tormes, mitten im Fluss, befindet sich also im wörtlichen Sinn die Wiege der *novela Picaresca*. Immer noch steht an der römischen Brücke der Stier, der *toro*, an dem Lazarillo seine entscheidende schmerzliche Lebenslehre erfuhr.

Lassen Sie mich mit zwei Szenen beginnen, mit einer vergleichenden Beobachtung, die ich nicht für zufällig halte und auf die auch schon andern Orts zumindest andeutungsweise hingewiesen wurde. 1508 waren *Los quatro libros del virtuoso Caballero Amadís de Gaula* von Garci Rodríguez de Montalvo erschienen, die bis 1595 in der deutschen Bearbeitung und in Fortsetzungen schließlich auf 24 Bücher kamen; sie waren bis ins 17. Jahrhundert das Standardwerk des adeligen Selbstverständnisses und zugleich Gegenstand literarischen Spottes, z. B. für *Gargantua et Pantagruel* oder *Don Quijote*.

Amadís wurde heimlich in einer Kammer, die über einem Fluss lag (*sobre un rio que por allí pasaba*), geboren; denn seine Mutter, die Königstochter Elisena, musste um ihr Leben fürchten, da sie unehelich schwanger geworden war. (Kap. I – III) Aber, so heißt es im Text, der allmächtige Gott wollte, dass sie ohne Gefahr ihren Sohn gebar (*quiso el Señor poderoso que sin peligro suyo un hijo pariese*). Amadís, in einer Truhe auf dem Meer ausgesetzt, wurde «durch ein herrliches Wunder, wie es der höchste Herr, wenn es ihm gefällt, hervorzubringen pflegt.» (*una hermosa maravilla de aquéllas que el Señor, cuando a Él place suele hacer*) von dem schottischen Ritter Gandales entdeckt, der sofort erkannte, dass der Findling von hoher Geburt sei (*éste de algún buen lugar es*). Er nannte ihn *el Doncel del Mar* (den Edelknaben des Meeres) und erzog ihn auf seinem Schloss, als wäre er sein eigener Sohn (*hizo cria al doncel, como si fuera su hijo propio*). Amadís (zwar unehelich geboren, aber von edler Abstammung) steht gewissermaßen unter dem Schutz des Allerhöchsten und eines edlen Herrn.

Lazarillo erzählt dagegen von sich: «Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes [...] Mi nacimiento fue dentro del rio Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre.» Er war das eheliche Kind von Müllersleuten - der Vater allerdings ein Kleinkrimineller, der die Mehlsäcke seiner Kunden oft heimlich zur Ader ließ. Im Prolog begründet Lázaro, warum er seine Lebensgeschichte von Anfang an erzählen will – fast als direkte Entgegnung auf den *Amadís*; er musste ohne göttliche Hilfe und soziales Privileg (*fortuna*) auskommen: «damit auch jene, die einen Adelstitel geerbt haben, darüber nachdenken, wie wenig es ihr Verdienst ist; denn Fortuna war ihnen einfach gewogen – und um wie viel mehr jene, denen das Schicksal weniger günstig war, Kraft und Geschick brauchen, um einen sicheren Hafen zu erreichen.» (*porque consideren los que heredaron nobles*

estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto.)

Auch Lazarillo wird von seinem Erzieher wie ein Sohn angenommen; aber nicht von einem Adligen, sondern von einem blinden Bettler, der ihn nicht einfach wie einen Blindenführer, sondern wie einen Sohn zu sich zu nehmen verspricht: «que me recibía, no por mozo, sino por hijo.»

Was bei diesem Vergleich als Erstes auffällt, ist das soziale Gefälle. Es wird aber nicht nur über jemanden niederen Standes erzählt, sondern er darf selbst aus seiner Perspektive, ohne Zwischenschaltung eines allwissenden Erzählers von außen, aus seiner subjektiven Perspektive über sich berichten, und zwar in einer zusammenhängenden Lebensgeschichte, ganz anders als beispielsweise in den mittelalterlichen Schwankromanen. Eigentlich ist der *Lazarillo* der erste sozial-kritische Roman der frühen Neuzeit, nach den viel gelesenen *Ritterromanen/Libros de caballería*.

Amadís wird wie Moses der göttlichen Fügung anvertraut, Lazarillo muss das Haus verlassen, weil seine Mutter ihn nach dem Tod des Vaters nicht mehr ernähren kann. Sie selbst versuchte in der Stadt ihr Glück und beschloss «sich an die Guten heranzumachen, um eine der Ihren zu werden.» (Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos por ser uno de ellos, y vínose a vivir a la ciudad.) Denselben Rat gibt sie Lazarillo mit: «Procura de ser bueno.» Mit «buenos» und «bueno» meint sie die Gesellschaft, der sie angehören möchte. Es ist dies kein moralischer, sondern ein lebenspraktischer Rat. Aber noch wichtiger ist die Belehrung, die Lazarillo durch den blinden Bettler erhält; sie bedeutet sein *Erwachen* (despertar). Es ist die Szene, als Lazarillo gutgläubig oder leichtgläubig sein Ohr an den Stier in Salamanca lehnte und mit einem Kopfstoß belohnt wurde. In diesem Moment erkannte er, dass er sich nur auf sich selbst verlassen könne: «Dije entre mí: 'Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer'.»

Und damit beginnt die Kerngeschichte: Der *Lazarillo de Tormes* ist keine simple Reihung von Episoden, die an eine einzelne Person gebunden sind, sondern die Rechtfertigung eines Verhaltens, das im öffentlichen Gerede steht; es ist der «caso», über den «Vuestra Merced» aus erster Quelle Genaueres erfahren möchte, dass nämlich Lázaros Frau die Kebse des Erzpriesters sei und Lázaro dieses Verhältnis still dulde. Der einzige Grund, warum Lázaro auf die Anfrage von «Vuestra Merced» seine bisherige Lebensgeschichte erzählt, ist sein Bemühen, den sozialen Status, den er schließlich erworben hat, nämlich den eines öffentlichen Ausrufers, eines königlichen Amtes (oficio real), wie er ausdrücklich betont, nicht zu verlieren; denn er habe eingesehen, dass man nur auf diesem Wege weiterkomme, wenn man sich entschlossen habe, «sich an die Guten anzuschließen» (arrimarse a los

buenos), das heißt: in der Gesellschaft Fuß zu fassen. Da er von der Gunst des Erzpriester abhängt, sieht er nur den einzigen Weg darin, das Dreiecksverhältnis (*ménage à trois*) nicht nur zu dulden, sondern mit Vehemenz abzustreiten. Nur unter diesem Verzicht, unter dieser Preisgabe seines Selbstgefühls, seiner Selbstachtung, sieht er die Möglichkeit, sich, wenn auch nur am untersten Rand der Gesellschaft, zu behaupten; denn würde er dem öffentlichen Gerede Gehör schenken und gegen den Erzpriester vorgehen, so würde er das Amt verlieren und wieder ein sozialer Outlaw sein.

Wie diese Taktik der wirtschaftlichen Selbstrettung, des gesellschaftlichen Überlebens aber gelingt und erzählt wird, ist das Meisterstück des bis heute unbekanntens Autors. Amadís hat in seiner Geschichte eigentlich nichts zu sagen. Es wird von ihm und über ihn hinweg erzählt. Er ist das Erzählobjekt seines Autors. Lázaro erzählt seine Geschichte selbst; er ist sein eigenes Erzählsubjekt. Und er erzählt sie so, wie er sie haben möchte, das heißt: subjektiv zu seinen Gunsten. Und das zu Recht; denn würde er preisgeben, was er wirklich denkt und gegen den Erzpriester vor das kirchliche Gericht gehen, so würde er, dessen ist er sich sicher, sein Amt, die «*cumbre de su vida*» wieder verlieren. Fortsetzer des *Lazarillo* bis in die Gegenwart – z. B. Juan de Luna: *Secunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* (1620) und Juan Luis Fuentes Labrador: *Última carta de Lazarillo de Tormes* (2003) – haben diese Variante durchgespielt.

Lázaro, ein «unsicherer Erzähler», weil Ich-Erzähler, schiebt den Erzpriester als unangreifbare Rechtfertigungsinstanz vor und folgt dessen Rat: «Achte nicht auf das, was man so redet, sondern auf das, was dich wirklich betrifft, ich meine deinen Vorteil.» (no mires a lo que pueden decir, sino a lo que te toca: digo a tu provecho) Diesem Rat zu folgen, das ist seine Taktik des Überlebens. Er erzählt sein Verhalten aber so, dass der Leser diese Taktik sofort durchschaut und für Lázaro Partei ergreift. Dies ist das geniale Novum des unbekanntens Autors, dass er die Verantwortung für den Bericht mehrfach bricht oder weitergibt. Natürlich ist der Autor der eigentliche Erzähler; aber er zieht sich hinter seine Kunstfigur des subjektiven Ich-Erzählers zurück. Dieser erzählt seine Rechtfertigungsgeschichte in zwei Zeitstufen als erzähltes und als erzählendes Ich. Dazu kommt, dass er als erzählendes Ich erstens *Vuestra Merced* im Blickwinkel hat, gleichzeitig aber durch seine ironische Übertreibung als angeblicher Naivling, der nichts von dem sieht, was öffentliches Gerede ist, dem Leser die Fährte zur richtigen Lektüre weist. Dies haben sogar die Zensoren der Inquisition und der staatlichen Behörde verstanden und das weitere Erscheinen des *Lazarillo* nur in «bereinigter» Form als *Lazarillo castigado* erlaubt. (Wobei, in Parenthese, man damals unter «*castigado*» noch «verbessert» verstand.)

Der Eingriff der Zensur hatte aber auch noch einen anderen Grund. Und dies ist nun ein national- und sozialgeschichtlicher Aspekt, der in der Wanderung der

Lazarillo-Geschichte über die Pyrenäen keine Rolle spielte, ja sogar vollständig übersehen oder gestrichen wurde, aber für das damalige Spanien ein äußerst heikles Thema war. Bis Lazarillo zu der Erkenntnis kommt, dass allein ein «königliches Amt» (oficio real), und wenn es auch noch so weit unten in der Gesellschaftshierarchie angesiedelt ist, Sicherheit bietet, durchläuft er mehrere Dienstverhältnisse als «mozo de muchos amos». Bezeichnend ist dabei die Auswahl, die repräsentativen Charakter hat: Kleriker, denen der eigene opulente Lebensstil wichtiger ist als das Seelenheil ihrer Gläubigen, - verarmte Ritter (hidalgos), die den Ehrbegriff als überholte ständische Schutzbehauptung über alles setzen, obwohl das Geld schon längst den Kurswert der Ehre überholt hat, - und nicht zuletzt eine abergläubisch erstarrte Gemeinde, die auf die Praktiken des blinden Bettlers und des schamlosen Ablassverkäufers hereinfällt. Dies alles deutete darauf hin, dass der unbekannte Autor ein Befürworter der Reformen in Kirche und Staat war, wie sie Erasmus von Rotterdam predigte. Doch die Schriften des Erasmus waren in Spanien verboten, vor allem, weil sie Argumente für die Reformwünsche der Neuchristen, der conversos, verteidigten.

Ist der *Lazarillo de Tormes* nun der Archetypus oder ein Prototypus der *Novela picaresca*? Ich persönlich verteidige diese Ansicht; aber es gibt auch entschiedene Gegner dieser Auffassung, die ihre Argumentation erst mit dem *Guzmán de Alfarache* von Mateo Alemán beginnen lassen (z. B. am vehementesten Alexander A. Parker: *Literature and the Delinquent*, 1967).

Auf dem Titelkupfer zur Erstausgabe der *Pícara Justina* von 1605 segelt das «Schiff des pikaresken Lebens» (la nave de la vida picaresca) auf dem «Fluss des Vergessens» (rio del olvido). Der Steuermann ist die «Zeit» (el tiempo). Auf dem Steuerruder steht: «Ich lenke sie, ohne dass sie es merken.» (Ilévolos sin sentir). Im Hintergrund sieht man einen Hafen, an dessen Einfahrt der Tod wartet und den Ankömmlingen den Spiegel der «Ent-Täuschung» (desengaño) entgegenhält. Am Hauptmast flattert ein Wimpel mit der Aufschrift «Mich treibt die Lust.» (el gusto me lleva) Auf dem Schiffsdeck sieht man die *Madre Celestina*, die *Pícara Justina* und den *Guzmán de Alfarache*. Der *Buscón* fehlt verständlicherweise, weil er erst 1626 erschien. Aber was ist mit *Lazarillo de Tormes*? Er sitzt in einem Beiboot, das nur durch ein Tau mit dem Dreimaster verbunden ist. Mit im Boot sitzt der «Stier von Salamanca» (toro de Salamanca). Auf dem Paddel ist zu lesen: «Ich folge ihnen.» (síguoles). Auf den ersten Blick fällt zwar auf, dass Lazarillo nicht zur pikaresken Besatzung auf dem Hauptschiff gehört, sondern auf einem kleinen Boot nebenher fährt, ihnen folgt, obwohl er ihnen mit der Publikation seiner Lebensgeschichte um etliche Jahrzehnte voraus ist. Für die Zeitgenossen aber müssen einzelne Episoden aus dem *Lazarillo* schon sprichwörtlich geworden sein, nicht nur die Geschichte mit dem Stier an der Brücke über den Tormes, sondern auch Lazarillos Rache an dem Blinden für den schmerzlichen Stoß gegen die Steinskulptur: «Du

hast es doch sonst gerochen» (oliste), ruft er beim Abschied zu – und so steht es auch als Zitat auf dem Titelpuffer.

Kommen wir zu *La vida de Guzmán de Alfarache* von Mateo Alemán, 1599 und 1604 in zwei Teilen erschienen. Die Icherzählung beginnt, in deutlicher Anlehnung an den *Lazarillo*, mit Guzmáns Eltern und seinen ersten Erfahrungen als «mozo de muchos amos», weitet sich aber bald, wie Claudio Guillén es formulierte, horizontal und vertikal bedeutend aus. Guzmán gelangt bis nach Rom und dient mehreren hohen Herren, so einem Kardinal und einem Gesandten, bis er sein Schicksal selbst in die Hand nimmt, um sich gesellschaftlich zu etablieren, aber wegen fraudistischer Geldgeschäfte und anderer Betrügereien schließlich auf der Galeere endet, wo er sein Leben niederschreibt. Um die geographische und gesellschaftliche Erweiterung auch glaubhaft zu machen, lässt Alemán seinen «pícaro», so wird Guzmán schon bald bereits im ersten Teil bezeichnet (in einer Kapitelüberschrift heißt es: «Trátase cómo vino ser pícaro»), in Alcalá de Henares sogar Theologie bis kurz vor der Lizenziatur studieren.

Guzmán erzählt seine Geschichte wie Lázaro mit dem Wissen vom Ende her, - zwar nicht als «cumbre de su vida», sondern auf der Galeere, als er schon außerhalb der menschlichen Gesellschaft steht: Er sieht sich selbst als «Wachturm des menschlichen Lebens» (atalaya de la vida humana). Es ist *von ihm aus gesehen* seine Generalbeichte (confesión general), in der er seine Fehler bekennt und Reue zeigt (übrigens genau nach den neuen Richtlinien des Tridentiner Reformkonzils zum Bußsakrament und zur neu formulierten Rechtfertigungslehre), - und *für seine Leserschaft* soll es offenbar eine warnende Büssergeschichte zur frommen Erbauung sein. So hat es auch der kirchliche Zensor verstanden. Er schreibt: In dem Buch stünde nichts, was der christlichen Lehrmeinung widerspräche, ja, es beinhalte sogar lehrreiche moralische Anregung für das menschliche Leben: «en él no hallo alguna cosa que sea contra la Fe Católica; antes tiene avisos morales para la vida humana». Mateo Alemán hat diesem kirchlichen Lob nicht widersprochen, er hat es eher noch gefestigt; denn anders als Lázaro beließ er es nicht bei der reinen Schilderung der Ereignisse, sondern unterbrach den Erzählduktus immer wieder durch belehrende moralische Kommentare, durch «digresiones».

Man darf sich aber fragen, ob der *Guzmán de Alfarache* wirklich nur eine warnende Erbauungsschrift war. Der Autor war «converso en dos linajes»; er hatte am eigenen Leibe die Vorurteile erfahren, die in der altchristlichen Gesellschaft gegenüber den «conversos», den Neuchristen, bestanden. Guzmáns Verwandtschaft stammte aus der Levante, vielleicht waren sie Nachfahren jüdischer Exilanten. Könnte es nicht auch sein, dass Alemán mit dieser Generalbeichte ein anklagendes Sittenbild der altchristlichen Gesellschaft entwarf; denn von seinem Vater erzählte er, dass dieser für Vergehen bestraft worden sei, die in der herrschenden Gesellschaft gang und gäbe waren, ohne geahndet zu werden. Und er selbst scheitert ja

immer wieder, - nicht, weil er maßlos kriminell war, sondern weil seine altchristliche Umwelt es noch besser konnte als er.

Dieses zumindest für Spanien hochaktuelle, nach meiner Meinung äußerst raffiniert inszenierte Wechselspiel der Argumentation (darüber ist viel geschrieben worden), ich meine diese affirmative Subversion, hatte jedoch für die Rezeption jenseits der Pyrenäen keine Bedeutung: Er bleibt der «pícaro», der sich reumütig nach einem verfehlten Leben in die Obhut der Kirche begibt; es ist die Taktik des weltlichen Verzichts zugunsten einer transzendenten Rettung. Welch wichtige Rolle jedoch die *converso*-Frage bei der Diskussion über den originalen Sinn der nationalen, der spanischen *Novela picaresca* spielte, wird Quevedos *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* von 1626 (aber schon Jahre früher in Abschriften im Umlauf) zeigen.

Doch zuvor möchte ich noch kurz auf die *Pícaro Justina* (1605) von Francisco López de Úbeda eingehen. Sie ist auf dem schon beschriebenen Frontispiz zusammen mit dem Guzmán auf *La nave de la vida picaresca* zu sehen, - und gegen Ende ihrer Memoiren schreibt sie, dass sie in dritter Ehe glücklich mit *don Pícaro Guzmán de Alfarache* verheiratet sei, offensichtlich nach dessen Begnadigung und Rückkehr zu einem ordentlichen Leben (en cuya admirable compañía soy en la era de ahora la más célebre mujer que hay en corte alguna). Eine weitere Verbindung zu Alemáns *Guzmán* bilden auch die «aprovechamientos» nach jedem Kapitel, vergleichbar mit den «digresiones», - nur dass sie teilweise eher reflektierende Einschübe des Autors sind und wenig mit dem eigentlichen Erzählverlauf zu tun haben. Deshalb meinte man auch, dass sie eher ein Alibi seien, um die kirchliche Zensur zu beschwichtigen.

Justinas Eltern aus beiden Richtungen sind «conversos». In ironischer Verschleierung sagt sie: «Sie kamen etwas jenseits vom Berge Tabor.» (eran un poco más allá del monte Tabor) oder «Sie sind bestens bekannte Christen. Kein Kind kann sagen, wie lange sie schon in Spanien sind. Und ihre christliche Gesinnung zeigt sich daran, wie gern sie sich hier niederließen und wie christlich sie leben und wie sie dem Pfarrer auf alles, was er wissen will, höflich antworten.» (son cristianos más conocidos, que no hay niño que no se acuerde de cuando se quedaron en España, por amor que tomaron a la tierra y las muestras que dieron de cristianos, y con qué gracia respondían al cura a cuanto les preguntaba). Justina setzt sich über das ganze *linaje*-Denken und um die Sorge, die eigene «pureza de linaje» nachzuweisen, hinweg. Für sie gibt es nur zwei «linajes», die in der Gesellschaft zählen: etwas besitzen und nichts besitzen (el tener, y el otro no tener). Nach diesem Prinzip lebt sie. Sie spottet über ihre Zeitgenossen, die verzweifelt versuchen, sich in die herrschende Gesellschaft zu integrieren. Sie sucht kein Amt. Sie lebt bewusst als «pícaro», als die personifizierte Alternative. Das ist ihre Taktik des Überlebens: sich von den gesellschaftlichen Zwängen zu befreien. Für sie ist die «vida picaresca»

selbst ein Positivum; denn sie bedeute Freiheit und Unabhängigkeit von jeglichem gesellschaftlichen Zwang.

Ich komme jetzt auf Quevedos *Buscón* zu sprechen. Während die Autoren des *Lazarillo*, des *Guzmán* und der *Picara Justina* (sie waren fast alle «conversos», ohne es auch zu verbalisieren), mit ihren Gestalten sympathisierten, steht der Altchrist («cristiano viejo») Quevedo in satirischer Opposition zu seinem Titelhelden. Er freut sich sozusagen über jeden bitteren Rückschlag, den Buscón bei seinem gesellschaftlichen Aufstiegsstreben erfahren muss. Der Form nach hält er sich an den *Lazarillo* und den *Guzmán*: Auch Buscón wendet sich an einen vornehmen Herrn: «Habiendo sabido el deseo que v. m. tiene de entender los varios discursos de mi vida, por no dar lugar a que otro (como a ajenos casos) mienta, he querido enviarle esta relación.» Auch beginnt er wie Lázaro: «Yo, señor, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo»...usw. Und sein Verleger preist die Autobiographie: Buscón sei «*Émulo de Guzmán de Alfarache (y aun no se diga mayor)*». Das thematische Gerüst in Buscóns Lebenslauf sind die Begriffe «altos pensamientos – ser caballero – virtud» und ihr Widerpart «afrenta – mala fama – verguenza». Das Erste wünscht er, und das Zweite erreicht er. Sein einziges Bestreben ist es, seine «unreine» Herkunft auszulöschen (seine Eltern, der Vater auf dem Schandesel zur Hinrichtung gebracht und seine Mutter als Hexe verbrannt; beide ohne «pureza de sangre») und jeden Anschein, dass er ein suspekter «converso» sei, zu vermeiden. Sein einziges Ziel ist es, ein anderer zu scheinen, als er ist, und dies mit allen Mitteln bis zur kriminellen Hochstapelei. Doch je mehr er dem Ziel näher zu sein scheint, desto tiefer fällt er wieder, bis er zuletzt eines Mordes beschuldigt wird und ins Nichts, d.h. nach Amerika verschwinden muss. Doch ob ihm dies gelingt, darüber erfährt man nichts. Bezeichnend ist auch die Funktion seines Gönners Diego, mit dem er zusammen als «mozo» Schule und Universität besucht. Solange er sich als Diener des edlen Herrn zufrieden gibt, genießt er dessen Schutz, als er aber die Standesgrenze überschreiten will und sich selbst als «caballero» ausgibt, um profitabel in eine reiche Familie einheiraten zu können, wird er entlarvt und in seine Outlaw-Situation zurückgeworfen. Dies alles hatte System nach Quevedos Vorstellung einer altchristlichen Ständegesellschaft, die er durch die «conversos», die durch Bildung – sie alle konnten lesen – und wirtschaftlichen Erfolg den «cristianos viejos» überlegen waren, gefährdet sah. Buscóns Autobiographie ist nach dem Willen seines Autors das Paradigma einer gescheiterten Integrationstaktik.

Sie sehen an dieser Quadriga, dass die originale spanische *Novela picaresca* alles andere war als eine harmlose Reihung «aus Streichen munterer Lumpen», wie der Germanist Friedrich Gundolf, wahrscheinlich aus Unkenntnis der Texte, einmal über den *Lazarillo* urteilte.

2. DEFINITIONSVERSUCHE

Bevor ich die Geschichte des Schelmenromans oder der «pikarischen Welt» (wie Helmut Heidenreich seinen bahnbrechenden Sammelband 1969 nannte) in der deutschsprachigen Literatur weiter verfolge, möchte ich auf neuere und aktuelle Versuche eingehen, die Pikaeske oder das Pikaeske – zwei durchaus verschiedene Aspekte – nach Form, Inhalt oder Erzählabsicht zu charakterisieren.

Claudio Guillén war der Erste, der eine «Annäherung» an das Thema versuchte. Seinen Vortrag von 1961 *Toward a Definition of the Picaresque* hat er 1971 in dem Sammelband *Literature as System* erweitert und präzisiert. Für das Gattungsmodell *Pikaresker Roman* im engeren Sinn geht er von einer Romangruppe aus, die bereits eine Tradition gebildet habe. Er meint den *Lazarillo* und den *Guzmán*, denen der *Buscón* bereits strukturell folge: «The picaresque novel, then, offers a process of conflict between the individual and his environment, inwardness and experience, whereby one element is not be perceived without the other.» Für den eigentlichen Plot sei die «vida» des *Lazarillo* das Vorbild, vom ehrlosen Elternhaus, von den leidvollen Erfahrungen als «mozo de muchos amos», und wie er sich allein durch eine ihm feindliche Welt schlagen müsse. Er sei ein «half-outsider», der in einem subjektiven Blickwinkel, von seinem «punto de vista» (so Francisco Rico später) aus - gemeint ist der «unzuverlässige Erzähler» – eine Pseudo-Autobiographie erzähle. Guilléns generelles Fazit lautet, ohne Ich-Erzähler könne man nicht von einem pikaesken Roman im vollen Sinn sprechen. (The absence of the first-person form prevents a story, I think, from being picaresque in the full sense.) Erst in einem weiteren Sinn, wenn einzelne Charakteristika der *Novela picaesca* auftauchen, könne man von dem Pikaesken bzw. von einer pikaesken Situation sprechen.

Guilléns «Annäherung» ist auch für neueste Definitionsversuche ein wesentlicher Ausgangspunkt, wobei man aber meist meta-nationale und zeitübergreifende Übereinstimmungen sucht. Die Leitbegriffe jüngster Arbeiten sind Paradigma, Syntagma und Transformationen oder produktives Missverständnis.

In dem Sammelband *Das Paradigma des Pikaesken* von 2007 gehen die Beiträger, Guilléns Ausgangsthese folgend, dass die *Novela picaesca* mit dem *Lazarillo* und dem *Guzmán* beginne, davon aus, dass man an den «Vorschlag, das Pikaeske als kulturellen Mythos zu begreifen, dessen Analyse das problematische Verhältnis zwischen individueller Wirklichkeitserfahrung und sozialen Konventionen offen legt», auch heute noch anknüpfen könne, «wenn es darum geht, die Welt darzustellen und den inadäquaten Charakter gesellschaftlich normierter Lebensformen zu entlarven.» Der pikaeske Plot, losgelöst von allen nationalen und zeitgeschichtlichen Implikationen, wäre demnach: Der Einzelne im Widerstreit mit einer übermächtigen gesellschaftlichen Norm. Thematische Konkretionen wären dabei: «die pikaeske Subjektskonstitution – Selbsterfahrung des Schelms – pikaeske Identität».

tätssuche und Welterfahrung». Dabei ist festzustellen, dass all diese literarischen Recherchen einen Ich-Erzähler erfordern.

In dem Sammelband *Das Syntagma des Pikaesken* von 2014 geht es weniger um den konstitutiven Plot einer paradigmatischen «Auseinandersetzung eines Ich mit der Gesellschaft» als um die Frage des «pikarischen Erzählens». Man gehe davon aus, «dass die Syntagmen pikarischen Erzählens gleichwohl von spezifisch vor-modernen, seriell-episodischen Mustern geprägt sind und sich an mittelalterlichen Biographieschemata und Beglaubigungs-modellen orientieren.» Gemeint ist die grundsätzlich reihende, offene und contingente Erzählweise ohne eine apriorische Konzeption, so wie der Erz-Pícaro Ginés de Pasamonte, der seine eigene Lebensgeschichte dem *Lazarillo* und allen anderen ähnlichen Autobiographien weit überlegen sieht (*mal año para Lazarillo de Tormes y para todos cuantos de aquel género se han escrito o secribieren*), und zu Don Quijote sagen kann: «Wie kann mein Buch schon zu Ende sein, wenn mein Leben noch nicht zu Ende ist?» (¿Cómo puede estar acabado [...], si aún no está acabada mi vida? I,22) Ob diese reihende Erzählweise aber tatsächlich zur Grundstruktur original-pikaesken Erzählens gehörte und gehört, stellen die Detail-Analysen der spanischen Archetypen zumindest in Frage.

Im Unterschied zu den Untersuchungen über ein pikaeskes Paradigma und Syntagma geht es in dem Sammelband *Transformationen des Pikarischen* von 2014 gerade um die nationalen Adaptationen und Verfremdungen, das heißt: um «die historische Dimension», wie beispielsweise die sich unterschiedlich ändernden «frühbürgerlichen Sozialstrukturen» oder «das wirtschaftlich aufstrebende Bürgertum» europa- und weltweit. Diesem Untersuchungsziel liegt die Überzeugung zugrunde, zur Charakteristik pikaesker oder pikarischer Texte reiche es nicht aus, nur darauf hinzuweisen, dass sie in Ichform geschrieben seien, dass der Ich-Erzähler von zweifelhafter Herkunft sei und dass er am Rande oder außerhalb der Gesellschaft existiere. Vielmehr sei es unerlässlich, diese strukturellen und inhaltlichen Details im Zusammenhang mit der genuinen Erzählabsicht gerade der spanischen Pikaeske (*Lazarillo, Guzmán, Justina, Buscón*) zu sehen. Erst im Vergleich mit diesen nationalinternen Besonderheiten der *novela picaresca* fächere sich das variationsreiche Spektrum der nachfolgenden internationalen Aneignungen, Alternativen und Neugestaltungen auf; denn die ursprünglichen Ansätze seien im Verlauf der internationalen Aneignung vielfach modifiziert und mit der je eigenen nationalen Tradition verbunden oder manchmal sogar auf den Kopf gestellt worden, sodass man literaturgeschichtlich nicht selten von einem durchaus bereichernden «produktiven Missverständnis» sprechen könne, das jeweils ganz neue Perspektiven eröffnet habe.

3. DER WEG ÜBER DIE PYRENÄEN

Trotz der dynastischen Verbundenheit mit dem Habsburger Kaiserreich waren die Pyrenäen für den deutschsprachigen Raum eine anscheinend unüberwindbare sprachliche und vor allem literarische Grenze. Genau genommen hat in Deutschland keine Auseinandersetzung mit den originalen Texten stattgefunden. Nur in ganz wenigen Fällen wurden die frühen Beispiele der *Novela picaresca* auch im Original gelesen oder auszugsweise übersetzt. Frankreich war für das deutschsprachige Publikum der unverzichtbare «Literaturagent». Ich möchte dies am *Lazarillo* und dem *Buscón* beschreiben. Der *Guzmán* war ein Sonderfall, aber sehr wichtig für Grimmelshausen.

Lazarillo: Schon wenige Jahre nach dem Erstdruck des *Lazarillo* erschienen wortgetreue Übersetzungen in Frankreich, England und Holland, die mehrfach aufgelegt wurden. In diesen Ländern war der *Lazarillo* fast so etwas wie ein Bestseller. In Deutschland dauerte es über 50 Jahre, aber diese Übersetzung aus dem Jahre 1614 war für die Rezeption folgenlos; denn sie verschwand in einer Bibliothek in Breslau und wurde erst 1951 ediert. In ihr sind noch alle argumentativen Einzelheiten (ich meine die Klammer zwischen dem begründenden Vorwort und der Rechtfertigung des aktuellen Verhaltens) wiedergegeben: Der Auftrag von «Vuestra Merced», er möge über den «caso muy por extenso» berichten, übersetzt der Anonymus mit «das gantze wesen nach der länge beschreiben und erzehlen» – und «en la cumbre de toda buena fortuna» mit «mein glück war auffs höchste kommen.»

Die erste gedruckte Ausgabe erschien 1617; sie wurde bis 1666 mehrfach aufgelegt und galt als genaue Übersetzung des originalen Textes, was sie aber nicht war. Wahrscheinlich geht sie auf eine französische Vorlage nach dem *Lazarillo castigado* zurück. Ihr fehlte das wichtige Vorwort mit der Begründung des eigentlichen Erzählanlasses, - und aus dem Erzpriester wurde ein «alter lediger Geschlechter oder Juncker». Grimmelshausen hat diese Version wahrscheinlich gelesen. Diese «kurzweilige, lustige und lächerliche Historie» ähnelte mehr den traditionellen Schwankromanen im Stile des *Tyl Ulenspiegels* als einem frühen sozialkritischen Rechenschaftsbericht, was der originale *Lazarillo* ja war. Diese Version konnte man tatsächlich als eine offene Reihung von Episoden sehen und interpretieren; aber sie hatte nichts mehr mit dem Original zu tun.

Guzmán de Alfarache: 1615 erschien *Der Landstörtzer: Gusman von Alfarche oder Picaro genannt*. Sein Autor, der von Karl von Reinhardstöttner der «Vater des deutschen Schelmenromans» genannt wurde, war der Münchner Hofsekretär Aegidius Albertinus, der im Dienste der nachtridentinischen Gegenreformation über 50 Erbauungsbücher aus dem internationalen Angebot kompiliert hatte. Kompilieren galt damals nicht als Vorwurf, sondern war ein Zeichen großer Gelehrsamkeit. So entnahm Albertinus auch aus dem spanischen *Guzmán*, genauer aus dem

ersten Teil und der apogryphen Fortsetzung, lange Sequenzen für seine pikareske Büssergeschichte. Sie bestand aus zwei Teilen: Der erste Teil, *Luzifers Königreich und Seelen gejaidt*, so hieß ein anderer Text von ihm, war die sündhafte Lebensgeschichte des Landstörtzers bis zu seiner reuevollen Umkehr; dies war die eigentliche pikareske Geschichte. Im zweiten Buch, *Christi unsers Herrn Königreich und Seelengejaidt*, auch dies ein weiterer Titel, bereitet ihn in der Waldeinsamkeit fern von weltlichen Verstrickungen ein Eremit auf einen gottesfürchtigen Lebenswandel und auf die Pilgerwallfahrt nach Jerusalem, dem allegorischen himmlischen Jerusalem, vor: Dies war seine Taktik des Überlebens in Gottgefälligkeit. In einem dritten Buch, das Albertinus nicht mehr schrieb, sollte dann die Pilgerfahrt folgen.

Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch: Dieser deutsche *Gusman* hatte auf Grimmelshausens *Abentheurlichen Simplicissimus Teutsch* (1668) bis in Einzelheiten großen Einfluss. Grimmelshausen setzte aber die christliche Belehrung seines Titelhelden nicht ans Ende, sondern an den Anfang. Simplicius zieht als «heiliger Narr», unwissend in weltlichen Dingen, in die Wirren des Dreißigjährigen Krieges. Er vergisst die Lehren seines geistigen und wirklichen Vaters (wie sich am Ende zeigt), bis er zur Einsicht kommt und sich als Einsiedler zurückzieht. Im Titel ist die Geschichte zusammengefasst:

Die Beschreibung des Lebens eines seltsamen Vaganten /genannt Melchior Sternfels von Fuchsheim / wo und welcher Gestalte er nämlich in diese Welt kommen / was er darin gesehen / gelernt / erfahren und ausgestanden / auch warum er solche wieder freiwillig quittiert.

Doch dabei bleibt es nicht. Simplicissimus zieht ein zweites Mal in die Welt, nun in großem Stil bis nach Russland und noch weiter, und landet nach einem Schiffsbruch schließlich einsam auf einer Insel, wo er seine Lebensgeschichte aufschreibt und ihren allegorischen Sinn – den Zuckerguss über der bitteren Pille – erklärt. Und *Simplicissimi Vita* geht noch weiter: Er kehrt als tätiger Zeitgenosse in die Welt zurück. Das ist der Inhalt der weiteren *Simplicianischen Schriften* und Kalendernotizen. In der Flut der nachfolgenden Erzählungen, die meist aus Gründen eines erfolgreichen Verkaufs die Attribute «abenteuerlich» und simplicianisch» im Titel führen, ist gerade das Detail der Rückkehr in die Welt und in ein tätiges Leben wichtig. Beispiele dafür sind der anonyme *Simplicianische Jan Perus* (1672) oder Johann Beers *Der Symplicianische Welt-Kucker, Oder Abentheuerliche Jan Rebbu* (1677/79).

Buscón: Bereits sieben Jahre nach dem spanischen Erstdruck erschien 1633 in Frankreich eine Version *L'Aventurier Buscon*, die wiederum die Vorlage für die deutsche Übersetzung von 1671 wurde: *Der Abentheuerliche BUSCON*. Man glaubte lange, dass man in diesen Übersetzungen den authentischen spanischen *Buscón* vor sich habe. Doch dies war ein Irrtum. In dieser Version tauchte der adli-

ge Diego, Buscóns Förderer und auch Richter, nicht mehr auf. Stattdessen gelang es Buscón, wenn auch mit einigen Tricks, in eine wohlhabende Familie einzuheiraten und sich in einen fürsorglichen Familienvater zu verwandeln, der ängstlich darauf bedacht war, nach ehrloser Herkunft und pikareskem Wanderleben, seine wirtschaftliche Basis zu sichern. Man könnte sagen, dass der *pícaro* «domestiziert» oder «verbürgerlicht» wurde. Im *Simplicianischen Jan Perus* (1672), einer kongenialen Übersetzung des *English Rogue* (1665), der sich selbstbewusst in die Reihe seiner spanischen Vorbilder einreihet, heißt es gegen Ende:

Damals begunte ich zu betrachten/wie jemand/der wol zu leben gesinnet ist/leben müsse/und nahme mir derowegen für/meiner Pflicht und Liebe gegen Gott und meinem Nächsten nicht zu vergessen; dann wer hierinnen nachlässig ist/derselbe wird sein Leben nimmermehr preißwürdig machen können.

Die pikareske Lebensphase war nur noch das argumentative Vorspiel für die Bestätigung eines neuen, eines kaufmännischen Tugendkatalogs. Dieser Wandel, von Grimmelshausen nur in den simplicianischen Fortsetzungen angedeutet, wurde zum Erfolgsrezept für die Kaufmannsgeschichten, Abenteuer-Romane und sogenannten Robinsonaden. Das Pikareske wurde im Gesamtkonzept einer Autobiographie nur noch eine überwindbare Lebensphase, sodass man sogar, meines Erachtens zu Unrecht, Verbindungen zum deutschen Entwicklungsroman oder Bildungsroman sah.

Dies wäre eine Betrachtung für sich, ein anderes Thema, - schon allein wegen des Wechsels vom subjektiven, parteilichen und unzuverlässigen Ich-Erzähler zum alles überschauenden den Zusammenhang koordinierenden Er-Erzähler. Dazu gehört auch die Frage, warum das pikareske Grundmodell als autobiographische Erzählvorlage in Deutschland während der Aufklärung im 18. und während des Realismus im 19. Jahrhundert kaum zu finden ist und erst in den Umbruchszeiten des 20. Jahrhunderts wieder auftaucht. Die bekanntesten Beispiele sind der unvollendete Roman *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) von Thomas Mann, *Die Blechtrommel* (1959) von Günter Grass und die *Ansichten eines Clowns* (1963) von Heinrich Böll. Sie sind entsprechend dem spanischen Vorbild retrospektive Abrechnungen aus einer späten Schluss-Erkenntnis über den «Lauf der Dinge». Jeder hat seine individuelle Taktik des Überlebens. Krulls Taktik besteht darin, die Gesellschaft mit ihren eigenen moralischen und sonstigen Prinzipien zu übertölpeln. Oskar Matzerath verweigert sich zunächst, in einer Welt, die er durchschaut, erwachsen zu werden, fügt sich aber bald ihren Zwängen. Hans Schnier glaubt als Clown, die abstoßende Scheinheiligkeit eines katholischen Establishments entlarven und seine Umwelt zu elementaren christlichen Prinzipien zurückführen zu können. Aber alle Taktiken sind vergeblich. Die *picaros* dieser Generation scheitern. Das ist ihre Gemeinsamkeit.

4. DIE PIKARESKE UND DAS PIKARESKE

Die Bezeichnungen «Pícaro, Schelm, Pikaresk oder pikarisch» werden heute, zum Teil in Unkenntnis ihrer historischen und national-gesellschaftlichen Herkunft, inflationär benutzt. Heute ist alles, ob Ich-Erzählung oder Er-Erzählung, wenn es sich auf unkonventionelle, ironische oder bitterböse Weise gegen gesellschaftliche Missstände wendet, schon «neo-pikaresk». Erinnern Sie sich noch an den Einwand von Claudio Guillén, dass ein Roman ohne Ich-Perspektive keine pikareske Erzählung im engeren Sinne sein könne? Ich stimme dieser Ansicht zu; denn ein elementarer struktureller Bestandteil ist ihre Subjektivität. Jemand berichtet aus seiner, wenn vielleicht auch begrenzten Erfahrung und mit seinem eigenen Informationsinteresse über das, was er sieht. Er mag ein «unzuverlässiger Erzähler» sein, aber dies ist der Anlass, dass man sich mit ihm auseinandersetzt und seinerseits Partei ergreift. Bei dem «punto de vista» (Francisco Rico) geht es nicht allein nur darum, aus welcher Perspektive der Ich-Erzähler den Leser informiert, sondern auch darum, wie der Leser das Mitgeteilte aufnimmt. Das gelingt ihm aber nur, wenn er sich - ich wiederhole mich - mit einer subjektiven Einzelmeinung auseinandersetzen kann. Das sind zwei perspektivische Interessen, die sich treffen, aufeinander zugehen müssen.

In diesem Zusammenhang möchte ich nochmals an den «caso» im *Lazarillo de Tormes* erinnern: Lázaro rechtfertigt sein Verhalten mit dem Bemühen, den Leser für seine Doppelstrategie (gegenüber der öffentlichen Meinung und zur Rechtfertigung vor dem neugierigen Anfrager) zum überlegenen Mitwisser seiner vermeintlichen Naivität zu machen, die für ihn der einzige Weg ist, um sein «oficio real» zu sichern und nicht wieder aus dem sozialen Gefüge herauszufallen. Lázaro bleibt als Erzähler gegenüber dem Adressaten «Vuestra Merced» bewusst unzuverlässig, subjektiv, um seine Taktik des Überlebens zu verschleiern. Gleichzeitig setzt er aber einen kritischen Leser voraus, der dies alles, in sympathisierendem Einverständnis mit dem Ich-Erzähler, durchschaut. Irgendwie genial!

Dies waren einige Aspekte aus der spannungsreichen Geschichte der originalen *Novela picaresca* auf ihrem Weg über die Pyrenäen, und welche Metamorphosen im Rahmen nationaler Aneignungen das ursprüngliche Erzähl-Spektrum veränderten oder erweiterten. Ich danke Ihnen für Ihre Geduld.

LITERATURVERZEICHNIS

- BAUER, M. (1994). *Der Schelmenroman*. Stuttgart: Metzler.
 BJORNSON, R. (1977). *The Picaresque Hero in European Fiction*. The University of Wisconsin Press.
 EHLAND, C. & FAJEN, R. (Eds.). (2007). *Das Paradigma des Pikaresken*. Heidelberg: Winter.

- GARRIDO ARDILA, J. A. (2009). *La novela picaresca en Europa 1554 - 1753*. Madrid: Visor Libros.
- GUILLÉN, C. (1971). Toward a Definition of the Picaresque. (71-106) In: Ders.: *Literature as System*. Princeton: University Press.
- HEIDENREICH, H. (Ed.). (1969). *Pikarische Welt*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- JACOBS, J. (1983). *Der deutsche Schelmenroman*. München: Artemis.
- MARTINO, A. (2017). *Die Verwandlungen des Pícaro. Die Rezeption der novela picaresca im deutschen Sprachraum*. Baden-Baden: Valentin Koerner.
- MEYER-MINNEMANN, K. & SCHLICKERS, S. (Eds.). (2008) *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- MOHR, J. & Waltenberger, M. (Eds.). (2014). *Das Syntagma des Pikaesken*. Heidelberg: Winter.
- PARKER, A. A. (1971). *Los Pícaros en la Literatura. La novela picaresca en España y Europa*. Madrid: Gredos.
- RADERS, M. & SCHILLING, M. L. (Eds.). (1995). *Der deutsche und der spanische Schelmenroman*. Madrid. Ediciones del Orto.
- RICO, F. (1970 ff.). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- RÖTZER, H. G. (1972). *Pícaro-Landstörtzer-Simplicius*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- RÖTZER, H. G. (1979). «Novela picaresca» und «Schelmenroman» - Ein Vergleich. In C. Wiedemann (Ed.), *Literatur und Gesellschaft im deutschen Barock* (30-76). Heidelberg: Carl Winter. (GRM, Beiheft 1)
- RÖTZER, H. G. (1994). Metamorfosis de la Picaresca. El ejemplo del *Buscón*. In: *Actas del IX simposio de la sociedad española de literatura general y comparada* (tomo II, 225-236). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- RÖTZER, H. G. (2009). *Der europäische Schelmenroman*. Stuttgart: Reclam.
- VALBUENA Y PRAT, Á. (Ed. 1962). *La Novela Picaresca*. Madrid: Aguilar.
- WEBER, N. & LICKHARDT, M. (2014). *Transformationen des Pikarischen*. Stuttgart: Metzler.

Siglos XIV-XIX
14. - 19. Jahrhundert

OSWALD VON WOLKENSTEIN – EIN REALER PIKARO *ANTE LITTERAM?*

OSWALD VON WOLKENSTEIN – A REAL PIKARO ANTE LITTERAM?

MAX SILLER
Universität Innsbruck

ZUSAMMENFASSUNG

Oswalds von Wolkenstein (ca. 1378–1445) Dichtung und sein – reales – Leben weisen zahlreiche frappante Analogien zur *novela picaresca* und den – fiktiven – *Vidas* der Pikaros auf. Die Ähnlichkeiten betreffen Motive, formale und stilistische Eigenheiten wie Erzähler-Ich, Komik, Wortspiele oder Doppeldeutigkeiten, Satire, Humor, Selbstironie, (Pseudo-)didaxe. Die Lebensläufe sind jeweils durch traumatisierende, oft violente Kindheitserlebnisse gekennzeichnet, die im weiteren Verlauf (Ritterdasein – *picardía*) zu depressiven Zuständen (*graussliche sorg – melancholia*) und posttraumatischen Belastungsstörungen führen. Wie versuchen die jeweiligen Protagonisten ihre Traumata zu bewältigen?

Stichworte: Oswald von Wolkenstein, ›Lazarillo de Tormes‹, Quevedo, *novela picaresca*, Psychohistorie.

ABSTRACT

Oswald von Wolkenstein's (approx. 1378–1445) poetry and his – real – life show numerous striking analogies to the *novela picaresca* and the – fictional – *Vidas* of Pikaros. The similarities concern motifs, formal and stylistic peculiarities such as the Narrative Ego, comedy, wordplays or ambiguities, satire, humor, self-irony, (pseudo-) didax. The résumés are each characterized by traumatizing, often violent childhood experiences, which in the further course (knighthood – *picardía*) lead to depressive states (*graussliche sorg – melancholia*) and post-traumatic stress disorders. How do the respective protagonists try to cope with their traumata?

Keywords: Oswald von Wolkenstein, ›Lazarillo de Tormes‹, Quevedo, *novela picaresca*, psychohistory.

1. EINLEITUNG: OSWALD VON WOLKENSTEIN – SÜDTIROLER DICHTER UND RITTER

WENN WIR IHN DOCH KENNTEN! – ein Seufzer des Herausgebers der Bilingue-Ausgabe des ›Lazarillo‹, H. Köhler (Lazarillo, 181). Und wir vernehmen hier, mit ihm, das Stöhnen der *novela picaresca*-Forschung insgesamt – und es betrifft nicht nur den ›Lazarillo‹. Ja, konnten wir die Verfasser (überhaupt oder vielleicht besser), konnten wir die präzisen Abfassungsdaten und -umstände, unser Verständnis, unsere Interpretationen könnten sich wesentlich vertiefen. Doch so bleibt vieles im Bereich der *novela picaresca*, nicht nur beim ›Lazarillo‹, für uns im Dunkel.

Im Gegensatz dazu ist der vielleicht bedeutendste deutsche Dichter des Spätmittelalters, der Südtiroler Oswald von Wolkenstein (ca. 1378–1445), eine der urkundlich-historisch bestbezeugten Figuren der europäischen Dichtung des Mittelalters. Die Lebenszeugnisse Oswalds von Wolkenstein (Schwob & Schwob, 1999–2013) füllen 5 Bände, und dieser unvergleichlichen biographischen Materialfülle steht mit 134 Liedern ein relativ umfangreiches poetisches Werk gegenüber, das zahlreiche autobiographische Details aufweist. Und es zeigt sich auf frappante Weise: Oswalds Dichtung **und** sein – reales – Leben weisen zahlreiche Analogien zur *novela picaresca* auf.

2. «PIKARESKE» ZÜGE IM LEBEN OSWALDS

Es sind die ersten zwei Verse der berühmten «Lebensballade» Oswalds (Kl 18), die uns unwillkürlich an die Kindheit eines Pikaro erinnern. Der Wurf aus dem Nest:

Es fuegt sich, do ich was von zehen jaren alt,
ich wolt besehen, wie die werlt wer gestalt (Kl 18, 1f.)¹.

Hier wird von einem Narrator aus der Perspektive eines Erwachsenen – Oswald ist ca. 38 Jahre alt – ein schreckliches Kindheitserlebnis offenbar recht kühl und indifferent zurechtstilisiert (vgl. Siller, 2006: 128–131). Wir denken hier an analoge Entwicklungsläufe von Lazarillo, Guzmanillo und Pablos. Und doch erinnert

¹ 'Als ich zehn Jahre alt war, passte es, / dass ich sehen wollte, wie die Welt beschaffen sei.' (Hofmeister, 2011: 52). Herr Joan Dalmaes, Universitat de Barcelona, dem ich hier sehr danken möchte, hat die Oswald-Passage ins Spanische übersetzt: 'Sucedió que, cuando tenía diez años, / quise saber cómo era el mundo.'

sich der Dichter Oswald noch nach Jahrzehnten an die leidvollen Erfahrungen der frühen Jahre:

Drei pfenning in dem peutel und ein stücklin brot
das was von haim mein zerung, do ich loff in not (Kl 18, 5f.)².

Mit dem Abschied von zuhause beginnt für Oswald ein bitterer Überlebenskampf – wie für den kleinen Lazarillo: *con tantas fortunas, peligros y adversidades* (Lazarillo, 6) – mit seelischen und körperlichen Verletzungen:

von fremden freunden so hab ich manchen tropfen rot
gelassen seider, das ich wand verschaiden (Kl 18, 7f.)³.

Wir erfahren aus Liedern und Urkunden Oswalds ernüchternde Details seines Lebens, die durchaus Analoga in den Viten der Pikaros aufweisen: Mangel an Kleidung, niederste Dienststellungen bei verrohten Burschen, Galeerendienst, Schiffbruch, Betrügereien, Raub und Diebstahl, Gefecht und Mord, Verwundungen, Gefangenschaft und Folter.⁴ Für alles finden sich «Gegenstücke» bei den Pikaros. Und wie die «Jung-Helmbrechte» des Typs Oswald eine Plage, besonders für die Landbevölkerung, darstellten (vgl. Siller, 2006: 132–135), belästigten und belasteten die pikaresken Landstörzer die Gesellschaft. Wie Oswald es vom Schildknecht bis zum königlichen Diener bringt, so schafft es der mittellose Halbweise Guzmán zu einer Anstellung bei einem römischen Kardinal. Und wenn Oswald schließlich eine Edelfreie als Gattin gewinnt, so schafft Lazarillo, Blindenführer, Ministrant und Laufbursche eines *Escudero*, jetzt königlicher Herold, mittels Heirat mit der *criada* ('Magd') eines Erzpriesters den Aufstieg in die bessere Gesellschaft (*los buenos*, Lazarillo, 158; vgl. Rötzer, 1972: 10–15). Pablos indes, der schon von klein auf *pensamientos de caballero* (Buscón, I, 1) hegt, eine Dienerstelle verschmäht, weil er «höher hinauf strebt» («*más alto pico y más autoridad me importa tener*», Buscón, I, 7) scheitert auf seinem Weg nach ganz oben als elendiglich enttarnter Heiratschwindler vgl. Rötzer, 1995: 124–128.

² 'Im Beutel drei Pfennige und ein Stückchen Brot / waren meine Wegzehrung von daheim, als ich ins Elend rannte.' (Hofmeister, 2011: 52).

³ 'Durch Fremde und Verwandte habe ich seither so manchen Tropfen Blut / vergossen, dass ich zu sterben meinte.' Übersetzung M. Siller. Man denkt an Guzmán in Genua.

⁴ Für Details muss hier auf die maßgebliche Oswald-Biographie von A. Schwob (1977) verwiesen werden. Als ein Beispiel für viele mag die Kleinodienraub-Episode gelten, die von raffiniertem Diebstahl über gewissenlosen Betrug bis zu lebensgefährlicher Verletzung alle vorstellbaren pikaresken Elemente aufweist. Vgl. (Schwob, 1977: 34–36).

3. «PIKARESKE» ELEMENTE IN DER DICHTUNG OSWALDS: SPRACHE UND STIL, «PICARDÍA» UND DIDAXE

Wenn es allgemein gültige Kriterien der *novela picaresca* gibt, so sind dies – inhaltlich – der Lebensweg («trayectoria vital») des Pikaro und – formal – die autobiographische Darstellung in der Ich-Erzähler-Form (vgl. Meyer-Minnemann, 2008: 37; Mancing, 1996: 276). Und hier kommt es auf sprachlich-stilistische Eigenheiten an. Was diesbezüglich Oswald und die *novela picaresca* auszeichnet, ist jene Komik, die gnadenlos auf Kosten sowohl und vor allem des Ich-Erzählers als auch der Mitspieler geht. Gerade in Oswalds Liedern mit autobiographischem Ich-Bezug stellen wir die Tendenz zu kühler Selbstironie fest, Wortspiele und Doppeldeutigkeiten, zumeist geistreich, selten kalauerisch (wie der Reim: *in Katlon und Ispanien, I do man gern ist kestanien*, Kl 19, 7f.). Häufig begegnen Sprichwörter und Bibelzitate (wie besonders auch im ›Guzmán‹), meist in ironischer oder sarkastischer Verkehrung. So beschreibt Oswald seinen Schiffbruch im Schwarzen Meer, der offensichtlich ein katastrophales Erlebnis in Todesnähe darstellte, als Schwimmkurs, sein Verschwinden unter der Wasseroberfläche und Absinken als willkommene Abkühlung und olfaktorische Suche nach Fischen am Meeresgrund:

Auch schwimmen wolt ich lernen
auf ainem tieffen see,
do schoss ich zu der erden,
das mich sach niemand me
vil über ain guete stunde;
do kom ich aus der hitz.
visch suecht ich an dem grunde
mit meiner nasen spitz (Kl 23, 65–72)⁵.

(Historisch bezeugte) Gefangenschaft und schwere Folter durch seine ehemalige Geliebte (Anna Hausmann) wird in grotesker Bildersprache dichterisch stilisiert: Sollte er, so der Dichter, entsprechend dem Sprichwort «Schaden macht klug» weise geworden sein, verdanke er dies dem Geschenk seiner Geliebten. Einst habe sie ihm als Liebesbeweis ein Goldkettchen versteckt um den Arm verschlossen, nun setze sie ihm hier, ganz eng und damit man's auch unterscheiden kann, ein drei Finger breites Eisen. Und dann treibe sie's vor seinen Augen mit seinem Intimfeind:

⁵ 'Ich wollte auch / in einem tiefen See, schwimmen lernen', / doch da sank ich blitzschnell auf den Grund, / worauf mich für weit länger als eine Stunde / niemand mehr sah; / dabei verging mir meine Hitze: / Ich suchte auf dem Boden / mit meiner Nasenspitze nach Fischen.' (Hofmeister, 2011: 81).

Solt ich von sorgen werden greis
 und nach dem schaden klueg und weis,
 des danck ich meines buelen breis,
 den si mir hat gemessen,
 Der ich zu willen ainmal trueg
 ain guldin kettenlin gefueg
 haimlich am arm verslossen klueg.
 des hett si rain vergessen,
 Seid mir mit solcher underschaid
 ein eisen, dreier finger brait,
 von iren züchten eng berait
 was an die stat gesessen
 Und ich den tratz muesst sehen an,
 das sis ain andern treuten kan,
 der mir vil laides hett getan,
 das laidot mir mein essen (Kl 59, 1–16)⁶.

Tortur erscheint als raffiniertes höfisches Liebesspiel, als *courtoise* Zurüstung für *fin'amour*: Folter – so das lyrische Ich – ist für einen fröhlichen Menschen kein Problem. Sprichwörter – in sarkastischen Verkehrungen – spenden Trost:

Wolhin, das wenddt ain ringer muet.
 es schadt nicht, was die liebe tuet,
 ie zarter kind, ie grösser ruet,
 ain liebt ich ir getrange.
 Das prüefft ich wol, wann si ist stät;
 untäsche lieb wil han gerät,
 des ward ich hübschlich aufgedrät
 mit füessen an die stange.
 Viertausent marck begert ir herz
 und Houenstain, es was ir scherz,
 das prüefft ich wol, do mich der smerz
 macht kerren an dem strange.
 Do si mir pfaiff der katzen lon,
 do därtt ich ir der meuse don.

⁶ 'Sollte ich vor Kummer grau werden / und aus Schaden klug und weise, / so verdanke ich dies jener «Belohnung» durch mein Liebchen, / welche sie mir angedeihen ließ, / sie, der zuliebe ich einst / ein zartes goldenes Kettchen getragen hatte – / sorgsam verborgen am Arm festgemacht; / das hat sie völlig vergessen. / Als mir von ihr in heftigem Kontrast dazu / ein Eisenstück – drei Finger breit und / ganz ordentlich eng angepasst – / an eben diese Stelle gelegt wurde / und ich ferner den Hohn mit ansehen musste, / wie sie einen anderen zu umgarnen verstand, / der mir übel mitgespielt hatte – / da verging mir der Appetit.' (Hofmeister, 2011: 173).

fünf eisen hielsen mich gar schon
 durch iren willen lange. (Kl 59, 33–48)⁷

Der infolge der schweren Folter auf eine Achselstütze angewiesene Dichter präsentiert sich als Teilnehmer einer Faschingsunterhaltung. Vor der Folie eines minnesanglichen Frühlingsliedes wird ein erotisches Vergnügen zu zweit simuliert. Die Situationskomik entsteht durch burleske Stilisierungen, Wortspiele, Doppeldeutigkeiten und Umdeutungen:

Es nahet gen der vasennacht,
 des süll wir gail und frölich sein.
 ie zwai und zwai ze sament tracht,
 recht als die zarten teubelein.
 doch hab ich mich gar schon gesellt
 zu meiner krucken,
 die mir mein buel hat ausserwelt
 für lieplich rucken.
 Und ich die kruck vast an mich zuck,
 freuntlichen under das üechsen smuck;
 ich gib ir mangel herten druck,
 das si muess kerren.
 wie möcht mir gen der vasennacht
 noch bas gewerren?
 plehe, nu lat eur plerren! (Kl 60, 1–15)⁸

Angesichts des erheblichen Anteils an erbaulich-didaktischen Reflexionsliedern im Gedichtecorpus Oswalds – man spricht auch von «geistlichen» Liedern – darf dem Dichter sicher ein gewisser moralischer Anspruch zuerkannt werden, auch wenn sein Leben und bestimmte außerliterarische Äußerungen einen eher harten,

⁷ 'Was soll's, eine Frohnatur steckt so etwas weg! / ›Es schadet nicht, was die Liebe zufügt.‹ / ›Je lieber das Kind, desto größer die Rute.‹ / Einzig mich hatte sie heftig lieb. / Das erkannte ich deutlich, zumal sie beharrlich ist: / ›Umsichtige Liebe braucht ihre Mittel.‹ / Also wurde ich ganz sauber / mit den Füßen an der Stange hochgezogen. / Ihr Herz begehrte viertausend Mark / und Hauenstein – was sie froh stimmte, / wie ich deutlich erkannte, als mich der Schmerz / am Seil aufschreien ließ. / Während sie mir den Katzenlohn vorpiff, / sang ich ihr das Lied von der Maus. / Fünf Eisen umhalsten mich ganz innig / und lange, so wie sie es wünschte.' (Hofmeister, 2011: 174).

⁸ Eine kongeniale Nachdichtung von Oswalds Fastnachtslied verfasste H. Moser: 'Es geht schon hin zur Fasnachtszeit, / ihr könnt vergnügt und heiter sein / in liebevoller Zweisamkeit / wie die verschmusten Täubelein! / Nur ich hab neulich mich gesellt / zu einer Krücke, / die hat mein Schatz mir ausgewählt / zu meinem Glücke. / Und ich zur Krück' mich zärtlich bück, / sie innig in die Achsel drück, / leg das Gewicht aufs Gabelstück / und hör sie knarren ... / schaut nur: ihr seht im bunten Zug / den Fasnachtsnarren – / verdammt, hört auf zu starren!' (Moser, 2012: 36).

weltzugewandten Charakter vermuten lassen. Jedenfalls scheint seine Dichtung neben dem *delectare*-Prinzip auch einen klaren *prodesse*-Anspruch zu verfolgen – wie, mehr oder weniger glaubhaft, die *novela picaresca*. Man mag Oswald wohl glauben, wenn er in der genannten «Lebensballade» seine «pikareske» Vita Revue passieren lässt und sodann in selbstreflexiver Retrospektive versichert:

Mein tummes leben wolt ich verkeren, das ist war,
und ward ain halber beghart wol zwai ganze jar (Kl 18, 49f.)⁹.

Auf Oswalds geistliche Lieder ist hier nicht einzugehen. Auffällig ist die überraschende besinnliche Schlusswendung in weltlichen Liedern. Wie seine «Lebensballade» (Kl 18) endet auch sein längstes, 28 Strophen umfassendes, episodenhaft-balladeskes Lied ›*Es ist ain altgesprochener rat*‹ (Kl 19) ganz unvermittelt mit einer religiösen Coda:

dient wir der sel nach irem fueg,
das si wär unbetwungen,
so hett ich wol gesungen (Kl 19, 222–224)¹⁰.

Möchten wir also Oswald in seiner sprachlichen Artistik und seinem stets präsenten poetisch-ästhetischen Anspruch einem Quevedo annähern, so erinnern seine geistlich gestimmten Gedichte und vor allem die Kombination von balladesken und ernst-didaktischen Passagen an die moralistisch-philosophische Darstellungsweise eines Alemán (vgl. Wittschier, 1993: 100).

4. REALITÄT BEI OSWALD UND IN DER *NOVELA PICADESCA*

In der *novela picaresca*-Forschung scheint es heute ein Gemeinplatz zu sein, dass bei der Interpretation der historische Hintergrund der Werke zu berücksichtigen ist. So stellt man z. B. fest, dass sich Quevedo in vielen Details an der Realität orientiert: Es gehört eben zur Geschichte des «Goldenen Zeitalters», dass viele Arme «zerlumt und hungrig dahinpikareskisieren; daß große Teile des Adels – nach Beendigung der *reconquista* brotlos geworden – eine adelsprädikativ inflationäre Marginalexistenz durchleben» etc. «So kann man den *Buscón* als Dokument einer akuten Identitätskrise der spanischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts werten» (Wittschier, 1993: 101).

⁹ 'Ich wollte mein törichtes Leben ändern, das stimmt wirklich, / und wurde für gut zwei Jahre halb zu einem Wandermönch.' (Hofmeister, 2011: 53).

¹⁰ 'Wollten wir uns auf rechte Weise um unsere Seele kümmern, / damit sie nicht zugrunde geht, / so hätte ich für einen guten Zweck gesungen.' (Hofmeister, 2011: 64).

Oswalds familiärer Hintergrund ist uns bekannt. Der Tiroler Adel verliert ab dem späteren 13. Jahrhundert zusehends an Bedeutung. Nachgeborene haben es schwer, einen adeligen Standard zu leben. Oswald, Zweitgeborener eines Ministerialengeschlechts mit Sitz (Höhlenburg) im hinteren Grödental in Südtirol, hat mit 24 Jahren immer noch kein Pferd – außer einmal ein geraubtes, das er ebenso wieder loswird (KI 18, 10f.). Der mittellose Niederadlige muss auch nach dem Tod seines Vaters wieder dem Kriegshandwerk nachgehen, bis er als etwa 30-Jähriger sein Erbe antreten kann und Diener des Bischofs von Brixen wird (vgl. Schwob, 1977: 27–102).

Ähnliche historische und individuelle Bedingungen generieren ähnliche Verhaltensweisen, zu jeder Zeit und an jedem Ort, schichtenübergreifend. Die Apokalypse des Imperium Romanum hat ihr Satyricon und der Dreißigjährige Krieg generiert seine *Simplicianen*; das 13. Jahrhundert schafft sich die literarische Raubritterfigur Helmbrecht, das 16. Jahrhundert hat seinen realen skrupellosen Raubritter Götz von Berlichingen. Und sind nicht höfische Ritter wie Iwein und Parzival «invertierte Pikaros», fiktive Schelme, bei denen der Mord am Anfang und die Konversion am Ende steht? Es scheint Epochen zu geben, in denen eine sozioökonomische Aporie vorherrscht, wie sie Quevedo den Vater des Pablos charakterisieren lässt. Der Barbier warnt seinen Sohn vor Gaunerei und fügt gleichzeitig seufzend hinzu: «*Quien no hurta en el mundo, no vive*» (Buscón, I, 1). In mitleidlosen Gesellschaftssystemen, die Massen von unterprivilegierten Existenzen generieren, deren täglicher Kampf dem nackten Überleben gilt (vgl. Jacobs, 1998: 3), ist der Schelm nicht der Außenseiter, als den man ihn gerne beschreibt, sondern der «Normale». Und er muss nicht ein Unterschichtler sein, Armut bedingt auch in der Aristokratie *picardía*, wie der Protagonist Obregón zeigt, der *Escudero* im ›Lazarillo‹ oder don Toribio und sein ganzer Madrider Club im ›Buscón‹ – oder, wie ich meine, ein Oswald von Wolkenstein.

Aber der politisch-soziologische Aspekt ist nicht alles!

5. «THE PATH OF *PICARDÍA*»: OSWALD UND DER PÍCARO

Nicht jeder Pikaro und auch nicht jeder Protagonist der *novela picaresca* ist ein Waisenkind (vgl. Mancing, 1996: 276). Es ist aber sicher richtig: in der historischen Realität sind die psychologischen Voraussetzungen für die Genese des Pikaro (und nicht nur für diesen) in der Kindheit zu suchen: «El camino de la *picardía*», «*The path of picardía*» beginnt, wie A. Parker in seiner bahnbrechenden Studie von 1947 zuerst gezeigt hat, beim Kind.

Ich habe in einer psychohistorischen Studie den Lebensweg Oswalds von Wolkenstein von der Kindheit bis ins Alter nachverfolgt (Siller, 2006) und sehe gera-

dezu deckungsgleiche Lebensläufe bei den Protagonisten der *novela picaresca*. Hier einige wenige Hinweise:

Wer wie Oswald in kindlichen Jahren das Elternhaus verlassen muss, erlebt dies als Rjektionstrauma. Die Trennung hinterlässt eine lebenslange Wunde, auch wenn sie von den Eltern nicht als Verstoßung gedacht ist und vom erwachsenen Kind in der für die Frühzeit charakteristischen Indifferenz gegenüber der Kindheit, auch der eigenen, psychodynamisch als selbstgewollter Willensakt uminterpretiert wird.

Es folgt – nach dem Verlust der *person who cares*¹¹ – unweigerlich das Hungertrauma. Oswalds einziges *stücklin brot* ist bald aufgezehrt. Lazarillo spürt mehrfach Todesnähe durch Hunger. Der halb verhungerte Guzmanillo wird mit halb ausgebrüteten Eiern «bewirtet», und Pablo gerät beim Capra «in die Gewalt des leibhaftigen Hungers» (Buscón, I, 3).

Nun bleiben Humiliation und Gewalt in einer feindlichen Welt nicht aus. Oswald wird zum Kindersoldaten und ein emotional abgestumpfter Rabauke. Der adoleszente Pikaro ersetzt im weiteren Verlauf seiner Entwicklung bei steigendem Agressionspotential Schamgefühl (*vergüenza*) durch Ungeniertheit (*desenvoltura*). Wenn Lazarillo noch gutgläubig war, so wird er durch eine perverse «Erziehungsmaßnahme», «an exemplum of false teaching» (Blackburn, 1979: 38), den Schlag gegen den steinernen Verraco am Brückenpfeiler des Tormes, eines «Schlechteren» belehrt. Ihn führt die Initiation zur Konversion, aus Vertrauen wird Angst, Geschlagenwerden führt zu Verschlagenheit, Gewalt zu Gegengewalt (vgl. Bauer, 1994: 14f.; Blackburn 1979: 38f.). Seine furchtbare Rache am blinden «Lehrmeister» vollzieht das Kind schließlich als «Spiegelstrafe» an der Arkadensäule.

Man möchte Quevedo fast als Psychologen ante litteram bezeichnen, so stringent und konsistent beschreibt er in den ersten sechs Kapiteln Pablos' Entwicklung: niedere Abstammung – Minderwertigkeitskomplex – Angst – Überkompensation («*pensamientos de caballero*») – erniedrigende Hänseleien durch die Schulkameraden – «Hahnenkönig» – maßlose Erniedrigung im Studentenmieu in Alcalá.¹² Schließlich reicht es Pablos, «nach reiflicher Überlegung» fällt nun seine

¹¹ Schuhen, 2018: 41, verweist in diesem Kontext auf «the genre-specific separation from his [scil. the pícaro's] mother»; und weiter (ibid., 42): «Quevedo stages the maternal drama as a lifelong trauma of his Buscón and therefore as the prime mover of the plot.»

¹² Es gibt kaum ein traurigeres Kapitel in der Weltliteratur: Pablos' tragische, demütigende Posse als federngeschmückter «Hahnenkönig» (*rey de gallos*, Buscón, I, 2) auf einer alten Schindmähre, die kindliche Freude über die karnevalesk-fiktive Erhöhung zum *Caballero*, sein Traum, endet in der Scham der realen tiefsten Erniedrigung in der Gosse. Dieser Schock und die Angst werden das Kind lebenslang begleiten, Pablos wird die 'Schande' nie vergessen: «*que nunca se me olvidará la afrenta de cuando fui rey de gallos*» (Buscón, I, 6). Alcalá bietet die klassische Trigger-Situation.

erste große Entscheidung, vom Opfer zum Täter und der größte aller Schurken zu werden: ««Haz como viere» dice el refrán, y dice bien. *De puro considerar en él, vine a resolverme de ser bellaco con los bellacos, y más, si pudiese, que todos. No sé si salí con ello, pero yo aseguro a V. Md. que hice todas las diligencias posible»* (Buscón, I, 6). Hier spricht ein wütender junger intelligenter Mann, der in seinem Hass einer Gesellschaft den Krieg erklärt, von der er nichts als Niedertracht, Gewalt und Ablehnung erfährt. Es ist eine offensive Flucht in die Skrupellosigkeit und Rache.

Ergänzt man also die soziologische Analyse durch den psychogenetischen Aspekt, wird der tragische Charakter der Figuren deutlich, und was A. Parker (1947: 67) bezüglich des ›Buscón‹ feststellt: «*El Buscon is essentially a tragic work*», dürfte wohl in gewisser Weise auf alle pikaresken *novelas* zutreffen. Jedenfalls kann ich der Behauptung, dem ›Buscón‹ fehle die «inner perspective» und «Pablos hardly has any 'inner life' at all» (Rico, 1984: 78, 92; vgl. Truman, 2008: 116) schwer zustimmen.

6. SCHLUSS: DER PÍCARO UND OSWALD

Was A. Parker noch nicht wissen konnte: Welchen Einfluss haben Traumata auf die menschliche Psyche? Die Psychotraumatologie wurde in den 1990-er Jahren entwickelt und zu einem wesentlichen Bestandteil der gleichzeitig sich etablierenden Psychohistorie (deMause 2000). Ich habe Oswald vor allem traumatologisch untersucht und in seinen Texten deutliche Hinweise gefunden, dass der Ritter unter schweren posttraumatischen Belastungsstörungen (PTBS) litt (Siller, 2006: 139–141). Die Symptome sind in zwei seiner Lieder, ›*Ich spür ain tier*‹ (Kl 6) und ›*Loblicher got*‹ (Kl 7), erstaunlich präzise beschrieben:

Ich spür ain tier
mit füessen brait, gar scharpf sind im die horen;
das wil mich tretten in die erd
und stösslichen durchboren.
den slund so hat es gen mir kert,
als ob ich im für hunger sei beschert,
Und nahet schier
dem herzen mein in befündlichem getöte.
dem tier ich nicht geweichen mag.
– owe der grossen nöte! (Kl 6, 1–10)¹³

¹³ 'Ich spüre ein Tier / mit breiten Füßen, messerscharf sind seine Hörner; / das will mich in die Erde hinein stampfen, / mit Stößen durchbohren. / Sein (offner) Rachen ist nach mir ausgestreckt, / als ob ich dazu bestimmt sei, seinen Hunger zu stillen. / Es kommt mit Riesenschritten auf mich zu, / ich fühl's, es wird mein Herz mir brechen. / Diesem Tier kann ich nicht entkommen – o weh, dieser schreckliche Zustand!' Übersetzung M. Siller.

Was das lyrische Ich, mit dem wir Oswald identifizieren, über seinen seelischen Zustand äußert, «eine animalisch-halluzinative Ausgeburt der Phantasie» (Siller, 2006: 140), sind psycho-pathologisch definierbare Symptome: Wahnvorstellungen, Panikattacken, Todesängste, Herzrasen, Gefühl der Hilflosigkeit und des Ausgeliefertseins.

Ähnlich genau beschreibt der Ritter-Dichter die psychosomatische Symptomatik im Lied Kl 7, das offenbar in den wilden Verzweiflungszuständen seiner Kerkerhaft von 1427 entstanden ist (vgl. Siller, 2006: 139):

Der sorgen raiff
 hat meinen leib zesamen vest gebunden,
 von sorgen gross mein herz geswillt,
 forcht, sorg die hab ich funden.
 durch sorg mein houbt genzlich erschillt,
 graussliche sorg mir dick den slaf erwert.
 Mit umbeswaiff
 vier mauern dick mein trauren hand verslossen.
 o lange nacht, ellender tag,
 eur zeit ist gar verdrossen.
 vil mancher schrick kompt mir zu klag,
 dem laider hilf von mir wirt klain beschert (Kl 7, 37–48)¹⁴.

Ein Psychotraumatologe wird hier unzweifelhaft die Stressor-Symptome einer Panikstörung diagnostizieren: Panikattacken, Angstzustände, Beklemmungsgefühle, Herzrasen, Herzklopfen, Thoraxschmerzen, Schwindel, grobschlägiger Tremor, möglicherweise Depersonalisationsgefühle, Klaustrophobie, Gefühl der Hilflosigkeit und des Ausgeliefertseins, Hyperarousal-Symptome wie Schlafstörungen, Schlaflosigkeit und Schreckhaftigkeit (vgl. Siller, 2006: 139).

Wir stellen bei den pikaresken Protagonisten Anzeichen ähnlicher Symptome fest, zu denen hier noch von den Eltern transgenerational weitergegebene Traumata hinzukommen, im Besonderen die *Conversos*-Problematik (vgl. Parello, 2011; Rötzer, 2009/2015: 32–53). Was bedeutet das für ihren Lebenslauf? Marcos, der Ich-Erzähler im Obregón, spricht es aus: Die Melancholie sei sein ständiger Begleiter: *la melancolia que traía conmigo [...] vna perpetua enfermedad* (Obregon, 148, Rel. II, desc. 10). Marcos führt die belastenden Symptome seiner unerklärlichen

¹⁴ 'Der Strick der Angst / hat sich unlösbar um mich gelegt; / die große Panik macht das Herz mir rasen; / Furcht und Angst überwältigen mich; / die Angst durchdröhnt den ganzen Kopf; / die grausige Angst raubt mir immerfort den Schlaf. / Vier undurchdringliche Mauern umfassen meinen Jammer. / Oh, lange Nacht, verfluchter Tag – / und all die Zeit nichts als Verdruss! / Oft schreck ich auf, o Jammer! / Ich kann mich nicht dagegen wehren.' Übersetzung M. Siller.

Depressionen, wohl dem medizinischen Verständnis der Zeit entsprechend, auf Besonderheiten der hypochondrischen Körperteile (*partes hipocondriacas* – Milz, Zwerchfell?) zurück.¹⁵

Wie versuchen Oswald und die Pikaros mit ihren multiplen Traumata umzugehen? Bei Oswald können wir feststellen, dass in Liedern, wo es um seine Gefangenschaft, Folter und soziale Erniedrigung geht, am intensivsten Komik, Humor, Satire und Sarkasmus eingesetzt werden. Der Gedanke drängt sich auf, dass diese für die *novela picaresca* gattungsspezifischen Elemente zum Versuch der Bewältigung traumatischer Erlebnisse gehören. Sowohl Oswald als auch der pikareske Ich-Erzähler, in beiden Fällen Opfer von Gewalt, demonstrieren mit ihrer «bösen» Selbstverspottung zum einen die erlebten Unbilden heroisch geringzuachten («Humor ist, wenn man trotzdem lacht»), zeigen zum anderen vielleicht doch auch dadurch jene innere Teilnahmslosigkeit und emotionale Abstumpfung («*numbing*»), die für Menschen mit posttraumatischen Belastungsstörungen charakteristisch sind. Zum dritten kann das «autobiographische» Erzählen oder Schreiben insgesamt als eine Form gesprächstherapeutischer Traumabewältigung fungieren (vgl. Siller, 2006: 135, 140–142), wie bei Oswald so bei den Verfassern der Pikareske? Dass allerdings nichts über langzeitliche Prävalenz von Traumata hinweghelfen kann, zeigt sich beim bejährtten Oswald in bestimmten Triggersituationen und bei Pablos im Flashback von Alcalá.

In einem bestimmten Stadium seines Lebens muss Oswald erkannt haben, auf dem Holzweg zu sein. Er hatte es mit Weltflucht versucht, indem er knapp zwei Jahre als Begharde lebte. Der Versuch der geistigen Umorientierung war gescheitert, und später muss er sich eingestehen:

ich Wolkenstein leb sicher klain vernünftiglich,
das ich der werlt also lang beginn zu hellen (Kl 18, 107f.)¹⁶.

Der Welt angepasst: «*bellaco con los bellacos!*», hatte auch der Entschluss des Pablos gelautet. Soll der Weg, den Quevedo ihn mit der Reise nach Amerika am Ende wählen lässt, eine Umkehr einleiten? Aber sicher wird auch er scheitern: Es wird noch schlimmer kommen: «*pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres*» (Buscón, III,10). Lazaro ist resilienter und er-

¹⁵ Zur Auffassung von Hypochondrie von der Antike bis in das 19. Jahrhundert siehe: www.psychosozialeGesundheit.net/psychiatrie/hypochondrie.html.

¹⁶ 'Ich, Wolkenstein, lebe gewiss sinnlos dahin: / Ich habe mich viel zu lange schon der Welt angepasst.' Übersetzung M. Siller. Zur Anpassung an die Welt gehören wohl auch die Hofnarren-Auftritte des gefallsüchtigen Spaßmachers Oswald (Kl 18, 3. Strophe) bzw. die *bufonería* der Pikaros (vgl. Roncero López, 2010).

klimmt schließlich «den Gipfel allen Glückes» / *la cumbre de toda buena fortuna* (Lazarillo, 160/161): mit einer sozial und wirtschaftlich abgesicherten Frau scheint sein Hungertrauma, das für seine kindliche und postaduleszente Entwicklung bestimmend war, bewältigt zu sein. Dass diese Frau die Mätresse eines Erzpriesters ist, macht seine Lage (scheinbar!) stabil und lässt ihn – um den Preis der Ehre (vgl. Schuhen, 2018: 41) – vertrauensvoll in die Zukunft blicken. Man könnte meinen, der Dichter suggeriert gewissermaßen, dass Lazaro durch den Verweis auf seine individual-psychogenetische Problematik bei der adligen Person (*Vuestra Merced*), welcher der Bericht seines speziellen «Falls» vorgelegt wird, Verständnis für sein unordentliches Eheverhältnis wecken möchte.

Oswald wendet sich in seiner Verzweiflung an Gott: *got, schepfer, leucht mir Wolkensteiner klar!* (Kl 6, 54).¹⁷ Dem Galeerensklaven Guzmán, dessen Elend nicht mehr steigerungsfähig ist, legt Mateo Alemán einen tiefgründigen Satz in den Mund (vgl. Truman, 2008: 110): «¿Ves aquí, Guzmán, la cumbre del monte de las miserias, adonde te ha subido tu torpe sensualidad? Ya estás o para dar un salto en lo profundo de los infiernos o para con facilidad, alzando el brazo, alcanzar el cielo» (Guzmán, II, III, 8). Die Hilfe, die der Dichter hier in Aussicht stellt, ist freilich ambivalent. Bei Oswald zeigt sich, dass sich die Religion traumatherapeutisch katastrophal auswirken kann (vgl. Siller, 2006: 141–143).

LITERATURVERZEICHNIS

TEXTE

- Buscón: The Project Gutenberg EBook of *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, by Francisco de Quevedo. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/32315/pg32315-images.html>.¹⁸ Release Date: 2010-05-10 [zitiert nach Libro, Capítulo].
- Guzmán: Alemán, M. (2006). *Primera parte de Guzmán de Alfarache* [edición de Navarro Durán, Rosa]. Publicación: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Madrid: Fundación José Antonio de Castro. Unter <https://web.archive.org/web/20090220004213/http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01327275333026950867680/016919.pdf?incr=1>.
- Lazarillo: Köhler, H. (Hg.). (2014). *Lazarillo de Tormes / Klein Lazarus vom Tormes*. Spanisch / Deutsch. Stuttgart: Reclam (RUB, 18481).
- Moser, H. (2012). *Wie eine Feder leicht. Oswald von Wolkenstein – Lieder und Nachdichtungen*. Innsbruck: laurin.

¹⁷ ‘Gott, der du mich erschaffen hast, erleuchte hell mir, dem Wolkensteiner, meinen Weg!’ Übersetzung M. Siller.

¹⁸ Alle Internet-Links wurden vom 1. bis 13. Dezember 2019 (nochmals) aufgerufen.

- Obregon: Espinel, V. (1618). *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregon*. Madrid: Por Juan de la Cuesta: Unter <https://books.google.at/books?id=-nw-Wv-vFYM-C&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q&f=false>.
- Oswald von Wolkenstein: Wachinger, B. (Hg.). (2015). *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*. 4., grundlegend neu bearb. Aufl. Berlin u. a.: de Gruyter. [zitiert «Kl» + Liednummer]

LITERATUR

- BAUER, M. (1994). *Der Schelmenroman*. Stuttgart / Weimar: Metzler (Sammlung Metzler, 282).
- BLACKBURN, A. (1979). *The Myth of the Picaro. Continuity and Transformation of the Picaresque Novel 1554 – 1954*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- DEMAUSE, L. (2000). *Was ist Psychohistorie? Eine Grundlegung*. Hg. von A. R. Boelderl und L. Janus. Aus dem Amerikanischen von A. R. Boelderl. Gießen: Psychosozial-Verlag (Psyche und Gesellschaft).
- JACOBS, J. (1998). *Der Weg des Pícaro. Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman*. Trier: Wiss. Verlag (Schriftenreihe Literaturwissenschaft, 40).
- MANCING, H. (1996). The Protean Picaresque. In G. Maiorino (Hg.), *The Picaresque. Tradition and Displacement*. (273–291). Minneapolis / London (Hispanic Issues, 12).
- MEYER-MINNEMANN, K. (2008). El género de la novela picaresca. In Meyer-Minne-mann/Schlickers, 2008: 13–40.
- MEYER-MINNEMANN, K. & SCHLICKERS, S. (Hg.). (2008). *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 54).
- PARELLO, V. (2011). Judio, puto y cornudo»: la jueofobia en el Buscón de Quevedo. *Sociocriticism* 26 (1), 245–266.
- PARKER, A. (1947). The Psychology of the «Pícaro» in «El Buscón». *The Modern Language Review* 42 (1), 58–69.
- RICO, F. (1984). *The Spanish Picaresque Novel and the Point of View*, trans. C. J. Davis with H. Sieber. Cambridge: Cambridge Univ. Press. (Cambridge Iberian and Latin American Studies).
- RONCERO LÓPEZ, V. (2010). *De bufones y pícaros: La risa en la novela picaresca*. Madrid: Iberoamericana.
- RÖTZER, H. G. (1972). *Picaro – Landstörtzer – Simplicius. Studien zum niederen Roman in Spanien und Deutschland*. Darmstadt: Wiss. Buchges. (Impulse der Forschung, 4).
- RÖTZER, H. G. (1995). Francisco de Quevedo – Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos; Exemplo de Vagamundos, y Espejo de Tacafios. In V. Roloff & H. Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. (116–134). 2., aktual. Aufl. Stuttgart / Weimar: Metzler.
- RÖTZER, H. G. (2009/2015). *Der europäische Schelmenroman*. Stuttgart / Ditzingen: Reclam.

- SCHUHEN, G. (2018). Between Subject, Object, and Abject: Masculinities in the Spanish Picaresque. In M. Lickhardt & G. Schuhen & H. R. Velten (Hg.), *Transgression and subversion: Gender in the picaresque novel*. (33–45). Bielefeld: transcript / [Berlin]: de Gruyter.
- SCHWOB, A. (1977). *Oswald von Wolkenstein. Eine Biographie*. Bozen: Athesia.
- SCHWOB, A. & SCHWOB, U. M. u. a. (Hg.). (1999–2013). *Die Lebenszeugnisse Oswalds von Wolkenstein. Edition und Kommentar*. 5 Bde. Wien u. a.: Böhlau.
- SILLER, M. (2006). Oswald von Wolkenstein. Versuch einer psychohistorischen Rekonstruktion. *Mediaevistik* 19, 125–151.
- Truman, R. (2008). A. A. Parker and the Spanish Picaresque Novel. *Bulletin of Spanish Studies* 85 (6), 107–117.
- WITTSCHIER, H. W. (1993). *Die spanische Literatur: Einführung und Studienführer – von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Tübingen: Niemeyer.

LA ASCENDENCIA Y LA ERRANCIA PERPETUA
EN LA VIDA DEL PÍCARO. IRONÍA Y CONCIENCIA
DE SÍ MISMO. UNA APROXIMACIÓN A *SIMPLICIUS
SIMPLICISSIMUS* Y A SU *CONTINUATIO*

*THE FAMILY ANCESTRY AND THE PERPETUAL
ERRANCY IN THE LIFE OF THE ROGUE. IRONY AND
SELF-AWARENESS. AN APPROACH TO SIMPLICIUS
SIMPLICISSIMUS AND ITS CONTINUATIO*

ALFONSO SILVÁN RODRÍGUEZ
Catedrático de IES

RESUMEN

La baja condición social de su ascendencia y una «carrera de vivir» caracterizada por la permanente intervención del azar son dos constantes que acompañan al pícaro como tipo literario en las novelas inaugurales del género en las diferentes literaturas europeas. Hay ironía, humor y a veces cinismo en la visión que el pícaro tiene de sus ancestros y de su propia vida, caracterizada por la errancia, un concepto que se intenta determinar en lo posible en este trabajo. Es una experiencia transgresora que en ciertos casos paradójicamente se acerca a la ascética, entendida al final como retirada del mundo, de cuyo error se reconoce partícipe el propio protagonista, como búsqueda de «otra patria», ya que en la que vive es moralmente inhabitable. Tratamos de acercarnos desde este punto de vista a *Simplicius Simplicissimus* y a su *Continuatio* como primeros ejemplos de Schelmenroman, viendo también de manera sucinta lo que sucede en los modelos españoles y sus continuaciones que precedieron a aquellas obras en la formación del género picaresco.

Palabras clave: ascendencia, errancia, transgresión, conciencia, retirada del mundo.

ABSTRACT

The low social level of his origins and a «course of life» defined by the continuous intrusion of random events are two of the permanent aspects that accompany the rogue as a literary type throughout the first novels of the genre in the different European literatures. Irony, humor, sometimes cynicism too are found in the perspective of the rogue with

regard to his own ancestry and life, characterized by its errancy, a concept that is intended to be determined, as far as possible, in this work. A transgressive experience that in some instances paradoxically approaches asceticism, finally understood as withdrawal from the world, an error where the protagonist sees himself as a participant, and is searching for «another country», since that in which he lives is now morally inhabitable. From this point of view, we try to approach *Simplicius Simplicissimus* and its *Continuatio* as first examples of Schelmenroman, while taking brief note of what occurred in the Spanish models and their continuations which predated the German works of reference in the creation of the picaresque genre.

Keywords: ancestry, errancy, transgression, self-awareness, withdrawal from the world.

1. SIMPLICIUS

¡Oh don maravilloso! ¡O inconstante quietud!
 Cuando uno piensa pararse más debe avanzar
 ¡Oh condición tan resbaladiza! a la que pronta
 Se acerca la caída por una supuesta calma
 Justo cual hace la muerte; lo que tal esencia fugaz
 Me ha deparado podrá leerse aquí dentro;
 Por donde se ha de ver que sola la inconstancia
 Es constante ya en la alegría como en la pena¹.

ESTOS VERSOS PRONUNCIADOS por el protagonista y narrador *Simplicius Simplicissimus* le sirven al autor Johann Jacob Christoffel von Grimmelshausen de punto de partida para la *Continuatio*, la segunda obra de las cinco que forman el ciclo que escribió en torno a este mismo personaje, con muy diferente grado de participación. Se trata de la primera continuación de la entrega que apareció en 1669 con el título *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch*, la novela más importante de los llamados *Escritos Simplicianos* y conocida en la tradición posterior como *Simplicius Simplicissimus*². El primer capítulo de la secuela es un ensayo de identificación implícita entre autor (Grimmelshausen) y actor-narrador ficcional (*Simplicius*) para llevar a cabo una reflexión sobre la propia poética: se nos viene a decir que el lector que piense que la intención de contar la propia vida

¹ La versión es nuestra. Que sepamos, no hay traducción de la *Continuatio* en español. Los endecasílabos originales pueden verse en Grimmelshausen, 2005: 557.

² El ciclo de *Escritos Simplicianos* son cinco novelas. Sólo nos ocuparemos de las dos primeras, en las que *Simplicius* es el narrador y protagonista. *Simplicius Simplicissimus* lo forman los libros I-V y la *Continuatio* (Continuación I) el libro VI de los nueve del ciclo entero. Las citas van referidas a las ediciones indicadas en la bibliografía, a la que remitimos para el alemán con Grimmelshausen 2005 (que incluye la *Continuatio*) y para el español con Grimmelshausen 1996 (que no la incluye).

era la de hacerle pasar el tiempo y hacerle reír se equivoca, las razones son más serias y profundas. El relato se encargará en adelante de demostrarlo: «lo que tal esencia fugaz/ me ha deparado podrá leerse aquí dentro», es decir en el libro que prologan como frontispicio estos versos, lo que da cierto apoyo a la tesis de que la *Continuatio* puede entenderse como comentario en clave de la primera novela. La obertura en alejandrinos de esta primera continuación aparecida el mismo año de 1669, es una meditación sobre la esencia fugaz (*flüchtige Wesen*), la condición tan resbaladiza (*schlüpferigster Stand*) y la inconstancia (*Unbeständigkeit*) que caracteriza al mundo y a la propia existencia, y da razón de que Simplicius abandone la decisión anterior de quedarse en el lugar de su infancia y adolescencia, donde había retornado después de una prolongada errancia, sobre todo a través del desolador paisaje de la Guerra de los Treinta Años, para practicar la vida retirada como hizo antaño. Tal decisión la había tomado en el último capítulo de la primera novela tras una lectura, como declara el propio narrador, de Fray Antonio de Guevara, en cuyo «quédate a Dios mundo» o «Adieu Welt» (Grimmelshausen, 2005: 544) encuentra el motivo firme de la meditación sobre el miserable peregrinar de la vida inmersa en el error. En efecto, casi todo el último capítulo del *Simplicissimus* (V, 24) es una consignación prácticamente literal del capítulo XVIII de *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de Guevara, en traducción que realizara Aegidius Albertinus en 1604 (Vorsters, 2009:547-563, 561). Traducción que precedería a la que él mismo hiciera de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* en 1615. La segunda parte, con un Guzmán al que un eremita aconseja peregrinar a Tierra Santa, sería mayormente de cosecha propia, dado que Albertinus no conocía la de Alemán, aunque sí la apócrifa de Luján/Martí. La aportación de este traductor al panorama literario germano, la cual favoreció no sólo la aparición en 1626 de un tercer *Guzmán* (M. Freudenhold) también errabundo y eremita al final, sino la de la novela barroca más importante de aquellas letras, *Simplicius Simplicissimus*, está bien discutida y reconocida en diverso grado de aceptación (Parker, 1975; Rötzer, 1972; Jacobs, 1983).

La vuelta de Simplicius en la *Continuatio* a la *errancia* viene a resolver provisionalmente aquella duda que había manifestado al cabo de la primera novela cuando decidió reanudar la antigua vida eremítica de su adolescencia temprana: «si perseveraría hasta el final, como mi difunto padre, quedaba aún por saber» (Grimmelshausen, 1996: 486). Una duda que se renovarí­a implícitamente al término también del relato de la *Continuatio*, cuando tras su nuevo y largo periplo vuelva a la vida eremítica en una isla en lo más apartado del mundo propio. El «quedaba aún por saber» de la despedida en la primera novela prolonga su validez anticipatoria hasta completar, con tres novelas más (*Courage*, *Springinsfeld*, *Vogelnest*), las cinco que forman el ciclo, con determinada participación en ellas de Simplicius pero ya no como protagonista ni como narrador (Jakobs, 1983:

53-62). En *Lazarillo de Tormes* (1554) y en *Guzmán de Alfarache* (1599/1605), las novelas españolas consideradas inauguradoras e impulsoras mediante traducciones del género picaresco en la literatura europea, las respectivas *vidas* que cuentan los propios protagonistas quedan también en suspenso. Sus segundas partes, de la mano del propio autor o en la de otros, poseen una historia muy especial en la literatura alemana a la que aludiremos, pero en la que no podemos detenernos como quisiéramos, bien estudiadas por Rötzer (1972) y otros.

En el final de la primera novela del ciclo de *Escritos Simplicianos* se concentran dos temas fundamentales en la configuración del personaje que inaugura la tradición del Schelmenroman en Alemania, acrecentando la ya existente de novela picaresca en el contexto más amplio de la literatura europea. Son esos dos temas la *ascendencia* del protagonista (Herkommen), por un lado, al nombrar al verdadero padre y, por el otro, el resultado de su experiencia de la vida como *errancia* (Umherirren), su versión particular de «la carrera de vivir», en el *error* (Irrtum) mayormente, si recordamos aquella frase definitoria del protagonista de *La vida y hechos de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (1554), traducida al alemán en 1614 por un autor anónimo, sin prácticamente repercusión, mientras que sí la tuvo la segunda traducción, la de 1617 de N. Ulenhart (Rötzer, 1972: 35 ss.) El tema más importante en nuestro acercamiento a la novela alemana, tratado tras la ascendencia, será la errancia, que abre de nuevo el espacio de la «inconstante quietud» (unbeständiges Stehen) del protagonista como se dice en los primeros versos de la *Continuatio*.

2. LA ASCENDENCIA

La ironía respecto al propio linaje se manifiesta nada más comenzar el primer capítulo de *Simplicissimus* con la burla que hace el protagonista de las pretensiones de ascendencia aristocrática de ciertos campesinos del lugar donde ha crecido, el Spessart. Se trata de un pasaje magnífico, extenso y pletórico de humor y jocosidad que supera a sus predecesores españoles en desenfado en este aspecto. Él mismo dice de sí que algo debe de tener de hidalgo, pues se siente *inclinado por naturaleza* («weil ich von Natur geneigt das Junckern-Handwerck zu treiben» (Grimmshausen, 2005: 17) a desempeñar ciertos menesteres, que serán en su realidad del momento los del pastoreo por encargo de quien entonces él cree que es su padre, un campesino tosco que le ha procurado una deficiente enseñanza. Obligado a huir de la casa por uno de los saqueos frecuentes durante la Guerra de los Treinta Años, en plena zozobra por haberse perdido en el bosque, se produce el encuentro casual con un eremita que le enseñará la virtud: la inocencia natural (*tabula rasa*) pasa a ser inocencia moral (cristianismo). La muerte del eremita le deja en una soledad en la que cede a la tentación de salir a conocer mundo y a aceptar sus códigos crueles

en plena guerra devastadora. Una larga fase de errancia (I, 13-V, 22) precederá a su regreso al bosque al final de la novela. El primer golpe rotundo de ironía en cuanto a su ascendencia se consumará cuando descubre por el relato del padre putativo (V, 8) que tras 18 años de separación no lo reconoce, que su verdadero padre es el capitán Sternfels von Fuchsheim (precisamente el eremita que le acogió y educó) y la madre Susana Ramsi, hermana del gobernador de Hanau. Es decir, aristócratas cuya condición había denostado en un debate actuando en una ocasión de bufón bajo el disfraz de ternero (II, 6-12). El padre putativo le dio en su momento su propio nombre: Melchor³. El juego de equívocos entre el padre putativo (campesino, tosco, enseñanza precaria) y el real (aristocrático, eremita, modélico) opuestos por extracción social y por acción educativa es todo menos un enredo simple. Se trata de una ironía profunda sobre el determinismo: si es por nacimiento o por educación no hay salida para justificar toda la trayectoria moral oscilante y vituperable de Simplicius. Es de sangre noble y la educación decisiva también la recibió de un noble. Hay sin duda un arrepentimiento de una vida mal llevada por los cotos de la delincuencia y las acciones de guerra nada honrosas, pero no se diferencia esencialmente de la contrición final de Guzmán, ni siquiera en su escenificación, como veremos.

De manera forzosamente breve en lo que se refiere a los pícaros españoles, Quevedo ya denunciaba las pretensiones de linaje noble cuando hablaba de «embutir linajes fingidos». Una obsesión que en la España del momento en el que se desarrolla la picaresca va bastante más allá de la simple presunción y alcanza la necesidad de fingimiento para probar la «limpieza de sangre». Ciertamente es que dos de los pícaros con los que más relación puede tener Simplicius, es decir Guzmán de Alfarache y Estebanillo González, mucho más probada en el caso del primero que del segundo (aunque las andanzas de éste sean durante la misma guerra centroeuropea) blasonan en el comienzo del relato de sus respectivas vidas de proceder de familias de insigne abolengo castellano: de los Guzmanes el primero y del fundador del reino castellano, Fernán González, el segundo. Esto puede verse desde diversos ángulos, sean de naturaleza sociológica o psicológica, pero lo cierto es que la solución más inteligente siempre vendrá de donde vemos planteado el conflicto, es decir, de la propia literatura, más cerca en todo caso de la vida misma a la cual da representación (y no hablamos exactamente de *realismo*). Guzmán preferirá en varias ocasiones, en forma de alegato, la libertad de la vida del pícaro a la de otros estamentos socialmente privilegiados, como también lo

³ Nombre oculto hasta este descubrimiento. Simplicius se lo había puesto el eremita, su verdadero padre sin saberlo (I, 8) y Simplicissimus se lo añadió uno de sus amos (II, 4). Un toque de ironía: «Será un pícaro (Schelm) quien reniegue (verleugnet) de su nombre» le dice Simplicius a Oliver (Grimmelshausen, 1996: 368).

hará algo más tarde el segundo Lázaro, invención de Juan de Luna. Y siempre que se hable de libertad Cervantes acudirá sin falta: dos nobles burgaleses, Carriazo y Avendaño, sin conflictos familiares en sus casas acomodadas, las dejan llevados «de una inclinación picaresca» (*La ilustre fregona*). El pícaro literario tiene vida fuera de lo que se entiende por *novela picaresca* como género cerrado, sin renunciar por ello a exhibir su genio.

3. LA ERRANCIA

Conviene ver una diferencia entre errancia e itinerancia. Esta última hace referencia al camino físico, establecido o dirigido a una exploración que puede describirse a posteriori, pero que implica un diseño, un trazado objetivo y fehaciente. La errancia está regida por el azar, por caminos que pueden existir, pero aleatorios, que se van eligiendo o imponiendo según las circunstancias, sin obedecer a programa, retrazándose en cierto modo, coincidiendo con el trazo de la vida, el devenir, el riesgo continuo de *error*. Su aceptación o el reto quimérico de vencerlo por reconocimiento de la caída y la participación en él (Umherirren/Irrtum), el engaño y el desengaño (Täuschung/ Enttäuschung) seguidos del arrepentimiento o de la retirada del mundo es asunto frecuente en la novela picaresca. La errancia tiene una marcada dimensión existencial, independientemente del valor que cada autor quiera conceder a *la rueda de la fortuna*, un tema muy propio del barroco como el del libre albedrío. En el *Lazarillo* el camino físico y el objetivo están trazados y previstos (el Camino Real por Almorox a Toledo), su vida sin embargo no deja de inventarse a lo largo de ese *itinerario*. De lugar en lugar, de *desacuerdo en desacuerdo*, es como transcurre «la carrera de vivir» del pícaro. En el caso de Lázaro, sus cambios de asiento durante el recorrido y su experiencia de la realidad como extrañamiento continuo los comenta, en el Tratado segundo, con un expresivo «escapé del trueno y di en el relámpago» (Anónimo, 2011: 26). Expresión que entendemos proverbial de la errancia. Algo así puede decirse del sevillano Guzmán, pero con un sentido final profundamente pesimista que no lo es tanto en el salmantino Lázaro.

En el caso de Simplicius, la errancia inicial a la que se ve obligado cuando niño, como nos cuenta en el relato de su infancia (I, 1-4), es fruto de la desgracia del saqueo de su casa, pero se presenta como providencial: «El Altísimo vio mi inocencia con ojos misericordiosos y quiso que le conociese a Él y a mí mismo a la par. Y como Él tiene miles de caminos, quiso, sin duda, servirse del que fue castigo para mi padre y mi madre para ejemplo de otros por su descuidado sistema de educación (liederlich Aufferziehung)» (Grimmelshausen, 1996: 60). Comienza así la errancia asociada al conocimiento y aprendizaje (y si hay diseño es divino, no humano) la cual, en una primera etapa (I, 5-6), conducirá al encuentro positivo con el ermitaño (el verdadero padre) que le enseñará la virtud (I, 7 -12). Una segunda fase de

errancia, y es la que da ampliamente cuerpo a la novela (I, 13-V, 22), se inicia cuando Simplicius decide, una vez muerto el ermitaño, abandonar la vida eremítica del bosque. En esta fase la errancia seguirá vinculada al aprendizaje, pero ahora como fruto *a contrario* de la experiencia. Será cuando se deje dominar por las «ansias de conocer el mundo» (Grimmelshausen, 1996: 80), cuando abandone la soledad de la espesura creyendo poder satisfacer sus «perniciosas ansias de ver el mundo» entonces «vas a hundirte y perderte en este peligroso laberinto» (Grimmelshausen, 1996: 102), como se dice a sí mismo en arrepentimiento y petición de perdón a Dios por su extravío (Verirrung). Un soliloquio que anticipa su culminación en el penúltimo capítulo del libro (V, 23), el cual se inicia en profundo recogimiento con la lectura de la sentencia apolínea del *nosce te ipsum* («ello me movió a reflexionar y me movió a mí mismo a pedirme cuenta de mi vida pasada» y concluir «soy enemigo de mí mismo» (Grimmelshausen, 1996: 477-9). Se da entrada con ello inmediatamente a la lectura de Guevara en el último capítulo (V, 24), el *Adieu Welt* que hace suyo Simplicius para emular al virtuoso padre. Los soliloquios recuerdan por fuerza los nocturnos de Guzmán (I, 2,3) y sobre todo aquel que se encuentra hacia el final de la segunda parte (II, 3,8), aunque no la conociera Albertinus y por tanto quizás tampoco Grimmelshausen, cuando se abre a sí mismo y al lector: «díjeme una noche a mí mismo: ¿ves aquí, Guzmán, la cumbre del monte de las miserias, adonde te ha subido tu torpe sensualidad? Ya estás arriba y para dar un salto en lo profundo de los infiernos o para con facilidad, alzando el brazo, alcanzar el cielo» (Alemán, 2012: 743). Un Guzmán que al dejar la patria al comienzo de su andadura había dicho «con esto salí a ver mundo» (poco más adelante «alentábame mucho el deseo de ver mundo») «peregrinando por él, encomendándome a Dios y buenas gentes, en quien hice confianza» (Alemán, 2012: 66-7). Poco después de aquella contrición final Guzmán se despide del lector: «aquí di punto y fin a estas desgracias; rematé la cuenta con mi mala vida. La que después gasté, todo el restante de ella verás en la tercera y última parte, si el cielo me la diere antes de la eterna que todos esperamos» (Alemán, 2012: 758). Alemán no escribió una tercera parte de la historia, pero, como señala Parker, «si hubiese escrito su Tercera parte, habría hecho también, sin duda alguna, peregrinar a Guzmán y luego convertirse en ermitaño. Por todo ello la línea que va del *Guzmán de Alfarache* al *Simplicissimus* no tiene solución de continuidad» (Parker, 1975:130-131).

En 1620 apareció la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes. Sacada de las crónicas antiguas de Toledo*, de Juan de Luna, quien la hizo preceder del auténtico y primitivo *Lazarillo* (1554) en el mismo volumen. En el prólogo dice haber encontrado la historia acreditada en unos archivos (desmintiendo así las falsedades de la segunda parte, anónima como la primera, aparecida en 1555) y además haberla oído de labios de su abuela y de sus tías en las noches de invierno. Esto parece avalar que, aparte del recurso cervantino de la invención de un documento y la uti-

lización que del material hace el autor, quien no pierde ocasión de lanzar invectivas antiinquisitoriales, había nacido el *mito* de *Lazarillo* y comenzado su repercusión en varias dimensiones. Fue editada en París dada la condición de exiliado de su autor. La traducción al alemán apareció en 1653 con la primera parte de 1617 en un mismo volumen y el lector recibió como unidad lo que tuvo una génesis diversa (Rötzer, 1972:47-51). Lázaro se había despedido al final de la primera parte de 1554 cuando se encontraba, según él, «en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna». En la primera continuación la nueva salida de Lázaro es por codicia y «por importunación de amigos», pero en la continuación de Juan de Luna las razones de la partida son muy diferentes, de particular importancia para nuestro planteamiento. Así comienza a contar Lázaro ahora su nueva vida:

Quien bien tiene y mal escoge, por mal que le venga no se enoje. Dígolo a propósito, que no pude ni supe conservarme en la buena vida que la fortuna me había ofrecido, siendo en mí la mudanza como accidente inseparable que me acompañaba, tanto en la buena y abundante, como en la mala y desastrada vida (Luna, 1979: 11).

La *mudanza como accidente inseparable*, que, junto a su experiencia del mundo, reconoce el nuevo Lázaro en su carácter al iniciar su nueva andadura, y *la condición tan resbaladiza* (schlüpferigster Stand), la *esencia fugaz* (flüchtige Wesen) o la *inconstancia* (Unbeständigkeit) que atribuye Simplicius a su caso en el pórtico de la *Continuatio* parecen corresponderse muy bien⁴.

Varios aspectos hacen pensar en que Grimmelshausen pudo recibir ciertos estímulos de Luna, que no podemos discutir aquí para añadir a los que otros han propuesto. Lo que más nos interesa es que ambos (y no hablamos de influencia directa) deciden tomar de nuevo en la *continuación* de su vida voluntariamente el camino azaroso de la errancia, obedeciendo al reconocimiento de una cualidad inseparable de su carácter, pues si la errancia *cesa*, cesa también la *vida* del pícaro como tal. Se presenta en ellos la condición del pícaro como una *errancia perpetua* (lo que en su traslado al caso alemán podría entrar en el juego de paradojas de los versos iniciales de la *Continuatio*: beständiges Umherirren/ Unbeständigkeit allein beständig sey). La novedad más importante en la continuación de la historia de la vida de Lázaro según Luna es pues la clara voluntariedad, la libertad de elección por ser fiel a lo que reconoce en sí mismo, algo que no se daba en el primer *Lazarillo* ni en la primera continuación, y que en Guzmán es mezcla de dos motivaciones, de lo forzoso por la precariedad y del deseo: «siéndome forzoso, no pude excusar-

⁴ Rötzer (1972: 47) recuerda que el traductor (P. Küefuss) subraya expresiones como «das Glück/ so mich auf das oberste Theil des unbeständigen Rades gesetzt». Por lo demás no duda el traductor en suavizar la vena anticlesiástica del original.

lo. Alentábame mucho el deseo de ver mundo, ir a reconocer en Italia mi noble parentela» (Alemán, 2012: 67). Una libertad de elección que parece presuponer una *inclinación picaresca* (vid. *supra* Cervantes) que hace atractivo el camino de la errancia⁵. En *Simplicissimus* la primera salida a la errancia de breve duración tras el saqueo de su casa es obligada (como en *Lazarillo*, a quien la madre se lo impone), pero la elección del joven de salir a ver mundo es la que da lugar a una segunda errancia, ahora voluntaria, mucho más extensa en la que *deviene* pícaro, y cesa cuando se conoce a sí mismo. En la *Continuatio* emprende de nuevo la errancia cuando ya tiene esa conciencia, de modo que esta otra salida voluntaria reafirma el significado de la condición que le aproxima al Lázaro de Luna, quien también sale consciente de la «confesión» que ha supuesto el relato de la primera parte de su vida. Hay una convergencia significativa en la cualidad de la condición declarada como suya particular en el caso de este Lázaro, la *mudanza*, y la extendida a la generalidad de la vida, *sola la inconstancia es constante*, en la filosofía de Simplicius. La vida de pícaro será lo que le acontezca en su errancia y cómo lo cuente.

Cierto es que no hay que esperar a la continuación en el ciclo alemán para comprobar cómo en la primera novela Simplicius había denunciado ya lo transitorio de sus vivencias y fracaso de sus expectativas en varias ocasiones, como cuando al salir de su inmersión en el lago Mummel afirma:

Pero ¡ay! Mi alegría, basada siempre, estérilmente en la permanente inconstancia, no duró mucho tiempo, pues apenas había abandonado el lago maravilloso comencé a extraviarme (verirren) en la inmensidad del bosque por no haber prestado atención al camino que habíamos seguido cuando mi padre me condujo al lago. Ya había andado largo trecho antes de darme cuenta de mi error (Verirrung) (Grimmelshausen, 1996: 458).

Un extravío y un error que serán fatales para su proyecto de asentamiento exitoso en el mundo. El Rey de los Silfos que habitan el fondo del lago y el centro de la Tierra le había regalado una piedra mágica en premio por haberle contado «la verdad», como esperaba de él. El alma de los Silfos no es inmortal, no tienen sentido del pecado. Mueren apaciblemente, extinguiéndose como una lamparilla. Pero su mundo depende del comportamiento de los humanos y del Juicio Final. Simplicius cuenta el mundo al revés, no hay amenaza de un Final inminente y así obtiene el regalo de la piedra mágica. Todo el pasaje de descenso es una magnífica

⁵ No podemos atraer aquí la controversia determinismo/ libertad (p.ej. entre Américo Castro y Leo Spitzer, recogida en Lázaro Carreter (1983: 99 y ss., donde se discute el problema). En un momento de exaltación Guzmán proclama su «deseo de esta gloriosa libertad» de la condición picaresca (Alemán, 2012: 171) y el Lázaro de Luna deja claro que «por ella quise caminar como por camino más libre» (Luna, 1979 :53).

alegoría de lo que para el autor-actor-narrador podría apuntar a la patria deseada y nunca hallada, sólo existente en un lugar segregado de su realidad, en las entrañas mismas de la tierra o en el lado opuesto de ella, que llega a avistar. A su vuelta de la inmersión Simplicius, en lugar de colocar la piedra en su hacienda para que surgiera un manantial de aguas medicinales que le permitiera instalar un balneario, por accidente roza el suelo al volver por el camino equivocado y el manantial aparece donde no deseaba.

Su errancia se prolongará, después del incidente, por el lejano Oriente hasta su regreso, cuando la paz ya se ha firmado (V, 22). Todavía al final, tras recogerse en la soledad de sí mismo y entonar el *Adieu Welt*, el deseo de Simplicius habría sido apartarse de todos modos junto a aquella fuente, pero la hostilidad de los paisanos que la rodean le hace dirigirse a «otro bosque» («andere Wildnus») para su retiro, con lo que parece que el de su primera experiencia eremítica, aunque quiere emular al padre noble, no es exactamente el buscado.

Cabe proponer, para mejor ver en conjunto el desarrollo de la novela, una organización de los cinco libros de *Simplicissimus*, con sus respectivos capítulos, en *dos movimientos* de muy diferente duración, caracterizados por la oposición involuntariedad // voluntariedad (1º: I, 5 - I, 12 // 2º: I, 13 - V, 24). Cada uno estaría constituido a su vez por *dos fases* de desigual desarrollo expositivo, en sucesión de errancia[a]/ vida eremítica[b]: (1º: [a] I, 5-6/ [b] I, 7 -12 // 2º: [a] I, 13 - V, 22/ [b] V, 23-24). Todo ello precedido por el cuadro inicial de la infancia (I, 1-4). La representación por extenso del devenir del pícaro y su evolución (2º: [a] I, 13 - V, 22) es lo que da cuerpo a la novela.

Toda la errancia ha servido para el conocimiento del mundo, un extrañamiento (Entfremdung) necesario en el camino del conocimiento de sí mismo (una *Bildung* inconclusa) como ya anunciaba tras el saqueo de su casa, con la apelación a la providencia divina.

El camino que se cierra provisionalmente al acabar *Simplicissimus* se reabre en la *Continuatio* con los versos enjundiosos sobre la inconstancia como *moto* citados al comienzo, para certificar de nuevo al final el aislamiento del mundo. Con el preludio de los versos y unos capítulos de reflexión con la renuncia momentánea al retiro se abre pues *un tercer movimiento* (también con dos fases: errancia/vida eremítica) que será a su vez la apertura a lo esencialmente inacabado: la quimérica victoria sobre el error con una nueva representación del *nosce te ipsum* y del *Adieu Welt*.

Esta vez la errancia de Simplicius por el ancho mundo representada en la *Continuatio* termina en uno de los puntos más lejanos de la patria real en el mundo conocido entonces, en el hemisferio sur. El Océano Pacífico ya había aparecido en aquel episodio fantástico de alto significado en la novela matriz, la inmersión en el lago Mummel, representación de la búsqueda impenitente de otra patria por los

entresijos mismos de la tierra, calando hasta el *antimundo*. Ahora el final del periplo que, por el Mediterráneo y el Mar Rojo, conduce al Océano Índico lo determina esta vez un naufragio cerca de Madagascar, donde Simplicius vuelve a la vida eremítica bajo el signo de la cruz redentora de la mundanal delincuencia. Construye una choza que saquean unos marineros holandeses a los que finalmente habrá de salvar y perdonar. Se niega a volver con ellos a Europa y el capitán se lleva consigo el libro con sus memorias que había escrito Simplicius en hojas de palma en una caverna a la luz de las luciérnagas, que alumbraron el conocimiento de sí mismo, de nunca acabar. Un final, no un cierre, que parece corresponderse con la ilustración del frontispicio de esta segunda novela, la obertura figurativa de la ascensión espiritual representada por el caballo alado Pegaso (que cabalgó Belerofonte para matar a la Quimera) con la leyenda *Ad astra volandum*. ¿Die andere Heimat?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN, M. (2012). *Guzmán de Alfarache*. Ed. de L. Gómez Canseco. Madrid: RAE.
- ANÓNIMO (2011). *Lazarillo de Tormes*. Ed. de F. Rico. Madrid: RAE
- GRIMMELSHAUSEN, H. J. Ch. v. (2005). *Der Abentheurlicher Simplicissimus Teutsch [und Continuatio]*. Hgr. D. Breuer. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- GRIMMELSHAUSEN, H. J. Ch. v (1996²). *Simplicius Simplicissimus*. Ed. y trad. M. J. González. Madrid: Cátedra.
- JACOBS, J. (1983). *Der deutsche Schelmenroman*. Múnich : Artemis Verlag.
- LÁZARO CARRETER, F. (1983²). «*Lazarillo de Tormes*» en *la picaresca*. Barcelona: Ariel.
- LUNA, J. de (1979). *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*. Ed. de J. L. Laurenti. Madrid: Espasa - Calpe.
- PARKER, A. (1975). *Los pícaros en la literatura*. Madrid: Gredos.
- RÖTZER, H. G. (1972). *Picaro-Landstörzer-Simplicius*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- VORSTERS, S. A. (2009). *Antonio de Guevara y Europa*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

VÍNCULOS GERMANO-ESPAÑOLES A TRAVÉS
DE LA PICARESCA: DE GRACIÁN, SCHOPENHAUER,
NIETZSCHE Y BAROJA

*GERMAN-SPANISH LINKS THROUGH
THE PICARESQUE: ON GRACIÁN, SCHOPENHAUER,
NIETZSCHE AND BAROJA*

EMMA PIQUERO ÁLVAREZ
Universidad de Oviedo

RESUMEN

Esta investigación propone ciertos temas y motivos característicos de la tradición picaresca como vínculo entre la literatura alemana y la española, más concretamente, entre Baltasar Gracián, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche y Pío Baroja. Partiendo de la obra del jesuita, se avanza en el tiempo gracias a las traducciones que de él hizo Schopenhauer y por las que se interesó Nietzsche, quien, a su vez, dejó una fuerte herencia en la escritura de Baroja, escritor que, en cierta medida, recuperó y reinterpretó la picaresca en la novela contemporánea española. Se propone así una investigación circular, cerrada en sí misma, que demuestra la relación entre dichos autores a través de este género literario.

Palabras clave: picaresca, Gracián, Schopenhauer, Nietzsche, Baroja.

ABSTRACT

This research proposes some topics and motifs which are characteristic of the Spanish picaresque tradition as a link between German and Spanish literature. More specifically, these links are drawn between Baltasar Gracián, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, and Pío Baroja. Taking a starting point from the jesuit's oeuvre, the research moves through time due to the translations Schopenhauer made of Gracián's work. These translations attracted Nietzsche who, in turn, imprinted a strong inheritance in Baroja's writing. It was Baroja who, to a certain extent, recovered and reinterpreted picaresque in contemporary Spanish novel. The proposed research, then, moves in a circular manner, closing in on itself while illustrating the relationship between these authors within this particular literary genre.

Keywords: picaresque, Gracián, Schopenhauer, Nietzsche, Baroja.

1. INTRODUCCIÓN

ESTE ARTÍCULO, centrado en el ámbito de la literatura comparada alemana y española, plantea la posibilidad de trazar un vínculo literario entre Baltasar Gracián, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche y Pío Baroja. Dicho vínculo se justifica a través del uso por parte de los mencionados autores de temas y motivos característicos de la picaresca española más tradicional, así como del humor y de la ironía.

Si bien, a priori, Baltasar Gracián no es incluido por los académicos dentro del género picaresco, ciertos rasgos de sus obras (como *El criticón*) son fácilmente vinculables con otras novelas que sí pertenecen a dicho género, entre otros, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán que, a su vez, remite al *Lazarillo de Tormes*. Justificando con estos nexos la existencia de rasgos picarescos en la obra de Gracián, se establecerán vínculos entre este y Schopenhauer: este último fue traductor de las obras del primero al alemán y, además, las similitudes entre *El oráculo manual* del jesuita y *El arte de ser feliz* del filósofo son innegables. Gracias a las traducciones de Schopenhauer, Nietzsche también se acercó años después a la obra de Gracián y tampoco son pocos los vínculos que se pueden establecer entre *El criticón* y el *Zaratustra*. Todos ellos, por otra parte, encuentran nexos muy claros a través del uso del aforismo y de la ironía. Finalmente, se enlazará todo esto con Baroja y algunas de sus obras más destacadas. Como afirmaba Juan Valera y posteriormente corroboró Gonzalo Sobejano, Baroja rescató y renovó la novela picaresca en la literatura contemporánea:

Baroja, sin querer acaso, pensando en muchos libros extranjeros que sin duda ha leído, se ha puesto a escribir y ha escrito las aventuras de Silvestre Paradox, y ha renovado, como puede ser renovada en nuestros días, con diversos trajes, usos, costumbres y aficiones, nuestra antigua novela picaresca (Valera, 1949: 1083).

Esta «vuelta» a lo picaresco, unido al hecho de los vínculos filosóficos ya profundamente estudiados entre Nietzsche y Baroja, permiten cerrar este estudio circular que vincula escritores de diferentes siglos y nacionalidades desde la perspectiva de la literatura comparada a través de la picaresca española.

2. ACERCAMIENTO A UNA POSIBLE TRADICIÓN PICARESCA EN BALTASAR GRACIÁN

Dado que el eje que vertebra esta investigación es la existencia de ciertos rasgos picarescos en los anteriormente mencionados autores, así como el uso por parte de los mismos del humor y la ironía (tan típicos, por otra parte, del género que compete a este artículo), parece necesario justificar, en primera instancia, por qué

se parte de Baltasar Gracián si, como ya se ha señalado, no es un autor que sea concebido como perteneciente a la tradición picaresca.

La relación entre Gracián y dicho género ha sido un tema que ha interesado y ocupado a numerosos investigadores desde hace décadas. Ya en 1933, José Fernández Montesinos publicó su *Gracián o la picaresca pura*, y a él le han ido sucediendo autores como Evaristo Correa Calderón, quien en 1961 se centró en este tema con sus ediciones de *Agudeza y arte de ingenio*, Fernando Lázaro Carreter con su estudio *El género literario del Criticón* de 1986, Antonio Prieto con su estudio previo a la edición de *El Criticón* de 1992, Gonzalo Sobejano, quien hizo su aportación con, entre otros muchos artículos, *De la intención y el valor del «Guzmán de Alfarache»* (2009) y también la académica Aurora Egido, quien ha estudiado cuidadosamente al jesuita, su obra y su herencia en la literatura española y europea. Estos y otros muchos investigadores han coincidido en las numerosas afinidades existentes entre la obra de Gracián y algunas novelas picarescas y han afirmado también que es innegable la existencia de ciertos modelos literarios picarescos en la narración de Gracián.

Siguiendo la línea de los académicos anteriormente nombrados y para lograr esta justificación de la existencia de rasgos picarescos en este autor, hay que remitirse brevemente a Mateo Alemán y su *Guzmán de Alfarache*. *Guzmán de Alfarache* es uno de los grandes referentes de la picaresca española y fue publicada en dos partes: la primera en Madrid en 1599, con el título de *Primera parte de Guzmán de Alfarache* y la segunda en Lisboa en 1604, titulada *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, que es, precisamente, como le gustaba a Gracián referirse a ella. La obra relata las andanzas de un joven pícaro desde el punto de vista autobiográfico del mismo personaje una vez que ha alcanzado la edad madura. Por esta razón, la obra contiene a partes iguales aventuras picarescas y comentarios de índole moralizante a cargo del narrador adulto, que se distancia e incluso reprueba su vida pasada. El *Guzmán de Alfarache*, de este modo, está concebido ya desde el prólogo como un extenso sermón doctrinal dirigido a una sociedad pecadora; es, por ello, una novela de entretenimiento y un discurso moral, a partes iguales.

Que Gracián profesaba una profunda admiración por Mateo Alemán queda reflejado en numerosas ocasiones como, por ejemplo, cuando el jesuita afirmaba:

Aunque de sujeto humilde, Mateo Alemán, o el que fue el verdadero autor de la *Atalaya de la vida humana*, fue tan superior en el artificio y estilo que abarcó en sí la invención griega, la elocuencia italiana, la erudición francesa y la agudeza española (Gracián en Correa Calderón, 1961: 199-200).

Lázaro Carreter afirmaba en una de sus obras dedicada al *Guzmán de Alfarache* que «[e]n 1642, Gracián –y no podía ser menos– conocía perfectamente los dos

volúmenes de la vida del pícaro» (1986: 80). Es innegable que Gracián fue un ávido lector del *Guzmán de Alfarache* pero, pese a esto, ningún académico se ha pronunciado sobre si, efectivamente, Gracián fue totalmente permeable al estilo de Mateo Alemán. Ningún investigador ha llegado a una tesis concluyente acerca de una posible influencia estilística clara y, sin embargo, todos coinciden en que debería revisitarse ese posible vínculo entre ambas obras usando para ello los numerosos territorios comunes que se pueden proponer, teniendo en cuenta, además, que parece bastante innegable que Gracián tuvo que tener en mente la obra de Alemán y el viaje del Alfarache a la hora de redactar y narrar la peregrinación de Critilo y Andrenio.

Para justificar la presencia de lo picaresco en Gracián, propósito de este apartado del artículo, se debe visitar de manera breve tres de esos territorios comunes que coinciden, además, con tres de las características más típicas del género picaresco. La primera sería la presencia de un protagonista antihéroe por oposición al ideal caballeresco de la época. Ambas obras narran un «yo» que se vuelve «otro yo»: en el caso del *Guzmán de Alfarache* vemos un Guzmán joven, el pícaro esclavo de sus pasiones, y un Guzmán anciano, narrador, convertido a la racionalidad. Guzmán joven antihéroe, Guzmán anciano como representación del ideal racional y caballeresco. En el caso de *El Criticón*, no vemos un antihéroe que evoluciona, sino un héroe «bicéfalo», por llamarlo de alguna manera: Andrenio (el joven impulsivo sometido al natural instinto) y Critilo (el varón juicioso adepto a la razón) no son más que un solo personaje desdoblado, como muchas veces se ha leído en la crítica. Esa dicotomía, ya sea dentro del mismo personaje o a través de dos personajes opuestos, suele derivar en consideraciones y divagaciones éticas, morales y religiosas. Tanto la dicotomía como ese tono moralizante están presentes en *El Guzmán de Alfarache* y en *El Criticón*, y constituirían dos de los tres territorios comunes picarescos entre las obras. El tercero se trataría, sin ninguna duda, de la intención satírica, la crítica social, que es innegablemente inmanente a las dos novelas y a la tradición picaresca española.

Gracias a estos tres rasgos que permiten vincular a Gracián con este género, se parte de él para dar el siguiente paso en la investigación: la relación entre el jesuita y Arthur Schopenhauer.

3. DE BALTASAR GRACIÁN A ARTHUR SCHOPENHAUER

Que Schopenhauer era un ávido lector de literatura española no es un secreto para nadie. Entre sus fuentes más obvias se suelen nombrar a autores tan dispares como Huarte de San Juan, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Mariano José de Larra, etc. Pero quizás uno de los autores españoles más importantes para el filósofo fuese, precisamente, Baltasar

Gracián. En una carta de abril de 1832 que Schopenhauer envió al hispanista y editor Johann Georg Keil, afirmaba que se había «españolizado» y que «mi autor preferido es este escritor filosófico Gracián: he leído todas sus obras y su *Criticón* es para mí uno de los más estimados libros en el mundo entero; con gusto lo traduciría, si encontrase un editor para ello» (Schopenhauer, 1986: 131). Finalmente, Schopenhauer tradujo bajo el pseudónimo Felix Treumund *El Oráculo Manual*, que vio la luz de manera póstuma y también proyectó una traducción de *El Criticón* que, lamentablemente, no llegó a publicarse.

Precisamente es esa obra que traduce, cuyo título completo es *Oráculo Manual y arte de prudencia*, a través de la cual se propone aquí el vínculo picaresco entre Gracián y Schopenhauer, ya que parece bastante manifiesto que el filósofo alemán se inspiró en ella para escribir su obra *El Arte de Ser Feliz*.

Oráculo Manual y arte de prudencia de Gracián es una obra que se suele clasificar como prosa didáctica y que está formada por unos 300 aforismos comentados. Estos pretenden ser, en realidad, una suerte de manual o libro de consejos para triunfar en una sociedad en crisis, una sociedad cambiante y a la que el autor critica muy al estilo picaresco. Gracián insta al hombre a ser sagaz e inteligente, pero el saber que defiende Gracián es un saber práctico, dado que para él todo conocimiento debe estar orientado a «saber vivir», es un conocimiento que refiere a una «Moral Filosofía». Quiere que su lector salga airoso de cualquier situación y propugna un saber, también, un poco «picaresco». Esto se ve plasmado, por ejemplo, en el aforismo número 232:

Los muy sabios son fáciles de engañar, porque aunque saben lo extraordinario, ignoran lo ordinario del vivir, que es más preciso. [...] ¿De qué sirve el saber si no es práctico? Y el saber vivir es hoy el verdadero saber (Gracián, 2016: 320).

Por su parte, Schopenhauer, tras manifestar abiertamente su admiración por el jesuita, como ya se ha probado con anterioridad, comienza a trabajar en la traducción de la obra de Gracián y, casualmente, comienza también a trabajar en su propio manual *Eudemonología o Arte de ser Feliz*, todo ello entre finales de los años 20 y principios de los años 30 del siglo XIX. En este caso, la obra se trata de un manual que recopila 50 sencillas normas para la vida que Schopenhauer fue escribiendo en distintas publicaciones y correspondencias y que, finalmente, fueron compiladas. El título en sí resulta ya en cierta medida irónico, teniendo en cuenta que su autor es considerado uno de los maestros del pesimismo. Sin embargo, en este manual de filosofía práctica, Schopenhauer parte de la idea de que la felicidad no existe y solo existe un estado comparativamente menos doloroso, pero, pese a esta mala noticia que el filósofo da a sus lectores, este también afirma que el hombre podrá alcanzar una existencia más satisfactoria a través del ingenio y de una prudencia práctica, lo cual nos remite directa y obviamente a Baltasar Gracián.

Entre ambas obras existen infinidad de semejanzas: es innegable que ambos comparten un cierto pesimismo antropológico y social (Moraleja, 1999: 121-122), y que tienen en común ese cinismo como modelo de sabiduría crítica mundana. Ambos comparten una visión en parte pesimista de la sociedad, a la que critican con dureza pero, al mismo tiempo, ven desde una perspectiva irónica y casi humorística, en ciertas ocasiones. Las teorías de Schopenhauer acerca de la primacía de la voluntad sobre el intelecto, sobre la imposibilidad de un carácter inmutable o la negatividad del placer ya se encuentran en Gracián y, más concretamente, en estos dos manuales. Ambos son manuales que dan consejos para sobrevivir a una sociedad corrupta, a una sociedad picaresca, sin caer en el moralismo aún siendo obras didácticas, y, cabe añadir, bien podrían haber sido los manuales que el Guzmán de Alfarache joven, pícaro, leyó para llegar a ser el Guzmán anciano, o que Andrenio leyó para llegar a ser Critilo.

4. FRIEDRICH NIETZSCHE DESDE GRACIÁN Y SCHOPENHAUER

Nietzsche conoció a Gracián a través de las traducciones del que, podría decirse, fue su padre espiritual, Arthur Schopenhauer y, como le sucedió a este último, también quedó fascinado por su obra¹. Nietzsche dijo de Gracián en una carta que escribió en 1884 al compositor Köselitz:

Con respecto a Baltasar Gracián, pienso igual que usted: Europa no ha producido nada más fino y complicado. De todos modos, en comparación con mi Zaratustra, parece rococó y exquisitamente cargado de volutas (Nietzsche, 2010: 483).

Independientemente de la ya habitual muestra de superioridad de Nietzsche y aunque él mismo considere su Zaratustra superior a la obra del jesuita, parece obvio que admira a Gracián y, en realidad, este posible diálogo hermenéutico e incluso intertextual entre Gracián y Nietzsche es un tema que se ha tratado ya desde comienzos del siglo XX. De hecho, uno de los grandes estudiosos sobre el tema fue Azorín, que ya en el año 1903 escribe un artículo en la revista *El Globo* titulado «Nietzsche, español. Una conjetura», en el que afirma:

Mi amigo está indignado. –Fijese usted –me dice– en que hasta ahora ninguno de los críticos de Nietzsche ha sabido marcar la verdadera prosapia del gran filósofo

¹ Para una comprensión más profunda y un estudio más detallado sobre el vínculo entre Baltasar Gracián y Friedrich Nietzsche, se recomienda leer *Arte para ser dichoso. La jovialidad científica de Baltasar Gracián y su relación con Nietzsche* (2017), de Sergio Santiago Romero, quien propone una actualización crítica y sistemática en torno a la posible vinculación de ambos autores y el cual ha servido de base teórica para este apartado de la investigación.

germano. He leído el sutil libro de Pierre Lasarre; he meditado sobre la información, amena y exacta, de Lichtenberger; acabo de dejar de la mano, finada su lectura, la obra de Fouillée...Y bien, no he visto, a través de ninguno de estos estudios, ni la más remota alusión al más castizo de los progenitores de Nietzsche. -¡Nietzsche es español! [...] Nietzsche procede de Baltasar Gracián... No se sorprenda usted. Ante todo, he de advertir que el más grande admirador que ha tenido Gracián es Schopenhauer. Decía el filósofo alemán, hablando de *El Criticón*, que, a su entender, este libro español era «el primer libro del mundo»; él mismo creo que llegó a ponerlo en lengua tudesca, y él mismo no se cansa de citar y loar en sus obras las agudas sentencias del jesuita aragonés (Azorín, 1972: 215-216).

Además de Azorín, no han sido pocos los investigadores que han afrontado la obra de ambos autores desde una perspectiva comparada y, efectivamente, se podrían mencionar muchos nexos entre ambos. El primero y más obvio sería que tanto Gracián como Nietzsche se mueven en un espacio «interdisciplinar» a medio camino entre la filosofía y la literatura: a Gracián se le suele nombrar representante de la «prosa de ideas» y de Nietzsche habría que destacar siempre que, aunque tradicionalmente se le aborda como filósofo, antes que filósofo fue filólogo y antes que filólogo fue poeta. También coinciden ambos autores en profesar un pensamiento ligeramente aristocrático: no escriben para el pueblo y, en gran medida, rechazan la producción literaria y filosófica de sus contemporáneos porque ellos aspiran a un hipotético *Übermensch*, si se quiere utilizar terminología nietzscheana.

Quizás en el contexto que plantea este artículo, interese especialmente lo que Julio Cegador ya escribió sobre Gracián en 1914:

El hondo conocimiento del mundo, que supo pintar como nadie, los desengaños de la vida, la infelicidad humana en los vaivenes de la fortuna y hasta en sus más soterradas raíces, los disparates de los hombres, el reinado de la injusticia enseñoreándolo todo, la verdadera sabiduría, que desprecia los bienes aparentes y se yergue armada de valor y ceñido el corazón de santa saña para pelear oponiendo la milicia a la malicia, sin dejarse vencer a la vista del poder del mal [...].- Y en esto se parece a Nietzsche, más bien que a los grandes pesimistas Spinoza, Leopardi, Schopenhauer y Hartmann, de cuya filosofía dice con razón Farinelli ser la de Gracián el primer eslabón de la cadena (Cegador en Rouyere, 1927: 8-9).

Algunos críticos, sin embargo, afirman que es imposible que Nietzsche leyese *El Criticón* porque, como ya se ha mencionado con anterioridad, la traducción que proyectó Schopenhauer no llegó a publicarse. Obviamente nunca se sabrá con seguridad si Nietzsche tuvo realmente acceso a los manuscritos de la traducción de Schopenhauer, pero sí es cierto que la existencia de numerosas similitudes entre *El Criticón* y el *Zaratustra* es indiscutible. Una de ellas sería a nivel estilístico: ambos autores, Gracián y Nietzsche, tienen un gran dominio de la forma y un estilo muy

sentencioso, conciso, atormentado, incluso, en algunas ocasiones. Y hay una coincidencia que, además de ser cuanto menos sospechosa, permite pensar en un rasgo picaresco. Esa coincidencia no es más que la visión de la vida del hombre como una sucesión de etapas, como una evolución, como un viaje o una aventura. Se parte aquí del aforismo 276 de Gracián que dice:

De siete en siete años dicen que se muda la condición: sea para mejorar y realzar el gusto. A los primeros siete entra la razón; entre después, a cada lustro, una nueva perfección. [...] A los veinte años será pavón; a los treinta, león; a los cuarenta, camello; a los cincuenta, serpiente; a los sesenta, perro; a los setenta, mona; y a los ochenta, nada (Gracián, 2016: 338).

En su *Zaratustra*, Nietzsche habla de las edades del hombre a través de una metáfora muy similar a la del aforismo de Gracián. En esta metáfora, Nietzsche explica cómo el hombre, para llevar a cabo una transvaloración total, debe evolucionar de su estado inicial, que es el camello, al león y, finalmente, al niño. El camello se ve afectado por una carga histórica que no le corresponde y que es causada, principalmente, por la moral cristiana y tradicional; por ello, huye al desierto y, en la soledad de este lugar, se transforma en león, quien lucha contra esos valores impuestos y quien, para terminar, se transformará en niño, el cual, a diferencia de los animales anteriores, es el único capaz de crear valores nuevos.

Independientemente de los términos que utiliza cada uno, el mensaje es el mismo: el hombre va evolucionando. En Gracián «muda la condición» y en Nietzsche se produce una «transvaloración». Esa evolución, además, conduciría a un hombre superior, a la aristocracia que proponen ambos y que le hará distinguirse del «vulgo», en términos de Gracián, y del «hombre con moral de rebaño», en términos de Nietzsche. Ese viaje del hombre, esa evolución desde la juventud a la madurez, hasta alcanzar un estado de raciocinio y de entereza y superioridad dentro de una sociedad a la que critican, también recuerda a las aventuras de la picaresca. Como dice Nietzsche, quien aspira a la razón, solo puede ser un viajero:

El que quiere llegar en cierta medida a la libertad de la razón no tiene derecho, durante cierto tiempo, a sentirse sobre la tierra otra cosa que un viajero (...) no puede ligar fuertemente su corazón a nada particular: es preciso que haya siempre en él algo del viajero que encuentra su placer en el cambio y en el paisaje (Nietzsche, 1977: 730-731).

5. DE NIETZSCHE A PÍO BAROJA

Esa figura del viajero, del nómada, del *wanderer* (tan romántico y nietzscheano, al mismo tiempo), remite al siguiente autor que cierra esta investigación: Pío

Baroja. Tan solo 15 años después de la publicación del *Zaratustra*, Baroja comienza a publicar dos trilogías fácilmente relacionables con la picaresca, que son *La vida fantástica*, formada por *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), *Camino de perfección (pasión mística)* (1901) y *Paradox rey* (1906); y *La lucha por la vida*, que integra *La busca* (1904), *Mala hierba* (1904) y *Aurora roja* (1904).

De los vínculos de Baroja con la picaresca ya hablaron en profundidad Juan Valera, quien afirmó que Baroja recuperó y renovó la tradición picaresca en la literatura contemporánea; y también Gonzalo Sobejano² quien, a raíz del estudio de la obra de Baroja, concluyó que el género picaresco no es sino un relato procesional de las aventuras de un vividor, entretejido de expansiones críticas sobre la realidad que le rodea (Sobejano, 2009), lo cual nos lleva de nuevo a la visión de la vida como un viaje, una sucesión. Probablemente, Baroja no pretendiese una recuperación de la picaresca, pero en su *Paradox* sí es cierto que, tanto a nivel estilístico como a nivel formal, muchos rasgos recuerdan a la tradición picaresca más clásica. Por otro lado, los nexos filosóficos entre Nietzsche y Baroja ya han sido estudiados en muchas ocasiones. Una vez planteado todo esto, faltaría únicamente unir a Nietzsche y a Baroja a través de lo picaresco, para lo cual es necesario hacer referencia a un ensayo de Baroja que se titula *Mala hierba*. En él, Baroja intenta describir qué es un «golfo». Dice el autor que golfería se halla repartida por todas las clases sociales, que un golfo es un tipo de hombre que ha perdido las ideas y las preocupaciones y las ha sustituido por una filosofía propia, que no viene a ser más que la negación de toda moral preexistente. Y precisamente ahí aparece el vínculo: los golfos de Baroja, como él mismo afirmó, son nietzscheanos sin saberlo, esa negación de toda moral les acerca a la visión filosófica y antropológica de Nietzsche: si efectivamente *Gott-ist-tot*, si Dios ha muerto, no habrá recompensa trascendente para las buenas acciones, ni tampoco castigo para las malas. Baroja retoma el pícaro y lo adapta al siglo XIX a modo de golfo, a modo de vagabundo moral. Sus golfos son observadores de una realidad social que rechazan y critican, una sociedad a cuya moral no se adaptan y que, además, presupone por oposición la existencia de cierto grupo de hombres con cierta superioridad moral, lo que en *Aurora roja* denominó «los sabios», que serían los *Übermensch* nietzscheanos, «los contrarios al vulgo» de Gracián.

² Este apartado de la investigación toma como referencia teórica, principalmente, los estudios de Gonzalo Sobejano sobre Pío Baroja, especialmente su artículo *Sobre la novela picaresca contemporánea* (1964).

6. CONCLUSIONES

De esa manera, con este último autor, se cierra esta investigación circular. Justificando la existencia de rasgos picarescos en Gracián a través del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán se llega a Schopenhauer, para posteriormente dar el salto a Nietzsche y se cierra con Baroja que, a su vez, retoma la picaresca más tradicional, remitiendo a los primeros autores ya citados.

Baltasar Gracián, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche y Pío Baroja tienen algo en común: todos ellos eran inadaptados, cargaron contra las sociedades que les fueron contemporáneas y lo hicieron, además, proponiendo obras en las que se pueden ver rasgos típicos de la picaresca española. Como decía Sobejano en el artículo ya mencionado, acerca de las características de la picaresca, dos de los rasgos más importantes de este género eran la locuacidad crítica y el hecho de que los pícaros se atrevían a decir siempre «pertinencias impertinentes»: sin duda, estos cuatro autores parecen lo suficientemente locuaces, críticos y pertinentemente impertinentes como para justificar este vínculo picaresco entre todos ellos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZORÍN. (1903a). Nietzsche, español (I). *El Globo*, 10.014 (17-V). 1-2.
- AZORÍN. (1903b). Nietzsche, español (II). *El Globo*, 10.015 (18-V). 1-2.
- AZORÍN. (1972). *Artículos olvidados de J. Martínez Ruíz*. Madrid: Narcea.
- CORREA CALDERÓN, E. (1969). *Agudeza y Arte de Ingenio, II*. Barcelona: Clásicos Castalia.
- EGIDO, A. et al. (Eds.). (2004). *Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001). Congreso Internacional «Baltasar Gracián en sus obras» (Zaragoza, 22-24 de noviembre de 2001)*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- GRACIÁN, B. (2016). *El discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*. Barcelona: Penguin Clásicos.
- MORALEJA, A. (1999). *Baltasar Gracián: forma política y contenido ético*. Madrid: Ediciones de la UAM.
- NIETZSCHE, F. (1977). *Nietzsche Werke in drei Bänden, I*. (Ed. Karl Schlechta). Múnich: Hauser.
- NIETZSCHE, F. (2010). *Correspondencia. Volumen IV (Enero 1880 – Diciembre 1884)*. Madrid: Trotta.
- LÁZARO CARRETER, F. (1986). El género literario en «El Criticón». En *Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico»*. 67-88. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernando_lazaro_carreter/obra/el-genero-literario-de-el-criticon/ [Fecha de consulta: 28/12/2019].
- ROUYEYRE, A. (1927). *El español Baltasar Gracián y Federico Nietzsche. Con dos apéndices de Victor Boullier*. Madrid: Ediciones Biblos.

- SANTIAGO, S. (2017). Arte para ser dichoso. La jovialidad científica de Baltasar Gracián y su relación con Nietzsche. *Logos: revista de lingüística, filosofía y literatura*. 27.2. 302-318.
- SCHOPENHAUER, A. (1987). *Gesammelte Briefe* (Ed. Arthur Hübscher). Bonn: Bouvier.
- SOBEJANO, G. (1959). De la intención y el valor del «Guzmán de Alfarache». *Romani-sche Forschungen*, 71(3/4). 267-311.
- VALERA, J. (1949). *Obras Completas II*. Madrid: Aguilar.

GRILLPARZER CONTRA SCHLEGEL O LA SÁTIRA DE LOS HERMANOS ENEMISTADOS

GRILLPARZER AGAINST SCHLEGEL OR THE SATIRE OF THE ESTRANGED SIBLINGS

INGRID CÁCERES WÜRSIG
Universidad de Alcalá

RESUMEN

En 1821 Friedrich Schlegel publicó el poema titulado «Die feindlichen Brüder oder der Zeitgeist», en el que, a través del motivo de los hermanos enemistados, reflexiona sobre el espíritu de su época, marcada por la Restauración. El autor critica la incapacidad de la sociedad para una convivencia armónica, así como la ausencia de una visión de futuro. El poema está en sintonía con su ensayo «Signatur des Zeitalters» (1820), donde el intelectual reivindica una monarquía cristiana, y en él pone de manifiesto un giro radical en su postura política, pues en su juventud había defendido formas de gobierno como la república. Considerado por sus coetáneos como uno de los máximos representantes del catolicismo radical, Schlegel comenzará a granjearse enemigos no solo entre protestantes y liberales, sino al propio canceller Metternich, del cual era protegido. Uno de sus adversarios –si bien no declarado– era Franz Grillparzer, un joven dramaturgo que acababa de lograr sus primeros éxitos teatrales. Inspirado por la forma y el contenido moralizante del poema de Schlegel, Grillparzer compondrá una mordaz sátira titulada «Der dritte feindliche Bruder». En realidad, la réplica de Grillparzer es un duro y mordaz ataque contra Schlegel. En este artículo se analizarán ambos poemas intentando dar respuesta a las circunstancias políticas en los que fueron compuestos, así como a las distintas motivaciones de sus autores¹.

Palabras clave: Friedrich Schlegel, Franz Grillparzer, sátira, enemistad, Restauración.

ABSTRACT

In 1821 Friedrich Schlegel published a poem entitled «Die feindlichen Brüder oder der Zeitgeist», in which, through the motif of the estranged siblings, he reflected on the

¹ Esta contribución está en consonancia con el proyecto de investigación «POETRY 15» (Ref. FFI2015-68421-P).

spirit of his time, determined by the European Restoration. The author criticizes society's inability for a harmonious coexistence as well as the absence of a vision for the future. The poem is in line with his essay «Signatur des Zeitalters» (1820), where the intellectual claims a Christian monarchy and which shows a radical shift in his political stance, since in his youth he had defended other forms of government such as the republic. Considered by his contemporaries to be one of the leading representatives of radical Catholicism, Schlegel began to make enemies not only among Protestants and liberals, but also with Chancellor Metternich himself, from whom he was protected. One of his opponents –albeit undeclared– was Franz Grillparzer, a young playwright who had just achieved his first theatrical successes. Inspired by the moralising form and content of Schlegel's poem, Grillparzer composed a biting satire entitled «Der dritte feindliche Bruder». In fact, Grillparzer's reply is a harsh and scathing attack on Schlegel. In this article we will analyse both poems trying to give an answer to the political circumstances in which they were composed, as well as to the different motivations of their authors.

Keywords: Friedrich Schlegel, Franz Grillparzer, satire, enmity, European Restoration.

1. INTRODUCCIÓN

COMO AFIRMA EL TEÓRICO AGUIAR E SILVA (1986: 16), el arte literario refleja primordialmente un universo de ficción en tanto que a través de la función poética del lenguaje se crea imaginariamente una realidad propia. Pero en el mundo literario no es infrecuente que realidad y ficción se entremezclen de tal forma que, a la sazón, resulte harto difícil distinguir nítidamente una esfera de otra. Tal confusión puede ser deliberada como fue el caso de los escritores del Romanticismo, tan dados a la creación de juegos literarios metaficcionales, y, en ocasiones, son los caprichos del destino los que intervienen en la amalgama de realidad y fábula.

Cuando Friedrich Schlegel (1772-1829) compuso el poema moralizante «Die feindlichen Brüder oder der Zeitgeist» sobre dos hermanos enemistados, estaba lejos de imaginar que él mismo se convertiría en el tercer hermano, protagonista de la sátira de Franz Grillparzer (1791-1872), «Der dritte feindliche Bruder». Los dos poemas reflejan la personalidad y el ideario sociopolítico de sus respectivos autores en un momento vital determinado. Aquí pretendemos explicar y analizar las circunstancias y los motivos de su composición.

El periodo en el que coinciden ambos autores es el primer tercio del siglo XIX, impregnado por el temor a una nueva revolución. De ahí que el principal objetivo de las grandes potencias que orquestaron el Congreso de Viena de 1815 (Gran Bretaña, Rusia, Francia, Austria y Prusia) fuese un orden europeo a largo plazo, pues se consideraban responsables del mantenimiento de la paz en Europa. Uno de los principales diplomáticos de aquel periodo, Klemens Wenzel von Metternich (1773-1859), imprimió el concepto de «legitimidad», por el que defendía la

monarquía hereditaria al tiempo que la consideraba compatible con un gobierno constitucional tal y como demandaba el pueblo (Hein, 2016: 26), aunque *de facto* esto solo se produjo en algunos de los estados que componían la Confederación Germánica y durante un breve periodo de tiempo. En realidad, lo que primaba era la indisolubilidad de la Confederación, mantener la seguridad interna y externa de Alemania, así como la independencia de sus estados. Esta forma de organización decepcionó a gran parte de la burguesía que, tras las Guerras Napoleónicas, tenía esperanzas de un mayor liberalismo (entendido como más derechos democráticos), además de aspirar a la unidad de las naciones germanas. Uno de los caldos de cultivo del incipiente liberalismo fueron las asociaciones estudiantiles. Cuando se produjo el asesinato del afamado dramaturgo August von Kotzebue a manos de un estudiante, interpretado como una peligrosa politización de la clase intelectual, Metternich desplegó un cortafuegos promulgando los decretos de Karlsbad (1819), a través de los cuales se desarrolló una férrea censura sobre las universidades, la prensa y las editoriales. Se crearon órganos censores como instrumentos de represión para perseguir cualquier atisbo revolucionario; en este sentido tanto Austria como Prusia adquirieron carácter de estado policial².

Este es el telón de fondo en el que germinaron los poemas de Schlegel y Grillparzer en 1820. Por aquel entonces Schlegel tenía 48 años y se encontraba en su madurez intelectual y personal. Había compaginado la creación literaria con la política, al principio como propagandista del gobierno austriaco frente a la invasión francesa. Más adelante, como secretario de Metternich, se comprometió con la causa de la Restauración y su visión política se vio fuertemente influida por el catolicismo. Schlegel, de educación luterana, y su mujer Dorothea Veit, de origen judío, se habían convertido al catolicismo en 1808 – seguramente por razones más bien pragmáticas – pero en la fase final de su vida, la religiosidad del intelectual derivó en una utopía mística.

2. FRIEDRICH SCHLEGEL Y LA UTOPÍA DE LA SOCIEDAD CRISTIANA

Según explica Breuer (2017: 25) entre 1820 y 1823 Schlegel desarrolló dos proyectos muy importantes: el primero fue un viaje a Italia como enviado de Metternich para apoyar a la comunidad de artistas alemanes cristianos que se había establecido en Roma. El segundo fue la creación de la revista *Concordia* (Viena), actividad que lo obligó a separarse del servicio estatal por considerarse ambos cargos incompatibles. *Concordia* abordaba en sus páginas temas políticos, literarios

² Sobre la dureza de los decretos de Karlsbad y la forma en que se aplicaron puede consultarse Cáceres / Solano (2019: 26-29).

y religiosos y el hecho de que sus colaboradores fueran todos fervientes católicos (Adam Müller, Zacharias Werner y Carl Ludwig von Haller) era una declaración *per se* de su tendencia. Aparentemente, fue tan radical el sesgo de la revista que despertó las sospechas del propio Metternich, además de suponer la ruptura definitiva entre los antaño bien avenidos hermanos Schlegel: Friedrich y August Wilhelm (Breuer, 2017: 26).

En *Concordia* publicó Schlegel el ensayo filosófico más importante de la etapa final de su vida, titulado «Signatur des Zeitalters» (1820), en el que examina las demandas político-sociales de su época, que considera peligrosas, pues subyace un anhelo de libertad absoluta, idea que considera errónea (Schlegel en Jaeschke, 1995: 13). En la era posrevolucionaria la sociedad ha generado unos deseos utópicos, que ante su imposible cumplimiento han desembocado en una frustración vital. Este ambiente de malestar social Schlegel lo denomina «das zersplitterte Zeitgeist», donde los principios morales de la comunidad se han quebrado. A lo largo de su reflexión, Schlegel contrapone los conceptos de «lo vivo positivo» frente a «lo negativo». El primero se define como «algo sólido por dentro y por fuera, lo permanentemente seguro, lo real y productivo» frente a lo negativo, que se asocia a todo aquello que no tiene límites, que separa o que es irrespetuoso (Schlegel en Jaeschke, 1995: 33). Lo positivo está presente en dos corporaciones fundamentales: la familia y la iglesia, que garantizan la pervivencia de valores cristianos. El estado ocupa el espacio intermedio entre ambas, si bien es un órgano susceptible de degeneración. En realidad, Schlegel está equiparando lo positivo a lo real y lo negativo a lo ficticio, que es lo que define los anhelos posrevolucionarios, pues tienden a la ilusión y sustituyen la improbabilidad por entusiasmo. Por eso, el objetivo de la Restauración debe ser el control de los ideales utópicos y el restablecimiento de los valores cristianos aceptados en las instituciones que los representan por su larga tradición; es decir, se acepta la monarquía hereditaria y todo el sistema de estamentos que entraña, así como el rechazo a la soberanía popular o la separación de poderes. Esta visión conservadora la compagina Schlegel con otros valores cristianos aperturistas como la abolición de la esclavitud, la tolerancia confesional, el deseo de paz o la emancipación judía como afirma Dierkes (2017: 62). Lo que verdaderamente propone Schlegel es la sustitución de lo que él considera una ficción liberal por su propia utopía, la de una sociedad armonizada por valores cristianos, más allá de los partidos y de los políticos³. Por esta razón muchos de sus coetáneos lo posicionaron en el ala más conservadora de aquella época. Y, además, estos postulados difieren de lo que Schlegel defendió con ahínco en su juventud y que dejó plasmado en su

³ Véase la interpretación de Schöning, según la cual Schlegel practica una «política romántica», en el sentido de que superpone sobre la realidad un ideal remoto e infinito, de forma que se genera un estado de comparación entre realidad e ideal. (Schöning, 2017: 243)

escrito «Versuch zum Begriff des Republikanismus» de 1795⁴, donde respaldó la constitución como forma de organización social, también en forma de república; es más, llegó a justificar el derecho a la revolución en casos perentorios, por ejemplo, cuando un gobierno ilegítimo hubiese anulado la constitución.

3. FRANZ GRILLPARZER Y SU CONFLICTO CON LA CENSURA

Frente al Schlegel tardío, emerge en esta época de forma súbita otro escritor brillante que con los dramas *Die Abnfrau* (1817) y *Sappho* (1818) había logrado la aclamación del público. Ambas tragedias se inscriben en la tradición clásica, pero ya reflejan el sello personal de su autor, Franz Grillparzer. El éxito de estas obras procuró a su autor un contrato de dramaturgo en el Burgtheater de Viena, que compaginó con diferentes puestos en la administración gracias al apoyo del ministro de Asuntos Exteriores y Economía Johann Phillip von Stadion. Por aquel entonces, Grillparzer tenía 27 años; es decir, casi 20 años menos que Schlegel. Él también emprendió un viaje a Italia, en cuyo transcurso conoció fugazmente a Schlegel, y en el que compuso una serie de poemas, algunos de los cuales publicó en *Aglaja*, una de las revistas vienesas más importantes de arte y literatura. En uno de ellos, «Die Ruinen des Campo Vaccino», Grillparzer celebra el espíritu de la Antigüedad y lamenta el ocaso de Roma ante el advenimiento del cristianismo. El destino quiso que el poema cayera en manos del devoto príncipe heredero de Baviera, que lo interpretó como un ataque a la religión. Su denuncia puso en marcha la maquinaria censora en la corte de Viena. Así, el poema fue eliminado del número de la revista, Grillparzer declarado hereje, además de recibir una admonición del órgano censor (Müller, 1966: 30).⁵ Esta circunstancia tuvo graves secuelas en la vida del autor: ante los ojos de la alta sociedad se convirtió en un personaje subversivo, lo que influyó en una recepción negativa de sus obras literarias por parte de los sectores más conservadores. Por si fuera poco, el castigo afectó también a su estabilidad económica, pues las prometidas promociones no se ejecutaron. Todo ello afectó al carácter del autor que se tornó más huraño y desconfiado.

En su interior, y lejos de imaginar que el dedo acusador procedía del príncipe bávaro, Grillparzer se preguntaba quién podía haberle delatado. Sus sospechas recayeron sobre Friedrich Schlegel y, también sobre Zacharias Werner, ambos considerados «ultramontanos», sinónimo de católico radical (Sauer y Backmann,

⁴ Consultado en Zeno Digitale Bibliothek. Recuperado de <http://www.zeno.org/nid/20005618932> [16/12/2019], sin paginar.

⁵ En su biografía sobre Grillparzer, también Sittenberger explica en detalle este suceso (1904: 110-112).

1933: 300). Y no es que Grillparzer suscribiera las ideas liberales ni mucho menos. Pero rechazaba el absolutismo y, muy en especial, el clericalismo, por lo que Schlegel se encontraba en las antípodas ideológicas⁶. La beatitud y la falsa religiosidad se convirtieron con frecuencia en blanco de sus ataques. Así lo atestigua el retrato que hace de Friedrich Schlegel en su autobiografía, como resultado del fugaz encuentro entre los dos literatos en Roma:

Ich hatte den Mann in Wien nie kennen gelernt, ja seiner Bekanntschaft ausgewichen, da mir seine Art und Weise widerlich war. [...] Es war gegen Abend und ich fand ihn und seine Frau in Gesellschaft eines wälschen Geistlichen, der ihnen aus einem Gebet oder sonstigen Erbauungsbuche vorlas, wobei die Frau mit gefalteten Händen zuhörte, der Gatte aber mit gottseligen Augen der Lesung folgte, indes er aus einer vor ihm stehenden Schüssel mit Schinken und einer großen Korbflasche Wein seinen animalischen Teil »erfrischte« (Grillparzer, 1872, sin paginar)⁷.

La irónica estampa que ofrece Grillparzer es la de un Schlegel impostor, que finge religiosidad cuando en realidad es un hombre dominado por la gula. Tampoco oculta el dramaturgo vienes la profunda animadversión que le produce el personaje. Y a partir de esa antipatía y en la creencia de que Schlegel es el culpable de su fatal conflicto con la censura, a modo de venganza compone «Der dritte feindliche Bruder».

4. GRILLPARZER CONTRA SCHLEGEL O LA ESCRITURA COMO VENGANZA

El poema de Grillparzer es una réplica al de Schlegel⁸, «Die feindlichen Brüder», compuesto de catorce estrofas organizadas en cuartetos de rima consonante abab, cdcd, etc. Entre los hermanos del poema de Schlegel hay un conflicto de poder por el mundo; ambos hacen y deshacen arbitrariamente sin pensar en las consecuencias de sus actos. Schlegel bautiza a los hermanos de su parábola con nombres inventados a partir de verbos de connotación peyorativa: uno se llama «Schludrian» (dejado o chapucero) y el otro «Schlendrian» (perezoso). Son personas soberbias, inútiles, que usan palabras huera, mientras su padre, «Schlechtrian»

⁶ Tanto Beutner (2001) como Lorenz (1995) comentan en sus respectivos artículos la posición ideológica de Grillparzer, que mantuvo una particular ambivalencia política toda su vida.

⁷ Posiblemente el encuentro se produjo en abril de 1819. Grillparzer explica que había enfermado y averiguó que cerca de Schlegel vivía un médico alemán. Esta fue la razón que lo impulsó a realizar aquella visita indeseada.

⁸ Así lo consideran Sauer y Backmann (1933: 300-301), editores de las obras completas de Grillparzer, quienes ofrecen también un breve comentario del poema.

(en este contexto, débil o inepto), trabaja duramente para construir un hogar. Ellos solo viven el presente, de forma despreocupada y egoísta, hasta el punto de que el padre termina por alejarse de todo y se ensimisma. En la estrofa final se da la clave del poema al comparar la actitud de los hermanos con el espíritu de la época, que puede interpretarse como una incapacidad de la sociedad para la convivencia pacífica a causa de una ausencia de principios morales y un desinterés absoluto por comprender al otro. En cierto modo, podemos considerar el poema de Schlegel una especie de síntesis didactizada de su ensayo «Signatur des Zeitalters» (1820).

La parábola de Schlegel se publicó en el ejemplar de *Aglaja* del año 1821, aunque sin duda fue compuesta antes, pues Grillparzer la conocía por las galeradas que le enviaron para revisar su poema «Vorzeichen», que apareció en el mismo número que el de Schlegel (Sauer y Backmann, 1933: 300). En aquellas galeradas Grillparzer encontró la inspiración para componer una sátira que ridiculizase a su enemigo íntimo, y que le sirvió para exteriorizar un hondo rencor hacia el intelectual romántico.

Grillparzer utiliza una forma muy similar a la de Schlegel con un total de trece estrofas. La primera y última sirven de marco para describir en forma de cuento rimado la historia del tercer hermano enemistado llamado «Schundrian», que también es un nombre creado a partir de un término despectivo, en este caso «Schund» (pacotilla). Este «Pacotilla» no es otro sino Friedrich Schlegel como se irá averiguando a lo largo de los versos. En las estrofas que siguen, Grillparzer ataca y demerita a Schlegel en un relato *in crescendo* utilizando técnicas como la animalización, la exageración, la ridiculización y la burla.

«Schundrian» es descrito irónicamente como un adelantado a su época: corre más que el tiempo, es un visionario; llega el primero a la meta cual gallo engreído. Este sabelotodo vanidoso encuentra una definición incluso para lo más intrincado, es un diletante de todo tipo de disciplinas que abarcan la Antigüedad, la cultura hindú o la literatura española. Con los adjetivos «romantisch, absolut, naiv, antik, lebendig-positiv», Grillparzer alude a varios de los escritos de Schlegel, entre ellos, al famoso fragmento del *Athenäum* sobre la poesía romántica, así como a los ensayos «Von den Schulen der griechischen Poesie», «Sprache und Weisheit der Inder», «Geschichte der alten und neuen Literatur», y al ya mencionado «Signatur des Zeitalters». La obra de Schlegel se presenta como un batiburrillo arbitrario de temas, que su autor pretende conocer en profundidad, pero que desde la óptica de Grillparzer en realidad se abordan frívolamente.

Más adelante se revela que a «Schundrian» le gusta revolcarse en el fango comparándolo tácitamente con un cerdo y que, además, ha producido la infame novela

*Luzinde*⁹. Acto seguido sigue el descrédito, pues a Schlegel se le niegan el escrúpulo y la capacidad de duda, lo que sin lugar a duda recuerda al lado oscuro del *Fausto* de Goethe. En clara alusión al catolicismo de Schlegel y a su obsesión fanática con la religión, «Schundrian» aparece como un cobarde desconfiado, ha caído ya tan bajo que debe confesar sus culpas como una vieja prostituta. A continuación, Grillparzer arremete contra el idealismo, nuevamente a través de la ironización del adjetivo «positiv». En la décimosegunda estrofa Schlegel es presentado como un delator que no puede expiar su culpa por lo que ha hecho («weil er nicht das, was er getan»), una velada referencia al suceso del poema «Die Ruinen des Campo Vaccino». Dado que Schlegel carece de alma es capaz de difamar a todos aquellos que no comulgan con sus ideas. Llegamos así al final del cuento de «Schundrian», un mero «veleta», metáfora de las sucesivas conversiones de Schlegel tanto en el plano religioso como político.

5. CONCLUSIONES

Si para Schlegel el motivo de los hermanos enemistados simboliza el desencuentro entre tendencias político-sociales de una época, en una suerte de ironía romántica, Grillparzer transfigura esta discrepancia trasladándola a su propia realidad. Ante un suceso injusto con consecuencias graves en su vida, busca un chivo expiatorio y como forma de desagravio lo proyecta en la escritura. Así, convierte la literatura en instrumento para liberar emociones personales negativas a las que no puede dar salida de otro modo a causa de la represión que se vive en la época. Para ello Grillparzer elige la forma de la sátira donde encuentra recursos suficientes para ridiculizar y despreciar al que considera su delator, aunque su invectiva nunca llegó a su objetivo. Hubo de contentarse con un retrato burlesco de Schlegel publicado en su autobiografía muchos años después de la muerte del romántico.

Al mismo tiempo los poemas reflejan el posicionamiento político de ambos intelectuales que encarnan posturas muy desiguales. Schlegel ha transitado desde una visión idealista y romántica a un conservadurismo religioso a través del cual pretende salvar las fisuras que un agudo filósofo como él encuentra también en el orden antiguo, pero que defiende como única forma posible capaz de garantizar la paz. Frente a él se encuentra un Grillparzer más joven, que bebe de las tradiciones clásicas y las respeta, pero al mismo tiempo ya capta las profundas e irresolubles contradicciones que subyacen a todo sistema religioso o político. Al fin y al cabo, él es víctima temprana de la injusticia del sistema censor de su época. Para superar

⁹ Se trata de una novela de estructura fragmentaria y final abierto, que la crítica de entonces rechazó abiertamente.

las mordazas que impone la autoridad, este autor emplea el sarcasmo revelando así una actitud vital escéptica.

Tanto Schlegel como Grillparzer coinciden en el rechazo total a la violencia, pero mientras que el primero se solidariza con el orden antiguo y convierte el cristianismo en su baluarte, Grillparzer no es capaz de rechazar abiertamente el orden político-social en el que se ha educado, pero tampoco puede adscribirse a la nueva corriente liberal. Siente un especial repudio por el clericalismo, que considera hipócrita, y es este el principal aspecto que lo separa de Schlegel. Resumiendo lo anterior podríamos decir que nos encontramos ante caracteres antagónicos, ante «hermanos enemistados» a causa del talante utópico de Schlegel y el profundamente escéptico de Grillparzer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, V.M. (1986). *Teoría de la literatura*. Madrid, España: Gredos.
- BREUER, U. (2017). Lebensstationen. En J. Endres (Ed.), *Friedrich Schlegel Handbuch* (2-32). Stuttgart: Metzler.
- BEUTNER, E. (2001). Metternich und seine 'elende Umgebung'. Strategien der Satire auf Exponenten des 'Systems' bei Franz Grillparzer im Vorfeld von 1848. En H. Lengauer y P. H. Kucher (Eds.), *Bewegung im Reich der Immobilität. Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848-1849. Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen* (67-75). Viena: Böhlau Verlag.
- CÁCERES WÜRSIG, I. y SOLANO RODRÍGUEZ, R. (2019). *Reyes y Pueblos. Poesía alemana del Trienio Liberal*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- DIERKES, H. (2017). Restauration: Gentz, Adam, Müller, Metternich. En J. Endres (Ed.), *Friedrich Schlegel Handbuch* (62-67). Stuttgart: Metzler.
- GRILLPARZER, F. *Sämtliche Werke. Gedichte. Zweiter Teil. Nachlese*. A. Sauer y R. Backmann (Eds.), Viena, Austria: Verlag von Anton Schroll & Co. 1933.
- Grillparzers sämtliche Werke in zwanzig Bänden (2. Band. Gedichte 2)*. A. Sauer (Ed.), Stuttgart, Alemania: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger, 1892-1893.
- GRILLPARZER, F. (1872). *Selbstbiographie*. Zeno Digital Bibliothek. Recuperado de <http://www.zeno.org/nid/20004899466> [Fecha de consulta 22/12/2019].
- HEIN, D. (2016). *Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert*, Múnich, Alemania: Beck.
- Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe (5. Band. Dichtungen)*. H. Eichner (Ed.), Múnich: Verlag Ferdinand Schöningh, 1962.
- LORENZ, C. D. (1995). Franz Grillparzer und die alten und neuen Ordnungen. *Modern Austrian Literature*, 28(3-4), special Franz Grillparzer issue, 29-41.
- MÜLLER, J. (1963). *Franz Grillparzer*, Stuttgart, Alemania: Metzler.
- SCHLEGEL, F. Signatur des Zeitalters (1820-1823). En W. Jaeschke (Ed.), *Philosophie und Literatur im Vormärz. Der Streit um die Romantik (1820-1854)*. (3-91). Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 1995.

SCHLEGEL, F. (1795). Versuch zum Begriff des Republikanismus. Recuperado de Zeno Digitale Bibliothek <http://www.zeno.org/nid/20005618932> [Fecha de consulta: 16/12/2019]

SITTENBERGER, H. (1904). *Grillparzer. Sein Leben und Wirken*. Berlín, Alemania: Ernst Hoffmann Verlag.

SCHÖNING, M. (2017). Geschichte und Politik. En J. Endres (Ed.), *Friedrich Schlegel Handbuch* (238-263). Stuttgart: Metzler.

ANEXO

«Die feindlichen Brüder oder der Zeitgeist» (F. Schlegel, 1821)¹⁰

«Der dritte feindliche Bruder» (F. Grillparzer, ca. 1820-1821)¹¹

Es wohnen zwei Brüder im Lande,
Die hausen weit und breit;
Sie haben viele Verwandte,
Zahllose in dieser Zeit.

Dem Schludrian und Schlendrian,
Samt ihrem Vater lobesan,
Ist noch ein Bruder: Schundrian,
Sonst auch genannt: der Wetterhahn.

Sie sind sich mehrenteils Feinde,
Ein jeder will haben die Welt:
Mitunter auch einmal Freunde,
So lange die Welt noch hält.

Und wie der eine mit der Zeit,
Der andre hinter ihr laleit,
So geht der dritte vor der Zeit.

Sie reißen sie auf und nieder,
Daß Hören und Sehn ihr vergeht;
Sie schleppen sie hin und wieder,
Weil keiner den andern versteht.

Das heißt, sowie dem Herren deucht,
Daß sie aus ihrem Wege weicht,
So springt er vor, gewandt und leicht,
Und hat das Ziel vor ihr erreicht.

Der Ältste schlendert im Rechten,
So wie er das Rechte versteht;
Der Jüngste schludert im Schlechten,
Was er als das Rechte verdreht.

Und, richtend sich den Hahnenkamm,
Ruft er: Seid mir begrüßt, Madam!
Schon längst vor euch hierher ich kam,
Wohl dem, der mich zum Führer nahm!

¹⁰ Transcripción: *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, (1962: 335-36).

¹¹ Transcripción: *Grillparzers sämtliche Werke*, (1892-1893:165-66).

Sie führen Reden unzählig,
Und hören sich selber so gern;
Sie sprechen sich selber gefällig,
Doch ist in den Worten kein Kern.

Und was nun in der Zeit rumort,
Dafür hat er sogleich ein Wort:
Romantisch, absolut, naiv,
Antik, lebendig-positiv,

Das sind die feindlichen Brüder,
Der Alte heißt Schlendrian;
Und genialisch bellt wieder
Der Kleine Schludrian.

Was längst schon da war still und tief,
Heißt sein, weil ers beim Namen rief.
Und so von Wort zu Wort herum
Geht er mit seinem Säkulum,
Ist griechisch, indisch, kreuz und krumm,
Dann wieder spanisch, Hand kehrt um.

Der Alte bricht sich die Steine
Vom Grunde der Mauer heraus;
Zu flicken und stücken das Seine,
So Schornstein als Speisehaus.

Wälzt sich wohl auch im Kote gern,
Trägt mal der Sund die Schand-Luzern,
Hält Skrupel sich und Zweifel fern,
Findt im Genuß des Lebens Kern.

Der Junge würfelt in Freude
Die Steine mit wechselnder Hand;
Er mauert sich sein Gebäude
In lustigen, fliegenden Sand.

Doch alles das nicht so gemein,
Erst idealisiert ers fein
Und gibt die Quintessenz allein,
Das Sublimat, den Lesern ein.

Das sind die bauenden Leute,
Die flicken und bauen die Welt;
Sie flicken und bauen für heute,
Auf morgen ist niemand gestellt.

Ist nun die ganze Welt verpufft
Und leer und hohl, wie leere Luft,
Hält auch das Letzte länger nicht,
Zerbröckelt, wo mans faßt und bricht,
Dann mißtraut er dem eignen Licht,
Wie alte Hur zum Betstuhl kriecht.

Es pfeift sein Lied so weiter
Der muntre Schludrian;
Voll Angst steht auf der Leiter
Der alte Schlendrian.

Ihm, der nur Ideales trug,
Ist nun nichts positiv genug,
nd: »Religion und Porterkrug«
Ist von nun an sein Weidmannsspruch.

Es heißt, wenn ich nicht irre,
Ihr Vater Schlechtrian;
Der in der Zeiten Gewirre
Das Rechte nicht finden kann.

So duckt und büßt der Jammermann
Und feindet jeden andern an,
Der, so wie er, nicht büßen kann,
Weil er nicht das, was er, getan.

Er kann aus dem Schlamm sich
nicht winden,]
Noch ändern seinen Sinn;
Er kann das Ziel nicht finden,
Und tappt im Dunkeln hin.

Er hat es all' vergessen,
Und hält sich die Ohren zu;
Die Söhne zanken vermessen,
Und lassen ihm keine Ruh.

Das sind die Brüder im Lande,
Die schreien so weit und breit;
Es lärmen all ihre Verwandte,
Und machen den Geist der Zeit.

Verlästert alles rings herum,
Schreit über Höll und Heidentum,
Und möchte Kraft und Licht verschwärzen
Weil sie erlöscht in seinem Herzen

Das ist die Mär vom Schundrian,
Dem dritten Bruder lobesan
Des Schlendrian und Schludrian,
Gemein genannt: der Wetterhahn.

LA RECREACIÓN DEL HUMOR EN LA OBRA
FLEGELJAHRE (LA EDAD DEL PAVO)
DE JEAN PAUL RICHTER

RECREATION OF HUMOR IN THE WORK
FLEGELJAHRE (THE AWKWARD AGE)
OF JEAN PAUL RICHTER

MARÍA ROSARIO MARTÍ MARCO
Universidad de Alicante

RESUMEN

En el presente artículo se presentan los recursos humorísticos empleados por Jean Paul en su novela *Flegeljahre*, publicada en la editorial Cotta de Tübingen en 1804. El análisis de los mecanismos lingüísticos actuados por el escritor alemán en su obra se enmarca en el contexto de su teoría del humor.

Jean Paul mezcla en esta peculiar novela de aprendizaje (*Bildungsroman-Antibildungsroman*) la sátira amarga con la ironía ingeniosa, en escenas que contienen abundante crítica social. En *Flegeljahre* encontramos categorías, tópicos, tropos y subgéneros literarios relacionados con el humor como lo cómico, lo ridículo, la caricatura, las incongruencias, la exageración y la premisa falsa. Todos estos elementos y aspectos, que condicionan y estructuran el desarrollo narrativo, serán objeto de nuestra atención crítica.

Palabras clave: Humor, Teoría del Humor, Lingüística del Humor, Contrastes, Dualismo.

ABSTRACT

This article presents the humorous resources used by Jean Paul in his novel *Flegeljahre*, published by Cotta in Tübingen, 1804. The analysis of the linguistic mechanisms used by the German writer in his work is framed in the context of his theory of humor.

Jean Paul mixes in this peculiar *Bildungsroman* satire with witty irony, in scenes that contain abundant social criticism. In *Flegeljahre* we find literary categories, *clichés*, tropes and sub-genres related to humor such as the comical, the ridiculous, caricature, incongruities, exaggeration and the false premise. All these elements and aspects, which condition and structure the narrative development, will be the object of our study.

Keywords: Humor, Humor Theory, Humor Linguistics, Contrasts, Dualism.

1. INTRODUCCIÓN

JEAN PAUL FRIEDRICH RICHTER (1763-1825) no necesita de introducción biográfica o contextual. Su obra, que no puede enmarcarse en ninguna corriente estilística específica, ocupa un lugar preeminente en la historiografía literaria. En el presente artículo se realiza el análisis del humor de la extensa novela *Flegeljahre, Eine Biographie* (1804), una obra en la que se suceden situaciones lúdicas encadenadas mediante una peculiar estrategia diegética. Antes de proceder al análisis textual de la novela y seleccionar esos indicadores y recursos humorísticos que más están presentes en la obra, conviene aludir a algunos aspectos fundamentales de la teoría del humorismo de Jean Paul, centrándonos sobre todo en la vertiente lingüística de la misma.

El humor es un mecanismo perceptivo-cognitivo, un fenómeno lingüístico que se basa en el contraste entre la infinitud de la idea racional y la finitud de la situación concreta comunicativa que genera un efecto humorístico. En el humor se violan expectativas del comportamiento racional y del conocimiento conceptual con distorsiones y exageraciones fundadas sobre todo en el uso libre y engañoso del juego de palabras (Richter, 1990: 192)¹. Se cometen infracciones de los principios conversacionales y cognitivos que se concretan en inversiones de todo tipo: cualitativas, informativas, modales y cuantitativas, las cuales producen una realidad inesperada e incongruente. El humor siempre transgrede alguno de esos principios. El mecanismo lingüístico básico que se emplea en el humor es el del contraste u oposición de dos «guiones» o de «esquemas» semánticos distintos². En *Flegeljahre* estas oposiciones se dan principalmente en la historia de la sucesión testamentaria de herencia, así como en la historia de amistad y amor de los protagonistas.

2. LA TEORÍA DEL HUMORISMO EN LA ESTÉTICA DE JEAN PAUL

Puede afirmarse que en *Flegeljahre* el humor caracteriza toda la narración, tanto en lo episódico como en el marco diegético general («Im moralischen Reiche gibt es aber nicht Kleines», Richter, 1990: 109). Jean Paul, poeta y filósofo, supo

¹ La obra de Jean Paul Richter *Vorschule der Ästhetik* (1804) contiene las aportaciones más relevantes del autor sobre la categoría de humorismo: «Über das Lächerliche», «Über die humoristische Poesie», «Über den epischen, dramatischen und lyrischen Humor», «Über den Witz» (1990, 102-206). En la traducción al español, editada por P. Aullón de Haro (*Introducción a la Estética*, 1991), sólo se ofrece el último texto alemán.

² La oposición de guiones es un recurso de conocimiento en el que el primero de los dos guiones, que es el guión serio, es incongruente respecto del segundo, que es el humorístico (se sigue la Teoría de V. Raskin y S. Attardo, reelaborada luego por L. Ruiz Gurillo, 2012).

desarrollar un pensamiento conceptual sobre el humor, en el que se da especial importancia al tratamiento del «humor erudito» (Otto, 2000: 151). La denominada teoría del humorismo que Jean Paul trazó, y mediante la cual posteriormente contribuyó a la difusión del pensamiento romántico, se encuentra, junto con otros textos similares, principalmente en su obra *Vorschule der Ästhetik* (1804). Jean Paul redactó su Estética entre 1801 y 1803, paralelamente a su novela *Flegeljahre* (1804) (Zaremba, 2012: 211). Desarrolla una teoría compleja y fuertemente sugestiva («alles muss romantisch, d.h. humoristisch werden», Richter, 1990: 127), cuyo concepto fundamental es la universalidad del humor; así lo corroboran los términos empleados por él: *Welt-Humor*, *Welt-Verlachtung*, *Humoristische Totalität*. Según Jean Paul, la mirada del humorista puede escudriñar todo el género humano: el humor puede alegorizar todas las extravagancias humanas, ya que la vida misma es una gran antítesis, en alusión al grado de necedad y simpleza que puede alcanzar el ser humano («Torheit ist zu schuldlos und unverständig für den Schlag der Satire», Richter, 1990: 115). El elemento contrastivo es empleado de manera continuada por Jean Paul («lächerliche Kontrast», Richter, 1990: 109). La burla, para el filósofo alemán, se tiene como fin a sí misma («Der Scherz kennt kein anderes Ziel als sein eigenes Dasein», Richter, 1990: 116). En su Estética, Jean Paul afirma que el humor se manifiesta desde la perspectiva de un «espejo cóncavo», en clara alusión a la polifonía que caracteriza su novelística.

Para Jean Paul el humor parte de lo pequeño y finito para medir lo infinito, de ahí la idea infinita del humor (*die unendliche Idee des Humors*). Establece, por ende, paralelismos y contradicciones entre Realismo e Idealismo.

Cabe recordar que la teoría del humorismo que Jean Paul plantea es de raigambre schilleriana: para ambos autores sólo quien posee riqueza interior y un «corazón bello» puede componer sátiras burlescas («Das Komische gleitet ohne Friktionen (Reibungen) der Vernunft und des Herzens vorüber», Richter, 1990: 112). Jean Paul considera que los grandes humoristas han sido personas muy serias o graves, por lo que el humor es como una *lex inversa* en la que se mezclan el dolor y la grandiosidad del hombre («Schmerz und Grösse»).

En última instancia cabe recordar que para Jean Paul el humor es tolerante y contrario al odio y puede darse sólo en un ámbito de gran libertad («Freiheit gibt Witz ... und Witz gibt Freiheit», Richter, 1990: 201). En el conjunto señala al pueblo español como el más serio y, a la vez, el más divertido: «Daher haben die gravitätischen Spanier mehr Lustspiele als irgendein Volk und oft zwei Harlekiner in einem Stück; [...] so haben die ebenso ernsten Spanier mehrere Komödien (nach Riccolini) geliefert als Italiener und Franzosen zusammengerechnet» (Richter, 1990: 117-118).

3. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA NOVELA

Para Jean Paul el arte cómico es esencialmente producto de la energía, el ingenio agudo y el talento poético del autor, además de su competencia humorística cuando juega con la reflexión y la aplicación de ambivalencias con una gran capacidad lingüística («Das Komische ist also der Genuss oder die Phantasie und Poesie des ganz für das Freie entbundenen Verstandes», Richter, 1990: 122).

La novela *Flegeljahre* (*La edad del pavo*) es una meta-representación del escenario cultural del romanticismo. Está compuesta como un mosaico o concierto de voces en clave de humor. El texto literario posee una planificación meditada que presenta abundancia de premisas falsas e incongruencias. Estos recursos, característicos de la literatura del humor, han sido traducidos al español con gran habilidad por su traductor, Manuel Olasagasti, filósofo y también traductor de Heidegger, Hesse y de Christa Wolff.

Jean Paul juega con la combinación de diferentes tipologías intertextuales, géneros y planos semánticos: en su novela incluye textos legales o paralegales, versos, diarios, biografías, cartas y diálogos, así como, en un determinado lugar de la obra, una «novela conjunta» («Doppel-Roman», Richter, 1986: 237) que titula *Hoppel-poppel oder das Herz* (*Batiburrillo o el corazón*). Desde las primeras páginas abundan las caricaturas irónicas y chistes cuyos blancos son personalidades destacadas contemporáneas de Jean Paul. Por ejemplo, parodia la filosofía de Fichte: «Es ist das die jetzige Philosophie des Witzes... Ich rezensiere die Rezension einer Rezension vom Rezensieren des Rezensierens, oder ich reflektiere auf das Reflektieren auf die Reflexion einer Reflexion über einer Bürste», Richter, 1986: 84³). Reprende a Schelling mediante una caricatura sarcástica: «era un gallo tendido en el suelo, sobre cuya cabeza y pico Schelling» (Richter, 1981: 353) / «Er war noch ein ausgestreckt-liegender Hahn, über dessen Kopf und Schnabel Schelling, seine Gleicher-Linie mit Kreide gezogen» (Richter, 1986: 366). Critica el pueblo sueco con una anécdota famosa y anafórica recogida por Winckelmann en su obra *Nachahmung*: «Eso me recuerda aquel Correggio que colgaron en Suecia, como cortina de establo real» (Richter, 1981: 114) / «Oder jener Correggio, den man in Schweden an die königlichen Stallfenster annagelte als Stall-Gardine» (Richter, 1986: 116). Emplea varias burlas exageradas sobre el carácter del pueblo alemán, como la dedicada a su excesiva compasión por las lesiones o las metástasis («Wunden oder Metastasen», Richter, 1986: 115). También reprueba la gastronomía alemana:

³ Para las citas en español, seguimos la edición: *La edad del pavo*. Trad. de M. Olasagasti. Madrid: Alianza editorial, 1981.

Para tomar al día siguiente, domingo, una cucharada de sopa en casa de Neupeter, que celebraba su onomástico. La cucharada de la comida y el pan con manteca de la cena; a estos dos polos del diario yantar invitan los alemanes, nunca a lo sustancial: caviar, esturión, liebre, cerdo o cosas por el estilo» (Richter, 1981: 163).

Auf den Dinner-Löffel und das Souper-Butterbrot, auf diese Ess-Pole laden die Deutsche ein, nie auf die Mitte, auf Hechte, Hasen, Säue und dergleichen (Richter, 1986: 166).

4. LA ESTRUCTURA HUMORÍSTICA DE LA NOVELA

Las peripecias de dos hermanos gemelos para optar a una herencia, destinada supuestamente a uno de ellos, constituyen la trama central de la novela. Ésta no presenta desenlace, no está acabada, lo cual implica irónicamente una alteración de las reglas narrativas convencionales. Los acontecimientos, el desarrollo de la *fábula* y la posibilidad de transformación del protagonista, de nombre Walt, se interrumpen causando ambigüedades y la oposición de los dos diferentes «guiones» que provocan un efecto humorístico. El humor surge en esos lugares debido principalmente al incumplimiento de las expectativas del lector.

Otro elemento especial de ese particular «humor erudito» que define la novela se encuentra en los títulos y subtítulos de los capítulos. El difunto Van der Kabel posee una colección de Historia Natural que abarca un total de 7.203 piezas, cuyos nombres coinciden con los títulos de los capítulos de *Flegeljahre*, novela que se divide en cuatro partes y 64 capítulos, la mayoría de los cuales se corresponden con nombres de minerales: mica, titanio, granate, antracita, esmeragdita, blenda, pirita, mármol, piedra margosa. Estos minerales presentan algún tipo de relación con el contenido del capítulo a los que están asignados (Lohmann, 1995). Cabe decir que más que el título es el subtítulo el elemento que especifica propiamente el contenido de la sección.

En la escena de la apertura del acto testamentario se producen varias inversiones que generan humor en relación con los «principios de manera» e «informatividad» propios de cualquier situación testamentaria real. En primer lugar, se ofrece la caricatura del difunto Van der Kabel, parangonado a un árbol de madera dura y pesada («Vogelbeerbaum», Richter, 1986: 9) y presentado como un moribundo que hizo el testamento entre dos ataques de apoplejía («zwischen zwei Schlagflüssen hatte er sein Testament aufgesetzt und dem Magistrate anvertraut», Richter, 1986: 9). En segundo lugar, Jean Paul crea un anacronismo y un absurdo cuando el moribundo y ya desahuciado Van der Kabel deshereda a sus siete familiares, supuestos herederos («den sieben *Präsumtiv*-Erben», Richter, 1986: 9), para proponer a un hipotético heredero universal al que adoptaría al morir como hijo («die Geschichte

und Erwerbzeit meines möglichen Universalerben und Adoptivsohnes», Richter, 1986: 20). En el enunciado se ofrece además un oxímoron que complementa la palabra «möglichen Universalerben» con otra que tiene un significado contradictorio u opuesto, «Adoptivsohnes», al no existir relación ninguna entre el testador y el testado o heredero. La ambigüedad del adjetivo «hipotético» infringe de nuevo el principio de «informatividad»: mediante este calificativo el difunto ironiza sobre sus herederos y, tras la escena seria del fallecimiento y la situación legal objetiva, se presenta la primera gran incongruencia al crearse un contraste con efecto humorístico inmediato. Ésta es una de las escenas más cómicas, grotescas, surrealistas y, en cierta medida, barrocas de la obra de Jean Paul, que Meyer (1986: 574) considera paradigmática en el conjunto de la literatura alemana.

5. EL EMPLEO DE LA ESTRATEGIA NARRATIVA DEL CONTRASTE U OPOSICIÓN DE GUIONES

El primer rasgo que caracteriza un texto humorístico es la formulación de incongruencias para que el lector las pueda resolver⁴. El autor formula dos «guiones» diferentes, uno serio y otro humorístico, que se oponen de manera antinómica y que se superponen parcial o totalmente en la novela. Jean Paul presenta los mecanismos mentales que contribuyen a resolver esas incongruencias, recurriendo a elementos basados en razonamientos lógicos e ilógicos, como las falsas analogías y premisas, las exageraciones, las relaciones sintagmáticas de paralelismos y otras figuras retóricas.

El clímax humorístico de la novela se produce en la situación inicial, en el episodio de la apertura testamentaria, cuando se revelan las disposiciones contractuales de la herencia patrimonial. La máxima intensidad de prominencia de la novela, también llamada «de saliencia», se sitúa principalmente en esos primeros capítulos. El humor se recrea sobre todo en las contradicciones inherentes a las cláusulas de la herencia, con el nombramiento de las albaceas y subalbaceas. Enseguida se manifiestan las esperanzas de los supuestos herederos y se ironiza también sobre la posible demencia del testador.

La voluntad última del difunto Van der Kabel fue que el protagonista, Walt, un poeta romántico e ingenuo, a diferencia de su hermano Vult, co-protagonista en la novela y personaje de corte pícaro («Schelm», Richter, 1986: 445), se convierta

⁴ La Teoría General del Humor Verbal es de Salvatore Attardo y Victor Raskin. Leonor Ruiz Gurillo hizo una revisión de la misma (*Teoría General del Humor Verbal*, 2012) derivada de las teorías de Raskin (*Teoría Semántica del Humor basado en guiones*, 1985) y de Salvatore Attardo (*Teoría general del humor verbal*, 1991).

en una persona madura, para lo cual ha de formarse y transformarse. Las nueve condiciones para heredar le obligan a relacionarse expresamente con la vida activa: de no cumplir esas condiciones, el protagonista será sancionado.

En torno al testamento, que es el nudo de la trama humorística, gravitan según un paralelismo antitético tanto el heredero universal Walt, realmente un desconocido para los familiares y apenas conocido por el difunto, como los desheredados: «siete parientes lejanos vivos de otros siete parientes lejanos muertos» (Richter, 1981: 11) / «Sieben noch lebende weitläufige Anverwandten von sieben verstorbenen weitläufigen Anverwandten Kabels» (Richter, 1986: 9). En este pasaje el autor ha querido realizar una sátira social cuyo blanco es el dinero y la riqueza material: el autor se expresa aquí con sarcasmo agresivo y cierto cinismo. En la presentación de los personajes implicados en el testamento, Jean Paul alude a la cifra pitagórica del número siete, en referencia a los siete familiares desheredados («Sieben Erben», Richter, 1986: 19; «sieben Akzessit-Erben», Richter, 1986: 21 / «los siete-ladrones-de-la-herencia», Richter, 1981: 124). Se aprecia en este fragmento la figura retórica de un calambur («lange Gesichtslängen», Richter, 1986: 12 / «las siete caras-largas», Richter, 1981: 14) y el empleo del humor erudito de sello mitológico («sed sus 7 Pléyades y 7 Furias», Richter, 1981: 20 / «schüttelt, chianiert, vexiert und sein Regen- und Siebengestirn seid und seine böse Sieben», Richter, 1986: 19).

El blanco de la burla es Walt, el heredero universal, el hermano gemelo mayor, el poeta ingenuo y soñador que al principio de la novela es un abogado joven, todavía un «pasante» («Notariand», Richter, 1986: 58), y que en el curso de la novela realiza el examen de notaría y es nombrado notario. Son muchos los rasgos estereotípicos que definen la creación del personaje de Walt, cuya personalidad es ridiculizada repetidamente a través de distorsiones e hipérboles. Hay un continuo deslizamiento entre el ámbito lexical culto jurídico de la abogacía y el poético-literario en la adjetivación de los rasgos psicológicos y comportamentales de Walt, un mediocre jurista y poeta designado como el heredero.

La antifigura del protagonista es su hermano gemelo Vult. Jean Paul caracteriza el nacimiento de los gemelos con una caricatura («von Zwillingen in einer Stube, wie sie denn schon als kleine Kraken nicht einmal im Mutterleibe es ein Jahr lang ausdauern, sondern sich sondern», Richter, 1986: 431). Las hipérboles empleadas en la descripción de los personajes de Walt y Vult son indicadores básicos del humor en la medida en que marcan la discrepancia física (rubio-moreno) y su visión existencial (idealismo-realismo). Walt es el heredero del testamento, un poeta ingenuo e infantil que vive en un mundo de fantasía. Es el loco (Oschatz, 1985: 254) y el héroe, aunque no emprende heroicidades, mientras que Vult, que es ágil y vividor, posee la agudeza del pícaro y conforma la figura del antihéroe satírico que

ha experimentado las carencias de la vida. Jean Paul distingue la inocencia del uno y la astucia del otro en un dualismo cargado de paradojas humorísticas.

Esta novela se suele distinguir en la historiografía literaria alemana como un *Antibildungsroman* o incluso como un *Antientwicklungsroman*, y ello, por las peculiares transformaciones de los hermanos gemelos. El dualismo sostenido (*Doppelstruktur, Doppelgänger, Zweischichtigkeit*) estructura toda la novela y debería resolverse en la síntesis integradora y suma de las personalidades de los dos personajes principales (los hermanos Vult + Walt), como ya lo propusieron Novalis y Hölderlin. Todo podría acabar bien y el protagonista podría recibir su herencia, si Walt tuviera la picardía y la sabiduría mundana de su hermano gemelo Vult. Por ello Vult plantea la estrategia para conseguir la herencia en una dilogía y así culminar una vida de poeta con una novela redactada de manera conjunta, y ser finalmente herederos los dos.

6. DUALISMO IDENTITARIO

La identidad se convierte en un tópico en la novela. Jean Paul fue el poeta y el gran investigador literario de los desdoblamientos del sujeto (*Doppelaute, Doppelsinn*, Richter, 1990: 123), y para ello se inspiró en Herder y en la Teoría del sujeto de Jacobi.

Cabe recordar, además, que la presencia autorreferencial del autor en la novela es constante: de hecho, en *Flegeljahre* aparece el *alter ego* ficcional de Jean Paul («Verdoppelung der Gestalt», Richter, 1990: 113). El nombre Friedrich Richter se revela el auténtico apellido del difunto Van der Kabel, patronímico que el protagonista Walt heredaría, si se cumplieran las nueve obligaciones o condiciones que se le indican. El escritor elegido para redactar la biografía de Walt firma como J.P.F.R. En otro lugar, Jean Paul se autocita mencionando el título de su primera obra, *El proceso de Groenlandia* (1783); se hace referencia también a una *Crestomatía o el espíritu de Jean Paul*.

El contraste entre los retratos de los dos protagonistas se incrementa a medida que avanza la novela. El poeta y el pícaro-vagabundo describen un desarrollo biográfico y psicológico muy distinto. Por una parte, hay que destacar la diversa asociación simbólica de los nombres de los protagonistas. El hermano mayor, Walt o Gottwalt, que significa «reine Dios», «corazón cálido», «alma pura», «vida recatadamente poética» es el hijo deseado. Sin embargo, el será el loco, el tonto, el bufón (*Narr*). Su hermano Vult lo critica «Höchstens gibt's ein Mädchen, sagte er, oder was Gott will. Es war keines.... daher der Knabe» (Richter, 1986: 40). En cambio, el hermano menor recibe un nombre relacionado con la dominación vandálica de Cartago: *Quod Deus vult*.

En la novela se presenta irónicamente la división administrativa de una pequeña ciudad, Elterlein, supuestamente ubicada en la región sajona de Erzgebirge, en la que el padre de los gemelos protagonistas es el alcalde y cuyos ciudadanos se dividen según el nacimiento en «Linker-Rechter». Walt nació en la parte derecha de Elterlein. Según la etopeya que el autor construye del personaje, identificamos a Walt como «*kindlich, ohne Falsch, rein, naiv und zart, ordentlich, ein frommer Jüngling*» (Richter, 1986:16): es el «dulce hermano», de temperamento dócil, pudoroso, delicado, piadoso, sensible y soñador. Posee gran sensibilidad para la música y en sus expresiones utiliza un lenguaje generalmente bondadoso y optimista. Con ironía y desajuste se nos presenta un protagonista que desconoce el devenir existencial elemental y cotidiano («*Walt erschien, um das erstemal in seinem Leben einen Tee anders als nach Laxiermitteln zu trinken*», Richter, 1986: 447).

Por el contrario, el retrato del gemelo más joven se construye por contraste. Vult es el pícaro (adjetivo que aparece numerosas veces en la novela), travieso, bromista, granuja y desconfiado que posee talento musical y teatral, capaz de imitar todas las fisonomías y voces. Nacido en la parte izquierda de Elterlein, su rostro está manchado de sarpullidos; es pelinegro y no quería aprender realmente de los maestros. Se subraya varias veces su estilo de vida bohemio, errabundo («*Wanderjahren*», Richter, 1986: 18), itinerante («*mariposa nocturna y echó a volar*», Richter, 1981: 438).

En la novela, las identidades «falsas» de los diferentes personajes se presentan de manera dramática. De ahí que podamos hablar propiamente de «máscaras». Varias veces Vult adopta una identidad falsa (Vult van der Harnisch), mientras que Walt aparenta ser un noble para tratar a Klothar. Además, aparecen en ocasiones personajes enmascarados («*Masken-Mensch*», Richter, 1986: 323). Un momento de gran intensidad humorística es la escena final del baile de máscaras, un juego de identidades en el que Vult está disfrazado de minero y Walt de alegoría de la esperanza.

7. CONCLUSIONES

La novela se enmarca en la gran tradición occidental del humor y fundamentalmente se construye sobre el gran paralelismo que vincula realismo (la objetividad, lo finito) e idealismo (la subjetividad, lo infinito). Esta dualidad es estructural en la obra de Jean Paul y se concreta en la presentación de la psicología y el carácter de los dos hermanos protagonistas. El «guion humorístico» se vertebra desde la perspectiva del hermano ingenuo y loco y del hermano pícaro y cuerdo. Finalmente, en la novela se hace necesaria la cooperación de los dos hermanos gemelos, Walt y Vult, para que se logre recibir la herencia. Los diferentes planteamientos existenciales de los dos protagonistas identifican actitudes contrapuestas y una ambivalencia

de valores: todo ello multiplica los malentendidos y las interpretaciones erróneas, que Jean Paul escenifica en su novela mediante una superabundancia de recursos lingüísticos humorísticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURELLO, M. G. (2008). *La edad del pavo* de la literatura. A propósito de *Flegeljahre* de Jean Paul. *Revista de Filología Alemana*, n. 16, 65-85.
- LOHMANN, G. (1995). *Jean Pauls Flegeljahre gesehen im Rahmen ihrer Kapitelüberschriften* (Teil I y II). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- MEYER, H. (1986). Nachwort. En J. P. Richter, *Flegeljahre. Eine Biographie* (535-594). Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- OSCHATZ, P. M. (1985). *Jean Paulscher Humor aufgezeigt an den Humoristen von den Jugendsatiren bis zum «Komet»*. Essen: Die Blaue Eule Verlag.
- OTTO, D. (2000). *Der Witz-Begriff Jean Pauls. Überlegungen zur Zeichentheorie Richters*. München: Herbert Utz Verlag – Wissenschaft.
- RICHTER, J. P. (1981). *La edad del pavo*. Trad. de M. Olasagasti. Madrid: Alianza editorial.
- RICHTER, J. P. (1986). *Flegeljahre, Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- RICHTER, J. P. (1990). *Vorschule der Ästhetik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- RICHTER, J. P. (1991). *Introducción a la Estética*. Ed. de P. Aullón de Haro, trad. de J. de Vargas y revisión de F. Serra. Madrid: Verbum.
- RUIZ GURILLO, L. (2012). *La lingüística del humor en español*. Madrid: Arco Libros.
- SALMERÓN, M. (2002). *La novela de formación y peripecia*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- ZAREMBA, M. (2012). *Jean Paul. Dichter und Philosoph. Eine Biographie*. Köln: Böhlau Verlag.

VERGLEICH DES HUMORISTISCHEN ERZÄHLENS IN
E.T.A. HOFFMANNS *LEBENS-ANSICHTEN DES KATERS
MURR* UND SOSEKI NATSUMES *ICH DER KATER*

COMPARISON OF HUMORISTIC NARRATION IN E. T.A.
HOFFMANN'S *THE LIFE OF THE TOMCAT MURR*
AND SOSEKI NATSUMES *I AM THE CAT*

EVELYN ZGRAGGEN
Soka Universität, Japan

ZUSAMMENFASSUNG

In diesem Artikel wird der Bezug der Romane *Lebens-Ansichten des Katers Murr* von E.T.A. Hoffmann und *Ich der Kater* von Soseki Natsume durch einen Vergleich ihrer Erzählweise untersucht. Dabei ist der Einfluss der humorvollen Erzählweise in Hoffmanns Roman auf das Werk von Natsume, das über 80 Jahre später erschienen ist, unverkennbar. Natsume geht mit dem Humor viel weiter als Hoffmann, denn es handelt sich bei ihm um eine weit überspitztere Form von Humor, der vor nichts zurückschreckt, und außerdem sind die humorvollen Szenen in seinem Roman viel zahlreicher.

Die Darstellung des humoristischen Erzählens durch das Medium eines Katers erzielt in beiden Romanen ähnliche Wirkung. Diese Wirkung ist bei *Ich der Kater* jedoch verstärkt, da darin anders als bei Hoffmann, der Kater die einzige Erzählfigur ist. Aufgrund dieser Erzählstruktur taucht man bei *Ich der Kater* umso mehr in eine humorvolle Katzenerzählwelt ein.

Stichworte: E.T.A. Hoffmann, Soseki Natsume, Kater Murr, Kater, Humor.

ABSTRACT

In this article the relationship between the two novels E.T.A. Hoffmann's *The Life and Opinions of the Tomcat Murr* and Soseki Natsume's *I am a Cat* are examined by comparing their humorous narrative style. The influence of the humorous narrative style in Hoffmann's novel on Natsume's work, which appeared over 80 years later, is unmistakable. Natsume goes a lot further with humor than Hoffmann, as can be seen by the increased number of the humorous scenes and by his exaggerated humor, in which he holds back nothing.

The portrayal of humorous narration through the medium of a cat has a similar effect in both novels. Since, unlike in Hoffmanns novel, the cat is the only narrative figure, this effect is intensified. Because of this narrative structure, it is easier for the reader to immerse in the humorous world of cat narration in *I am a Cat*.

Keywords: E.T.A. Hoffmann, Soseki Natsume, Tomcat Murr, Cat, Humor.

1. EINLEITUNG

E.T.A. HOFFMANNS ROMAN *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern (Lebens-Ansichten des Katers Murr)* (1819-1821) ist ein Werk der Romantik, welches auch als Parodie auf den Bildungsroman zu lesen ist. Er trivialisiert diesen durch die Darstellung der Entwicklung des Katers. Der Roman steht in einer Traditionslinie, die mit Miguel Cervantes *Don Quixote* (1605/1615) beginnt, in Shakespeares Schauspielen eine gattungsüberschreitende Fortsetzung und in Laurence Sternes *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) ihren Höhepunkt findet. Auch Ludwig Tiecks *Gestiefelter Kater* und einige Romane von Jean Paul gehören in diese Tradition. Zum einen lassen sich in *Lebens-Ansichten des Katers Murr* eine Reihe von Einzelstellen nachweisen, in denen direkt oder indirekt aus Werken der genannten Autoren zitiert wird. Zum anderen und wesentlich wichtiger sind es die Schreibweisen und Strategien des Erzählens, insbesondere des humoristischen Erzählens, die Hoffmann bei diesen Vorgängern kennenlernte, in seinem Roman anwandte und weiterentwickelte. Auch *Don Quixote* kann zu einem dieser Vorgänger gezählt werden und gehörte zu den Lieblingsbüchern Hoffmanns. Das Neben- und Gegeneinander von Erhabenem und Lächerlichem gaben seinem Roman wichtige Anregungen (Hoffmann, 1992: 951-953). Im zweiten Abschnitt des ersten Bandes erwähnt Kater Murr den Hund Berganza des Miguel Cervantes wie folgt: «Dies bringt mich denn auf Cervantes höchst vorzüglichen Berganza, von dessen neuesten Schicksalen in einem gewissen neuen höchst abenteuerlichen Buche Nachricht gegeben wird. Auch dieser Hund gibt ein entscheidendes Beispiel über das Naturell, und über die Bildungsfähigkeit der Tiere» (Hoffmann, 1992: 165)¹. Gemäß dem deutschen Germanisten Helmut Koopmann, kann überall dort, wo *Lebens-Ansichten des Katers Murr* als humoristischer Roman verstanden wird, die Nähe zum Schelmenroman hergestellt werden (Koopmann, 1985/86: 37). Wobei Elemente der Romantik, wie das Gruselige oder Schauerliche, verdrängte Ängste, Träume usw. auch stark im Roman vertreten sind.

¹ Das Gespräch «Scipio und Berganza» von Miguel de Cervantes Saavedra regte Hoffmann zu seiner Erzählung *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* an (1814, im 2. Band der *Fantasiestücke*) (Hoffmann, 1992: 1024)

In diesem Artikel wird anhand eines Vergleichs der Einfluss des humoristischen Erzählens in *Lebens-Ansichten des Katers Murr* auf den über 80 Jahre später erschienenen Roman *Ich der Kater* (1905-1906) von Soseki Natsume besprochen. Die Werke von Natsume gehören dem japanischen Anti-Naturalismus an. In *Ich der Kater*, dem ersten satirischen Roman Japans, schildert ein namenloser Kater sein Leben im Hause des Gymnasialprofessors Schneutz.

Japanische Forscher fanden Gemeinsamkeiten in beiden Romanen und unterstützen die These, dass Natsume von Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* zum Schreiben seines Romans inspiriert wurde (Fujishiro, 1914: 356-372; Hamano, 1973: 113-118; Kamano, 2017: 33-52). Es gibt jedoch noch keine vergleichende Analyse bezüglich der humoristischen Erzählweise der beiden Romane. Eine solche wird in diesem Artikel unternommen.

2. HUMORISTISCHE VORGÄNGER VON *ICH DER KATER*

Natsume lebte zur Zeit der Meiji-Periode (1868-1912), die durch die Öffnung des Landes Japan gegenüber dem Westen gekennzeichnet war. Diese neue Periode stand im totalen Gegensatz zur vorgängigen Abschließungspolitik der Edo-Zeit. Natsume studierte englische Literatur an der Kaiserlichen Universität in Tokyo und später als Gesandter der japanischen Regierung für zwei Jahre in London (1900-1902). Durch diese Erfahrung war er nicht nur in der englischen Literatur bewandert, sondern er lernte dadurch auch viele westliche Denker und Schriftsteller kennen.

In *Ich der Kater* werden zwar Cervantes oder Don Quixote nicht direkt erwähnt, es ist jedoch eine Tatsache, dass Natsume in seiner Hausbibliothek zwei Ausgaben von Cervantes *The history and adventures of the renowned Don Quixote* besass, eine von 1733 und eine von 1815². Dies weist darauf hin, dass Natsume Cervantes *Don Quixote* kannte. In derselben Hausbibliothek befindet sich auch ein Buch namens *Stories* von E.T.W. Hoffmann, welches aber erst drei Jahre nach dem Erscheinen von *Ich der Kater* im Jahre 1908 publiziert wurde³. Natsume muss aber auch eine ältere Ausgabe von *Lebens-Ansichten des Katers Murr* gelesen haben. In *Ich der Kater* berichtet der Kater nämlich am Ende des elften und letzten Kapitels wie folgt darüber, wie er kürzlich von der Existenz des Kater Murrs erfuhr: «*Ich bin stets überzeugt gewesen, daß kein Zweiter mir an Wissen und Einsicht das Wasser reichen kann, mußte aber kürzlich zur Kenntnis nehmen, daß ein Kater Murr, ein mir völlig unbekannter Angehöriger meines Volkes, sich vollmundig über meine ureigenen Themen verbreitet, was mich ein wenig bestürzte.*» (Natsume, 2001: 604) Des Weite-

² Vgl. Tohoku University Library (2010-2016), Soseki Bunko Database.

³ Vgl. ebd.

ren bekommt Professor Schneutz anfangs des Romans *Ich der Kater* eine Postkarte, auf der lesende und schreibende europäische Katzen abgebildet sind. Diese Darstellung auf der Postkarte ist mit höchster Wahrscheinlichkeit als eine Anspielung auf Kater Murr zu interpretieren, da dieser lesen und schreiben konnte und aus Europa kam. Aus diesen Tatsachen lässt sich schließen, dass Natsume den Roman zumindest teilweise kannte.

Auch Cervantes direkter Einfluss auf Hoffmann, und sowohl direkter als auch indirekter Einfluss über Hoffmann auf Natsume ist eindeutig. Im Roman *Ich der Kater* wird bezüglich dem Thema «Nasen», das im Kapitel 4 aufgegriffen wird, *Tristram Shandy* erwähnt (Natsume, 2001: 198). Dies weist darauf hin, dass Natsume auch Sternes Roman *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* kannte.

3. VERGLEICH DER STRUKTUREN – MITTEL DES HUMORS?

Bei *Lebens-Ansichten des Katers Murr* besteht der Text aus der Autobiographie des Kater Murrs, in der Teile der Biographie des Kapellmeisters Kreisler enthalten sind. Diese Vermischung der Texte geschah, weil der fiktive Herausgeber nur oberflächlich die Texte des Katers durchsah. Der Name der Herausgeberfigur ist verwirrender- und auch komischerweise Hoffmann. Dieser erklärt sein Missgeschick im Roman und dass er zur Kennzeichnung der beiden Texte die Kürzel «Mak. Bl.» für 'Makulaturblatt' von Kreisler und «M.f.f.» für 'Murr fährt fort' eingefügt hat.

In Natsumes Roman ist von Anfang bis Ende der Kater der Erzähler. Der Hausherr des Katers wird nie zum Erzählmedium. Es kommt jedoch vor, dass der Kater aus dem Tagebuch des Professors Schneutz «zitiert». Diese zitierten Stellen sind jedoch bei weitem weniger als die Makulaturblätter Kreislers in *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. In *Ich der Kater* gibt es auch keine eingeschobenen Anmerkungen eines fiktiven Herausgebers. Der namenlose Kater beabsichtigt auch keine Herausgabe seiner Autobiographie. Dieses Einsetzen von verschiedenen Erzählmedien bei *Lebens-Ansichten des Katers Murr* kann als humoristisch aufgefasst werden. Bei *Ich der Kater* werden nicht mehrere Erzählmedien eingesetzt.

Bezüglich der Häufigkeit der humoristischen Szenen kann man sagen, dass sie bei Hoffmann abgesehen von der humorvollen Struktur nicht durchgehend im Roman zu finden sind. Bei Natsume hingegen besteht keine humorvolle Struktur, doch sind humoristische Szenen im ganzen Roman durchgehend zu finden.

4. HUMOR ALS KRITIK AN DER GESELLSCHAFT UND ZEIT

Sowohl Hoffmanns als auch Natsumes Kater kommentieren im Roman mit Scharfsinn und Ironie die Umgebung, die Gesellschaft und die Zeit, in der sie le-

ben. Bei Hoffmann kann der ganze Kater-Teil als Satire gelesen werden, und zwar auf die Gesellschaft der damaligen Zeit, ihre Einrichtungen, ihr Denken und Tun (Hoffmann, 1992: 993). Im Roman wird mehrfach auch über Kreislers Humor gesprochen. Dieser ist weit mehr der Ironie verwandt als dem Humor (1992: 993). Natsumes namenloser Kater wiederum befindet sich im Umbruch der Meiji-Zeit und kommentiert mit Satire und Ironie wie sich im Hause Schneutz Möchtegern-Intellektuelle zu Gesprächen über westliche und östliche Philosophie und Literatur usw. treffen.

Interessant ist, dass sich sowohl Hoffmanns, als auch Natsumes Zeit in einem Umbruch befand. Und beide Autoren verarbeiten diesen Umbruch mit den Mitteln des Humors, der Ironie und der Satire. Im Kreisler-Teil konzentriert sich die Satire vor allem auf den Hof von Sieghartsweiler und damit auf die Adelsgesellschaft. Der Hof ist einer der typischen Duodezstaaten des 18. Jahrhunderts. Durch Napoleons Sieg im Jahre 1806 wurden diese Duodezstaaten jedoch politisch aufgelöst. Deren Herrscher wollten ihr Ende jedoch nicht wahrhaben. In dieser übriggebliebenen Scheinwelt dominierten die leeren Formen. Der frühere Fürst lebte noch immer so, als regiere er und die Bevölkerung spielte aus Gewohnheit, Gutmütigkeit oder Dummheit mit. Dieser geschichtliche Hintergrund gibt Gelegenheit zur satirischen Darstellung leerer Rituale, höfischen Zeremoniells ohne alle Funktion. Der Fürst Irenäus, der diese hohlen Formen sorgsam pflegte, und sein blöder Sohn Ignaz, der Tassen sammelt und einen Vogel als Revolutionär exekutiert, zeigen übersteigert wie veraltet die ursprüngliche Herrschaftsform geworden ist. Von Beginn des Romans an wird deutlich gemacht wie sehr Kreisler sich von dieser Gesellschaft distanziert. Er gilt als Außenseiter (1992: 989-990).

Natsumes Roman ist eine Reflektion und Verarbeitung der damaligen Meiji-Zeit. In einem Gespräch an dem Schneutz, Wirrhaus und sein Onkel teilnehmen, trauert der Onkel den Shogunaten nach, da ihre Zeit mit der Herrschaft des Kaisers Meiji beendet wurde. Die damaligen Japaner lasen viel über das neu importierte Wissen aus dem Westen. Dies kann man auch den vielen Gesprächen und Zitaten in Natsumes Roman über westliche Denker und Künstler entnehmen. In des Katers Aussagen werden die widersprüchlichen Gefühle der damaligen Japaner gegenüber der westlichen Kultur satirisch dargestellt. Der namenlose Kater wird so zur humorvoll satirischen Stimme des damaligen Japans. Diese Konfrontation mit der westlichen Kultur fiel den Japanern jedoch nicht immer leicht. Der Kater äußert sich darüber wie folgt: *«Europäer sind mächtig, als folge man ihrem Vorbild – auch wenn man sich selbst dabei zum Narren macht. Bücke dich vor den Starken!»* (Natsume, 2001: 322). In *Ich der Kater* beobachtet und kommentiert der Kater das Geschehen im Hause Schneutz. Als Kommentator seiner Mitmenschen ist es ihm jedoch nicht ganz geheuer bei der Sache, weil er andere auslacht und gleichzeitig von ihnen liebkost wird (vgl. Natsume, 2001: 63-64).

4.1. ERWÄHNUNGEN VON GELEHRTEN

In beiden Romanen werden viele Denker und Schriftsteller erwähnt und teilweise auch zitiert. Das Spannende hierbei ist, dass es sich bei *Lebens-Ansichten des Katers Murr* nur um Denker des Westens handelt, bei *Ich der Kater* sowohl westliche als auch östliche Denker erwähnt werden. In Hoffmans Roman ist zum Beispiel die Rede von Kant, Johann Georg Hamann, griechischen Philosophen, berühmten Musikern und Schriftstellern usw.

In Natsumes Roman werden westliche Denker wie zum Beispiel griechische und römische Philosophen, Descartes, Nietzsche und viele mehr, als auch östliche Denker, wie Konfuzius, Gelehrte verschiedener buddhistischer Schulen, japanische und chinesische Schriftsteller usw. erwähnt. Im Zusammenhang mit dem Erwähnen dieser Denker und Schriftsteller wird bei *Ich der Kater* meist auch Humor ins Spiel gebracht. Der namenlose Kater äußert sich zum Beispiel wie folgt: «*Es heißt, dass Descartes zur Entdeckung der fundamentalen Wahrheit 'Ich denke, also bin ich' – einer Wahrheit, die jeder Zweijährige versteht – mehr als zehn Jahre benötigte*» (Natsume, 2001: 323). Und der Ästhetiker Wirrhaus stiftet mit seinen bewusst falschen Aussagen über Denker und deren Worte Verwirrung über vor allem das neu erworbene Wissen aus dem Westen. So nimmt er dauernd seine Mitmenschen auf den Arm. Über seinen eigenen Humor äußert er sich wie folgt: «*Wenn ich von Zeit zu Zeit einen Scherz zum besten gebe und die Leute das für bare Münze nehmen, erregt das ein ästhetisches Gefühl von beträchtlicher Komik in mir, und das amüsiert mich*» (Natsume, 2001: 24). Zum Beispiel zitiert er den Maler Andrea del Sarto falsch, aufgrund dessen ändert Schneutz seine Aquarell-Malgewohnheiten, da Schneutz den falschen Aussagen von Wirrhaus glaubt und sie nicht überprüft. Sogar als Leser ist einem manchmal unklar, was wahr ist und wo der Humor bzw. das Erdichtete beginnt. Auffallend ist, dass in *Ich der Kater* bei weitem mehr Denker erwähnt werden als in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr*.

4.2. DARSTELLUNG DER AKADEMISCHEN WELT

In beiden Romanen wird mit Humor über die akademische Welt geschrieben, jedoch auf verschiedene Art und Weise. Kater Murr wird von Pudel Ponto wie folgt kritisiert: «*[...] du magst ein tüchtiger Litteratus sein, und dich wacker auf Dinge verstehen, von denen ich gar keine Ahnung habe, aber von dem eigentlichen Leben weißt du gar nichts, und würdest verderben, da dir alle Weltklugheit gänzlich abgeht.*» (Hoffmann, 1992: 135) Als Kater Murr dann an Liebeskummer leidet, kommen ihm die Wissenschaften vor wie trockene Speisen, er wirft sich daher rasch in die Poesie. Daraufhin ermutigt ihn Kater Muzius wie folgt: «*Eure Lebensart taugt nichts*

Bruder Murr. Ihr müßt heraus, Ihr müßt heraus in die Welt» (Hoffmann, 1992: 242). Worauf sich Kater Murr entschließt, sich den Katzburschen anzuschließen.

Bei Natsume kommentiert der Kater das ganze Buch hindurch humorvoll die Gelehrten. Zum Beispiel stellt Eiland Kaltmond, ein Student von Schneutz, das Thema seines Vortrages *«Über das Hängen am Kopfe im Lichte der Mechanik»* (Natsume, 2001: 115) vor und in der ganzen Unterhaltung ist ein makaberer Humor zu vernehmen. Im Roman ist es auch ein Gesprächsthema der Gelehrten, ob Kaltmond nun seine Doktorarbeit schreibt oder nicht. Die intellektuelle Art und Weise wie die Gelehrten über meist sehr absurde Themen reden, zieht alles ins Lächerliche. Natsume fühlte sich wohl nicht nur belustigt sondern fand in der humorvollen Erzählweise von *Lebens-Ansichten des Katers Murr* einen gewissen Trost und eine Schreibweise, mit der er die Möchtegern-Intellektuelle Welt ins Lächerliche ziehen konnte. Natsume war selbst nämlich sehr frustriert von seiner persönlichen beruflichen Erfahrung mit der akademischen Welt, die er verließ um sich der Schriftstellerei zu widmen.

5. BEZUG ZUM BILDUNGSROMAN – ENTWICKLUNG DER KATER

Des namenlosen Katers eigene Lebensgeschichte steht nicht im Vordergrund wie bei Kater Murr, wo es eine Parallele des Lebens und der Bildung des Kapellmeisters Kreislers und Kater Murrs gibt. Kreisler und Murr durchlaufen verschiedene Phasen im Leben wie Jugendjahre, Liebe, Aufnahme in den Burschenverein beim Kater bzw. ins Kloster bei Kreisler, geistiges Wachstum, älter und ruhiger werden.

Die Entwicklung des «japanischen Katers» (Natsume, 2001: 239), so wie er sich auch selbst nennt, verläuft hingegen nicht in solch deutlichen Stufen. Es ist vielmehr eine Änderung im Umgang mit anderen festzustellen. Anfangs gibt sich der Kater mit Katzen aus der Umgebung ab, doch nach dem Erreichen einer gewissen Entwicklungsstufe bewegt sich der Kater nur noch unter Menschen und entschließt sich dazu, nicht mehr von seinen Katzenfreunden zu berichten, sondern nur noch von den gelehrten Menschen. (Vgl. Natsume, 2001: 102) Des Weiteren erklärt der namenlose Kater, dass er *«nicht nur ein Höhepunkt in der Entwicklungsgeschichte der Katzen darstelle, sondern auch die Entwicklung seiner Verstandeskraft so weit vorangeschritten sei, daß er einem Mittelschüler der dritten Klasse nicht nachstehen würde»* (Natsume, 2001: 143). Er begründet seine Unfähigkeit mit Menschen in einen intellektuellen Dialog zu treten wie folgt: *«Da ich aus karmischen Gründen als Katze geboren wurde, fehlt mir die Fähigkeit, mit Hilfe meiner Zunge in einen Gedankenaustausch mit den gelehrten Herren Kaltmond, Wirrhaus und Schneutz zu treten»* (Natsume, 2001: 143). Bei Natsume benimmt sich der Kater unter Menschen zwar wie ein Kater, verfügt aber in Wirklichkeit über ein immenses Wissen.

Er erreicht eine hohe Entwicklungsstufe, obwohl er nur zwei Jahre alt ist. Sogar Konzepte wie Karma versteht er und kann sie auf sich selbst anwenden. Kurz vor seinem Tode vergleicht sich der Kater dann doch noch mit einem anderen Kater, und zwar wie folgt mit Murr: *«Wenn ein derartiger Held (Kater Murr) bereits vor hundert Jahren an das Licht der Öffentlichkeit getreten ist, sollte ein bloßer Taugenichts wie ich möglicherweise seinen Abschied nehmen und sich im Reich der ewigen Leere zur Ruhe setzen»* (Natsume, 2001: 604). Der Kater probiert daraufhin zum ersten Mal in seinem Leben Bier. Wegen der ungewohnten Trunkenheit fällt er dann in der Nacht in eine Tonne Wasser, woraus er sich am nächsten Morgen tragischer Weise nicht mehr retten kann.

Hoffmanns Kater wiederum vergleicht seine Entwicklungsstufe nicht mit den Menschen, sondern vielmehr mit anderen Tieren wie Kater Muzius oder Pudel Ponto. Er äußert sich wie folgt:

Mit aller Gewalt wollte ich mich selbst überreden, daß ich bei meiner wissenschaftlichen Bildung, bei meinem Ernst in allem Tun und Treiben auf einer viel höheren Stufe stehe als der unwissende Ponto, der nur hier und da etwas von der Wissenschaft aufgeschnappt. Ein gewisses gar nicht zu erdrückendes Gefühl sagte mir aber ganz unverhohlen, daß Ponto mich überall in den Schatten stellen würde (Hoffmann, 1992: 427).

Natsumes Kater kann lesen und anscheinend auch schreiben, denn an mehreren Stellen spricht er den Leser mit *«meine verehrten Leser»* an. Es ist jedoch nicht direkt von einer Publikation einer Autobiographie die Rede wie bei Kater Murr. Da der namenlose Kater am Schluss des Buches schildert wie er stirbt, ist an eine Veröffentlichung durch eigene Hand schwer zu denken. Auch Kater Murr kann lesen und schreiben. Neben dem Verfassen eigener Gedichte, ist es sein Hauptziel, seine Autobiographie der Nachwelt zu überliefern. Obwohl er selbst Gedichte verfasst, kritisiert Kater Murr aber auch Aspekte des Künstler und Dichter-Daseins folgendermaßen:

Auf eigne Weise verhält es sich mit den Künstlern, die, so wie Dichter, Schriftsteller, der Vornehme hie und da in seine Zirkel ladet, um der guten Sitte nach auf eine Art von Mäzenat Anspruch machen zu können. Diesen Künstlern klebt leider gewöhnlich etwas vom Handwerk an und deshalb sind sie entweder demütig bis zur Kriecherei oder ungezogen bis zur Bengelhaftigkeit (Hoffmann, 1992: 428).

Obwohl Kater Murr sich hier kritisch gegenüber den Künstlern und Schriftstellern äußert, übt er sich selbst in der Dichtung und entwickelt seine schriftlichen Fähigkeiten. Im Gegensatz dazu sind keine Szenen geschildert, in denen sich der namenlose Kater im Schreiben übt.

6. BEZIEHUNG MENSCH UND KATER

In Hoffmanns Roman nimmt es den Menschen wunder, was der Kater denkt und schreibt. Zum Beispiel berichtet Kater Murr wie er von Meister Abraham beim Lesen ertappt wurde: «*Kater – Kater du liestest? Ja das kann, das will ich dir nicht verwehren. Nun sieh – sieh! – was für ein Bildungstrieb dir inwohnt. – Er zog mir das Buch unter den Pfoten weg, schaute hinein und lachte noch unmäßiger als vorher*» (Hoffmann, 1992: 41). In Natsumes Roman jedoch nimmt es vor allem den Kater wunder, was die Menschen machen. Er spioniert ihnen regelrecht nach und schleicht sich überall hinein, um mitzulauschen. Er selbst prahlt auch damit, dass er gut im «Einschleichen» sei, und dass ihn die Anwesenden nie als einen störenden Faktor wahrnehmen. Schneutz, seine Familie und die Besucher kümmern sich jedoch nicht wirklich darum, was der Kater treibt. Dies zeigt sich auch darin, dass er ein Leben lang namenlos bleibt. Im Gegensatz zum unauffälligen japanischen Lauscher, fällt der deutsche Kater hingegen den Besuchern auf. Pudel Ponto berichtet Herrn Lothario, Professor der Ästhetik, von den Lese- und Schreibfähigkeiten des Katers Murr. Daraufhin verdächtigt Lothario den Kater des Lauschens. Nicht nur deswegen ist Kater Murr höchst unerwünscht bei Lothario, denn der Professor fürchtet sich auch davor, dass der Kater genauso gescheit werden könnte wie ein Mensch.

7. SCHLUSSFOLGERUNG

Satire, Ironie und Humor sind Bestandteile der *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. Bei Hoffmann ist der Humor ein Mittel dazu, den Bildungsroman zu parodieren, denn der Kater kann bei ihm Gedichte und Autobiographien schreiben. Des Weiteren wird die akademische Welt banalisiert. Bei der Lektüre von *Lebens-Ansichten des Katers Murr* kommt man nicht umhin, über die Rolle der Menschen und Haustiere (Katzen und Hunde) nachzudenken. Der Kater führt nämlich doch zu sehr ein menschenähnliches Leben, was für ein Haustier in diesem Sinne sehr unnatürlich wirkt. Der Kater ist nicht mehr Kater, sondern ein Kater, der sich wie ein Mensch verhält. Genau dies ist auch die Funktion der humoristischen Erzählart in Hoffmanns Roman. Der Kater wird bei ihm zum Vermittler des Humors, der Satire und der Ironie.

Auch bei Natsume wird der Kater zum Vermittler der Satire und des Humors, um die damalige Gesellschaft und Zeit darzustellen. Den Kater zur Stimme dieser Erzählweise zu machen hat zur Folge, dass die Satire vom Leser abgeschwächt aufgenommen wird. Denn wenn die gleiche Aussage von einem Menschen gemacht werden würde, klänge sie viel härter und direkter und könnte eventuell nicht angenommen werden. Die Tatsache, dass der namenlose Kater die Funktion

der Erzählfigur übernimmt, verharmlost die Satire und lässt über die jeweilig behandelten Themen schmunzelnd nachdenken.

Auch *Ich der Kater* kann als Trivialisierung des Bildungsromans gelesen werden, denn wie bei *Lebens-Ansichten des Katers Murr* wird die Entwicklung des namenlosen Katers dargestellt, wenn auch nicht in Stufen.

Trotz unterschiedlicher Zeitepochen, Kulturen und gesellschaftlichen Hintergründen ähnelt sich das humoristische Erzählen der beiden Romane. Man kann in *Ich der Kater* den Einfluss und die Übernahme dieser Erzählweise deutlich erkennen, wobei Natsume mit der Satire und dem Humor viel weiter geht als Hoffmann und solche Darstellungen bei ihm zahlreicher vorkommen. Bei *Lebens-Ansichten des Katers Murr* wird zum Teil auch nur über den Humor als solchen gesprochen und dessen Kunstform mit der Struktur durch das Einsetzen von verschiedenen Erzählmedien dargestellt. In *Ich der Kater* hingegen, wird weniger über den Humor gesprochen, als dass eine komische Situation oder ein komisches Thema nach dem anderen präsentiert werden. Es existiert jedoch keine humoristische Struktur.

Wie Hoffmann selbst im Roman den Hund Berganza und den gestiefelten Kater als Vorläufer von Kater Murr erwähnt, erwähnt auch Natsume in seinem Roman Kater Murr als Vorläufer des namenlosen Katers. In beiden Romanen wird das humoristische Erzählen durch das Medium eines Katers dargestellt und es werden ähnliche Wirkungen erzielt. Diese Wirkung ist bei *Ich der Kater* verstärkt, da darin der Kater die einzige Erzählfigur ist, während E.T.A. Hoffmanns Roman aus der Autobiographie des Katers, der Biographie Kreislers und Bemerkungen des Herausgebers besteht. Aufgrund dieser Erzählstruktur taucht man bei *Ich der Kater* umso mehr in eine humorvolle Katzenerzählwelt ein.

LITERATURVERZEICHNIS

- FUJISHIRO, S. (1906). Kateru, Muru kojitsu, Sojin hikki (Nach dem Diktat von Kater Murr niedergeschrieben von Sojin). *Shinshosetsu*, Mai-Ausgabe.
- FUJISHIRO, S. (1914). Nekobunshi Kienroku (The Heated Record of a Cat Writer). *Bungei to Jinsei*. (356-372). Furokaku Shobo.
- HAMANO, O. (1973). Soseki no Neko to Hofuman no Neko to (Sosekis Cat and Hoffmanns Cat). In H. Sekine (Ed.), *Natsume Soseki Zenshu (Collected Works of Natsume Soseki)*. (113-118). Tokyo: Chikuma Shobo.
- HOFFMANN, E.T.A. (1992). *Lebensansichten des Katers Murr*. In H. Steinecke (Ed.), *E.T.A. Sämtliche Werke*. (Bd. 5). Frankfurt am Main, Deutschland: Deutscher Klassiker Verlag.
- KAMANO, T. (2017). Soseki Natsume and Sojin Fujishiro – About Wagahai wa Neko de Aru. *OIU Journal of International Studies*, 30(3), 33-52.

- KOOPMANN, H. (1985/86). Pikaro in der Romantik? Eine Spurensuche. In Hoffmeister G. (Ed.), *Der moderne deutsche Schelmenroman: Interpretationen*. (19-39). Amsterdam: Rodopi.
- NATSUME, S. (2001). *Ich der Kater*. Deutschland, Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- TOHOKU UNIVERSITY LIBRARY (2010-2016). Unter Soseki Bunko Database, www.i-repository.net/il/meta_pub/detail [Abgerufen: 14/04/2018]

Siglo XX
20. Jahrhundert

DAS GELÄCHTER DER AUßENSEITER: THOMAS
MANN'S *FELIX KRULL* UND *KAFKAS ROTPETER*

*THE RIDICULE OF OUTSIDERS: THOMAS MANN'S
FELIX KRULL AND KAFKA'S ROTPETER*

ROLF-PETER JANZ
Freie Universität Berlin

ZUSAMMENFASSUNG

Zu den Schelmen in der Nachfolge Lazarillos gehört zweifellos Thomas Manns Felix Krull. Aber auch der Affe Rotpeter in Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* trägt Züge des Schelms. Ein Schelm gibt mehr, als er hat. Das trifft auf beide zu. Beide sind Underdogs. Gemeinsam ist ihnen die Lust an der Verstellung und am Betrug. Der eine spielt die Doppelrolle eines Bürgers und Künstlers, der andere ist gezwungen, zugleich das Leben eines Affen und Menschen zu führen. Ihre Uneindeutigkeit erlaubt ihnen, sich gegen die Mächtigen ironisch zur Wehr zu setzen und sie dem Gelächter preiszugeben.

Stichworte: Doppelrolle des Schelms, Ironie, Satire, Parodie.

ABSTRACT

As to the ridicule of outsiders Thomas Mann's Felix Krull undoubtedly follows Lazarillo as one of the literary rogues. Another figure with rogue traits is the ape Rotpeter in Kafka's *Report for an Academy*. Both demonstrate that a rogue presents more than he actually possesses. Both of them, as underdogs, have in common a fondness for dissimulation and deception. While one of them doubles as a bourgeois and an artist, the other is forced to play both ape and human. Their labile nature allows these outsiders to ironically resist those in power and, at the same time, to expose them to ridicule.

Keywords: double life of the rogue, irony, satire, parody.

1.

ZUR AUSSTATTUNG DES SCHELMS, das ist oft an Lazarillo de Tormes beobachtet worden¹, gehört seine niedrige Abkunft. Er ist armer Leute Kind, er hungert, ist ungebildet, aber lernfähig, er wird vom Pech verfolgt, und schlägt sich, Diener vieler Herren, durchs Leben, weil er Tricks beherrscht, zu betrügen versteht und stiehlt. Dabei treibt ihn die Hoffnung auf den sozialen Aufstieg. Er betrügt, doch ebenso betrügen die Herren, von denen er abhängig ist. Er wird Opfer der Gewalt eines sadistischen Blinden, den er bestohlen hat. Der erzählt den Umstehenden den Diebstahl. Die Umstehenden lachen, und – merkwürdig genug – das gequälte Opfer muss mitlachen (Lazarillo, 2006: 41). Auch wenn es ihm noch so schlecht geht, er überlebt und es gelingt ihm dank seiner Schläue, seine jeweiligen Herren der Lächerlichkeit auszusetzen. Er desavouiert einen Escudero, der seine Armut und seinen Hunger mit seinem Standesdünkel zu kaschieren versucht, indem er ihn füttert. Nicht der Herr füttert seinen Diener, der Diener füttert seinen Herrn (Lazarillo, 2006:105). Ironisierungen wie diese öffnen den Blick auf eine verkehrte Welt.

Zu den Schelmen in der Nachfolge Lazarillos gehören bekanntlich u.a. Jaroslav Haseks *Schwejk* und in der deutschsprachigen Literatur Grimmelshausens *Simplicissimus*, Irmgard Keuns Doris, die Hauptfigur in ihrem Roman *Das kunstseidene Mädchen*, ein weiblicher Schelm, Oscar Matzerath, der Blechtrommler des Günter Grass, und Thomas Manns Felix Krull. Nicht jedoch der Affe Rotpeter in Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie*. Ich beginne mit Thomas Manns Hochstapler-Roman.

2.

Krull stammt, anders als Lazarillo, aus «feinbürgerlichem» Hause, in dem es allerdings nicht mit rechten Dingen zugeht². Bereits der Vater ist ein Betrüger, er handelt mit Champagner, und die schönen Etiketten auf den Flaschen sollen darüber hinwegtäuschen, dass ihr Inhalt ungenießbar ist. Seine Firma geht bankrott, die Familie steht vor dem Nichts. Der Sohn eines Bankrotteurs, der Selbstmord begeht, wird von den Mitschülern als Außenseiter geächtet. Auf kleine Betrügereien versteht sich auch Felix von Jugend auf. Auch wenn er die Schule ohne Abschluss verlässt, steht doch seine Begabung außer Zweifel. So tritt er in einem

¹ Vgl. zuletzt Bauer 2018, 29-35.

² Die *Bekenntnisse* werden im Folgenden unter FK mit Angabe der Seitenzahl im Text zitiert. Zum Hochstapler-Roman Thomas Manns vgl. auch Janz, 2003: 178-187.

Badeort als Geige spielendes Wunderkind auf und benutzt dabei einen Bogen, der nicht mit Kolophonium, sondern mit Vaseline bestrichen ist, er ahmt äußerst geschickt die Bogenführung und die Grifftechnik eines Geigers nach und wird dafür mit großem Beifall belohnt. Dabei hat niemand im Publikum einen einzigen Ton gehört (FK: 23).

Schon hier zeigt sich, dass Krull der Prototyp eines Schelms ist, denn er gibt mehr als er hat. Wo nichts ist, gibt er alles, jedenfalls dem Anschein nach. Einen seiner größten Erfolge feiert Krull vor der Musterungskommission. Er simuliert mit größtem Geschick einen Epilepsie-Anfall und es gelingt ihm, sich auf diese Weise vom Wehrdienst zu befreien (FK: 111). Krull erzählt aus der Rückschau den Streich gegen eine staatliche Institution so, dass ihm das Lachen der Leser über ihn und über die Borniertheit des Militärs sicher ist.

Er stiehlt den Schmuck der Diane Houupflé, der Frau eines reichen Fabrikanten, die Romane schreibt und den attraktiven jungen Mann begehrt (FK: 185), und statt ihn anzuzeigen, fordert sie ihn auf, sie in ihrem Beisein ein zweites Mal zu bestehlen. Der Betrug wird nicht etwa unter Strafe gestellt, sondern von der Gesellschaft nachgerade erwartet – *mundus vult decipi* – und es gibt so etwas wie die Lust am Betrug, der man sich problemlos überlassen kann. Krull stiehlt – und erlebt, dass Madame Houupflé den Diebstahl sogar als eine göttliche Tugend feiert, denn schließlich sei ja Hermes, der Gott der Diebe, von dem Krull nie gehört hat, einer der größten unter den Olympischen. Krulls Diebereien sind nicht etwa «die von Krethi und Plethi» (FK: 50), sondern von feinerer Art.

Die Lust am Betrug ist keineswegs nur eine Marotte dieser Frau. Auch der Marquis de Venosta betrügt. Er bittet Krull, an seiner Stelle eine Weltreise anzutreten, um nicht enterbt zu werden. Der feine Herr betrügt seine Eltern, die sich von dieser Reise das Ende seiner Liaison mit einer Grisette versprechen, mithilfe eines talentierten Underdog.

Mit der Unterscheidung von Wahrheit und Lüge nimmt es dieser Schelm nicht so genau, je nach Bedarf ignoriert er Verhaltensweisen und Grundsätze, die in der vermeintlich besseren Gesellschaft gelten sollen, oder er macht sie sich zu eigen. Krull ist ein Außenseiter, der sich, anders als Lazarillo, nicht aus Not verstellt, sondern je nach Bedarf die Rolle eines Liftboys in einem Grand Hotel, eines Kellners oder eines Marquis spielt. Thomas Mann stellt einen modernen Schelm vor, man könnte sagen: einen Schelm de luxe, der zu Hause immerhin gute Manieren gelernt hat, der zielstrebig seinen Platz in der Gesellschaft sucht und ihn mit einigem Glück schließlich findet.

Gegen die Verachtung der feinen Pariser Gesellschaft verwahrt er sich durch satirische Kommentare und Ironisierungen, die die Selbstgefälligkeit der Arrivierten bloßlegen. Allerdings muss er erleben, dass auch Statushöhere sich der Ironie

bedienen und sie gegen ihn einsetzen. Als der Nobody darum bittet, mit Hilfe einer Empfehlung seines Patenonkels Herrn Stürzli, den Direktor des Pariser Grandhotels zu sprechen, in dem er Arbeit sucht, verhöhnt ihn der Concierge: «Ich zweifle nicht, daß Monsieur Stürzli seit Stunden mit schmerzlicher Ungeduld Ihrem Besuch entgegenseht» (FK: 134). Indem er ein Höchstmaß an Ehrerbietung vortäuscht, straft er Krull mit Verachtung.

Dass Thomas Manns Held eine Schwäche für die nicht-bürgerliche Welt des Zirkus und seine Clowns hat, ist wenig überraschend; denn die stolpern, stürzen zu Boden, werden auch geschlagen und sind mit ihren grotesk geschminkten Gesichtern «Söhne des Unsinn» (FK: 197). Zufrieden stellt Krull fest, dass er mit den Clowns das gleiche Fachgebiet teilt. Lächerlichkeit ist schließlich auch ihr Beruf; sie werden ausgelacht. Und beide, die Clowns und Krull, bringen die Zuschauer wie die Leser zum Lachen. Die Leistung, die Krull den Clowns und sich selbst bescheinigt, nennt Thomas Manns Hochstapler, sich wieder einmal selbst überschätzend, «Menschenbeglückung und -bezauberung» (FK203).

Schon früh ist Krull mit der Welt des Zirkus vertraut geworden. Von Rozsa, einer Prostituierten ungarischer Herkunft, mit der er ein halbes Jahr liiert war, erfährt er, dass ihre Mutter «in einem Wandercirkus durch Reifen, mit Seidenpapier gespannt, gesprungen [war], und wer ihr Vater gewesen, lag völlig im Dunkel» (FK122). Eine «wilde Blüte des Ostens» (FK124), bietet die Geliebte zudem den Reiz des Exotischen. Rozsas «schlimme Liebesschule» (FK125), der Krull für sein späteres Leben so viel verdankt, beschränkte sich «auf die sachlichsten Anweisungen und Verabredungen sowie auf kurze, anfeuernde Zurufe, welche dem Vokabular von Rozsas frühester Jugend, nämlich dem Ausdrucksbereich der Circusmanege entstammten» (FK123). Einmal mehr parodieren Krulls Bekenntnisse das Grundmuster des Bildungsromans.

Sosehr der Besuch einer Gala-Soirée im Zirkus Stoudebecker Krull auch begeistert, er kann, anders als die vornehme Gesellschaft, die sich hier mit der Halbwelt trifft, über die Clowns nur «in nachdenklichster Hingezogenheit» lachen (FK197). Ihre grelle Schminke verrät nämlich auch ein «blödsinniges Lächeln», das im Gegensatz steht zur «Herrlichkeit ihrer Kostüme», und er fragt sich, ob die Clowns «Menschen, Männer, vorstellungsweise irgendwie im Bürgerlichen und Natürlichen unterzubringende Personen» sind. Sie sind es nicht, Krull hält sie vielmehr für «Unholde der Lächerlichkeit», «Zwitter aus Mensch und närrischer Kunst» (FK198).

Ungleich stärker als die Clowns fasziniert Krull aber Andromache, die Trapezkünstlerin, der Star in diesem Zirkus. Krull betet sie an. Er bewundert ihre sensationellen artistischen Leistungen, so den Salto mortale, den vor ihr noch niemand ohne Netz gewagt hat, und er fragt sich immer wieder, wie schon bei der Beobachtung der Clowns, ob sie denn «menschlich», will heißen bürgerlich, gewöhnlich

sei. «Sie sich als Gattin und Mutter vorzustellen war einfach läppisch; eine Gattin und Mutter, oder jemand nur, der es möglicherweise sein könnte, hängt nicht mit den Füßen kopfab am Trapez [...]» (FK200). Dabei ziehen vor allem Andromaches Körperformen Krull in ihren Bann. «Nein, die weibliche Artung ihrer Brust war immerhin unzweideutig, und so doch auch, bei aller Schlankheit, die Form ihrer Schenkel.» Zu Recht spricht Matthias Bauer von der «panerotischen Atmosphäre» des Romans (Bauer, 1993: 64). Schließlich stellt Krull fest, dass sie keine Frau und auch kein Mann sei «und also kein Mensch». (FK: 200) Indem er sie «eine unnahbare Amazone des Luftraumes» nennt, betont er einmal mehr ihren Sonderstatus. Gerade ihre Unnahbarkeit – sie hat den «keuschen» Leib eines Engels, und sie verweigert, anders als die Clowns, «jedes Liebäugeln mit dem Publikum» (FK: 199) – begeistert Krull. Sie verlangt Anbetung, nicht Begehren. Er fühlt sich mit ihr halbwegs wahlverwandt, insofern auch er sich mitunter ein «inneres Beharren auf Einsamkeit, Abstand, Reserve» bescheinigt (FK: 204). Und so wenig sich in seiner Wahrnehmung Andromache einem Geschlecht zuordnen lässt, so nachdrücklich behauptet Krull seine Unentschiedenheit zwischen Bürger und Künstler.

Auch wenn Felix Krull mit der Sympathie der Leser rechnen kann – nicht zu übersehen ist sein oft beschriebener grenzenloser Narzissmus, der auch in seiner Geschwätzigkeit zum Ausdruck kommt. Sie ist nur insofern halbwegs erträglich, als der Erzähler gelegentlich zu seinem Protagonisten auf Distanz geht und ihm «ein geöltes Mundwerk» bescheinigt (FK: 167).

Was fasziniert bis heute an der Figur des Schelms, wie ihn Thomas Mann entwirft?

Er verdankt seine Beliebtheit seiner Nichtzugehörigkeit, seiner Unentschiedenheit. Dieser Schelm möchte beides zugleich sein, Bürger und Künstler, und dass der Weg vom Künstler zum Kriminellen nicht weit ist, sollte der nicht ausgeführte 4. Teil des Romans zeigen, der für Krull ja einige Jahre im Zuchthaus vorsah.

Es ist Krulls Blick von unten, der menschliche Schwächen und vor allem die Lebenslügen der Mächtigen entlarvt und dem Verlachen preisgibt. Er nimmt nicht alles und auch sich selber nicht ernst. Gerade indem er als vermeintlicher Graf Venosta in einem langen Brief an dessen Eltern den Wahrheitsgehalt seiner Erlebnisse in Portugal beschwört und ihnen am Ende versichert: «Ein Schelm gibt mehr, als er hat» (FK: 353), spielt er ihnen den größten Streich. Indem er so glaubhaft wie irgend möglich bestreitet, ein Schelm zu sein, erweist er sich als Schelm par excellence.

Krull führt ein Doppelleben, darunter das zwischen Kellner und feinem Herrn, zwischen Bürger und Künstler. Es ist das «zart Schwebende meiner Existenz, ihr heikles Doppelgängertum» (FK: 323), so gesteht er sich ein, das ihn zum Außenseiter macht. Seine Uneindeutigkeit äußert sich auch in seiner gleichzeitigen Wer-

bung um Professor Kuckucks Tochter und Ehefrau, die eine «kindliche Blüte», die andere «in königlicher Reife» (FK: 333) – geben sie doch «das reizendste Doppelbild ab auf diesem Sterne». (FK: 320) Sie äußert sich vor allem in seiner Verehrung der Trapezkünstlerin Andromache, die keinem Geschlecht zuzuordnen ist und für die er umso haltloser schwärmen kann, als sie unnahbar ist. Die Zweideutigkeit ist, wie z.B. die Auseinandersetzung des jungen Krull mit dem Concierge im Hotel Saint James and Albany zeigt, auch ein Grundzug der Ironie. Auch sie hält etwas in der Schwebe. Unübersehbar hat Thomas Mann seinen Schelm mit dem Habitus des Ironikers versehen. Überdies behält er sich vor, sich gelegentlich auch von Krulls im Rückblick veranstalteter geschöner Selbstinzenierung ironisch zu distanzieren.

Wenn Krull schließlich mit einigem Glück der soziale Aufstieg gelingt, so vor allem deshalb, weil er sich als hochstapelnder Schelm einigermaßen bequem in einer bloß «illusionären Existenzform» einrichten kann, (Wysling, 1982), weil ihm die Konfrontation mit der Realität erspart bleibt.

3.

Auch der Ich-Erzähler in Kafkas *Bericht für eine Akademie* präsentiert sich ihren ehrenwerten Mitgliedern als Verstellungskünstler. Auch der Affe Rotpeter trägt pikareske Züge. Es sei ihm gelungen, so sagt er, seine tierische Vergangenheit hinter sich zu lassen und als gefeierter Varietékünstler in der menschlichen Gesellschaft akzeptiert zu werden. Seine Auftritte bleiben auf das Varieté beschränkt, «das Ghetto der Halbwelt» (Neumann, 1981:157), das dem Zirkus ähnlich ist. Nur die Anpassung des Affen, also eines denkbar krassen Außenseiters, an die Menschen hat es ihm ermöglicht zu überleben³.

Allerdings ist diese Anpassung eine Maskerade. In Wahrheit führt er ein Doppelleben als Mensch und Affe. Nur indem er vortäuscht, seine Menschwerdung sei erfolgreich abgeschlossen, ist es ihm möglich, insgeheim auch Affe zu bleiben.

Gerade die Überanpassung an menschliche Gewohnheiten und Überzeugungen erlaubt ihm aber, diese ironisch zu desavouieren. Die eigene Verstellung und die satirische Demaskierung der anderen hängen zusammen. Zu den Grundüberzeugungen der Menschen gehört, dass sie Affen unendlich überlegen sind. So versichert Rotpeter den Akademie-Mitgliedern: «Ihr Affentum, meine Herren, soferne

³ Einiges spricht dafür, dass hier auch an die jüdische Assimilation zu denken ist, wie bereits Max Brod bemerkt hat (Koch, 2003: 177). Und dass der Zirkus Hagenbeck den Affen an der Küste Afrikas in seinen Besitz bringt, deutet darauf hin, dass Kafkas Erzählung auch Aspekte der Kolonialgeschichte reflektiert.

sie etwas Derartiges hinter sich haben, kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine. An der Ferse aber kitzelt es jeden, der hier auf Erden geht: den kleinen Schimpansen wie den großen Achilles.»⁴ Der verbreiteten Annahme, allein der Mensch sei die Krone der Schöpfung, folgt die ironische Brechung auf dem Fuße: Tier und Mensch, selbst Achill, sind nahe Verwandte, sie haben nämlich eins gemeinsam, eine Kleinigkeit: sie sind kitzlig. So parodiert die Erzählung den Glauben an die Errungenschaften der Evolution.

Überdies spielt Rotpeter erfolgreich den Tiefstapler. Er will nur einen «Ausweg» für sich, nicht etwa Freiheit. Der Freiheit, die den Menschen als eine großartige Errungenschaft der Zivilisation gilt, misstraut er, weil er weiß: «mit Freiheit betrügt man sich unter Menschen allzuoft.» (BA: 304) Indem er vortäuscht, zum Menschen geworden zu sein, kann er, aus der Perspektive des Affen, auch die falschen Versprechen der Freiheit durchschauen.

Rotpeters Doppelrolle, seine Unbestimmtheit zwischen Mensch und Affe, liefert den Menschen Anlässe genug, über ihn zu lachen, und ebenso den Affen Anlässe, über die Menschen zu lachen. Ein Journalist, einer «der zehntausend Windhunde, die sich in den Zeitungen über mich auslassen,» hat berichtet, dass er bei seiner Gefangennahme durch die Jagdexpedition der Firma Hagenbeck angeschossen worden ist. Er behauptet, «daß ich, wenn Besucher kommen, mit Vorliebe die Hosen ausziehe, um die Einlaufstelle jenes Schusses zu zeigen.» Das sei ein «Beweis» dafür, dass «meine Affennatur [...] noch nicht ganz unterdrückt» sei (BA: 301). Um den Affen lächerlich zu machen, wird ihm eine anstößige menschliche Handlung unterstellt.

Auch die Matrosen lachten über ihn. Sie fanden sich vor seinem Käfig ein, der so eng war, dass er in ihm weder stehen noch sitzen konnte, um sich zu amüsieren. Und sie waren dankbare Lacher; sie «schlugen sich aufs Knie, sobald ich die geringste Bewegung machte», und wenn ihnen das nicht genügte, kitzelten sie ihn (BA: 305). Wenn Rotpeter beteuert: «Ihre Scherze waren grob, aber herzlich» – es sind Scherze auf seine Kosten – so schön er diese Erinnerungen zugunsten einer Erfolgsgeschichte, die die Mitglieder der Akademie beeindrucken soll.

Umgekehrt bieten auch die Menschen den Affen gute Gründe, über sie zu lachen. Einen dieser Gründe bietet die Hochschätzung der Freiheit.

Und so wie die Freiheit zu den erhabensten Gefühlen zählt, so auch die entsprechende Täuschung zu den erhabensten. Oft habe ich in den Varietés vor meinen Auftritten irgendein Künstlerpaar oben an der Decke an Trapezen hantieren se-

⁴ Kafkas *Bericht für eine Akademie* zitiere ich im Folgenden unter BA mit Angabe der Seitenzahl im Text. BA 300.

hen. Sie schwangen sich, sie schaukelten, sie sprangen, sie schwebten einander in die Arme, einer trug den anderen an den Haaren mit dem Gebiß. «Auch das ist Menschenfreiheit», dachte ich, «selbstherrliche Bewegung.» Du Verspottung der heiligen Natur! Kein Bau würde standhalten vor dem Gelächter des Affentums bei diesem Anblick (BA: 304f.).

Wenn Affen beobachten würden, wie Artisten in der Zirkuskuppel frei zu fliegen scheinen, ohne selbst zu bemerken, dass sie mit diesen Kunststücken lediglich Affen nachahmen, dann würden die Affen in ein ungeheures Gelächter ausbrechen. Genauer: die Artisten ahmen die Affen nur partiell nach, denn kein Affe hält in der Luft die Haare eines anderen mit dem Gebiss fest. Mit dieser artistischen Einlage wird die «heilige Natur» verspottet. Auf die von Artisten vorgeturnte menschliche Freiheit können Affen nur mit großem Gelächter reagieren. Es ist derart gewaltig, dass es jeden menschlichen Bau zum Einsturz bringen würde. Die Übertreibung sucht ihresgleichen. Und sie erklärt die Affen zu Anwälten der Natur, die angeblich den Menschen «heilig» ist.

Noch einmal, einen Ausweg kann dem gefangenen Affen allein die Anpassung an menschliches Verhalten bieten. Er lernt als erstes das, was ihm die Matrosen auf dem Schiff vormachen, Spucken und Pfeife rauchen; das sind, wer könnte das bestreiten, zwei nachahmenswerte menschliche Leistungen.

Wir spuckten einander dann gegenseitig ins Gesicht; der Unterschied war nur, daß ich mein Gesicht nachher reinleckte, sie ihres nicht. Die Pfeife rauchte ich bald wie ein Alter; drückte ich dann auch noch den Daumen in den Pfeifenkopf, jauchzte das ganze Zwischendeck; nur den Unterschied zwischen der leeren und der gestopften Pfeife verstand ich lange nicht (BA: 308).

Während es zur Natur des Affen gehört, das Gesicht zu säubern, können Menschen auf das Waschen verzichten. Während sich der Affe beim Spucken überlegen fühlen kann, muss er erleben, dass er bei der Nachahmung einer weiteren 'Kulturtechnik', dem Stopfen einer Pfeife, von den Matrosen einmal mehr ausgelacht wird, weil er noch nicht wissen kann, dass es unsinnig ist, den Daumen in eine leere Pfeife zu drücken.

Kafkas Schelm bleibt aber wissbegierig und lernfähig. Ein anderer Matrose bringt ihm bei, Schnaps zu trinken, um auf diese Weise mit ihm gemeinsam seine «Affennatur» zu bekämpfen. Der Lernerfolg, der auch mit Verbrennungen an seinem Fell erzwungen wird, ist überwältigend: «Die Affennatur raste, sich überkugeln, aus mir hinaus und weg, so daß mein erster Lehrer selbst davon fast äffisch wurde, bald den Unterricht aufgeben und in eine Heilanstalt gebracht werden mußte. Glücklicherweise kam er wieder bald hervor» (BA: 311f.) Der Lehrer, der den Affen zum Menschen bilden will, verhält sich so, dass er darüber selbst beinahe

zum Affen wird. Den scheinbar überlegenen Menschen fällt nichts Besseres ein als eine Sozialisation durch Schnaps, die dem Affen das Sprechen ermöglicht (Neumann, 2012: 174). Ähnlich wie Thomas Manns *Felix Krull* parodiert auch Kafkas Erzählung den Bildungsroman.

Das Doppelleben Rotpeters erweist sich jedoch schließlich als prekär. Tagsüber wird er auf der Bühne vom Publikum gefeiert, doch die Nacht verbringt er «mit einer kleinen halbdressierten Schimpansin» und lässt es sich «nach Affenart bei ihr wohlgehen.» Seine «Affennatur» ist ihm keineswegs so fern, wie er früher behauptet hat. Am Tage will er aber die Schimpansin auf keinen Fall sehen, «sie hat nämlich den Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres im Blick; das erkenne nur ich und ich kann es nicht ertragen» (BA: 313). Tagsüber, wenn er in der Rolle des Trapezkünstlers glänzt, bemerkt er an ihr einen schweren Zivilisationsschaden und distanziert sich von ihr. Kann nur er erkennen, dass die Schimpansin «halbdressiert» ist, weil er sich daran erinnert, dass er selbst dressiert wurde, oder ist seine Anpassung so erfolgreich verlaufen, dass er die eigene Vorgeschichte verdrängt hat?

Auch an ihm ist ein Zivilisationsschaden schwerlich zu übersehen. Zu Hause nämlich gibt der Varieté-Star den Spießbürger, er will es gemütlich. Vom Wohlergehen der Schimpansin berichtet er nicht. Ihr 'irrer' Blick lässt ihn ahnen, dass womöglich er selbst ein «halbdressiertes» Tier geblieben ist. Die Zuversicht, eine Balance zwischen dem Leben als Affe und als Mensch gefunden zu haben, beruht auf einer Selbsttäuschung.

4.

Fraglos unterscheidet sich Kafkas Schelm in Vielem von dem Thomas Manns. Für Krull ist der Betrug ein Bestandteil der Lebenskunst. Für Rotpeter ist er notwendig, um zu überleben. Für Krull ist der Zirkus einer unter vielen reizvollen Schauplätzen, wo er Clowns trifft, also Wahlverwandte. Am nächsten aber steht ihm die Trapezkünstlerin Andromache. Er verehrt sie, weil er in ihrer Androgynität sein Doppelleben als Bürger und Künstler gespiegelt sieht. Krull will gar nicht wissen, ob sie männlich oder weiblich ist. Auch sie ist in mehrfacher Hinsicht eine Außenseiterin.

Gemeinsam ist Krull und Rotpeter, dass sie sich verstellen und die Lust am Betrug mitbringen. Sie beherrschen das Spiel zwischen Ernst und Scherz, das unentschieden bleiben soll. Unentschiedenheit ist auch das Grundprinzip der Ironie und macht ihren Rätselcharakter aus. Krulls Doppelleben setzt ihn instand, die Rolle des einen wie des anderen ironisch zu hinterfragen. Wann er das eine oder das andere ist, bleibt oft im Dunkeln.

Wie Krull zeichnet auch den Schelm Kafkas eine doppelte Identität aus; die Rotpeters wurde freilich mit Gewalt erzwungen. Wir wissen nicht genau, ob er den Mitgliedern der Akademie gerade die Rolle des Affen oder des Menschen vorspielt, auch wenn er am Beginn seines Berichts versichert, das «Affentum» liege seit beinahe fünf Jahren hinter ihm. Die doppelte Identität erlaubt ihm, ironisch die Selbstermächtigung der Menschen zu demaskieren und dem Affen, der ihnen nichts gilt, Respekt zu verschaffen.

Kafkas Protagonist versichert am Ende den Akademie-Mitgliedern, dass er alles erreicht habe. Die Leser, den «irren» Blick der Schimpansin vor Augen, wissen es besser. Dass sein Doppelleben gelungen ist, erweist sich als eine Illusion.

LITERATURVERZEICHNIS

- BAUER, M. (1993). *Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- JANZ, R.-P. (2003). *Die doppelte Lust an der Verstellung. Thomas Manns «Felix Krull» und Steven Spielbergs «Catch me if you can»*. In C. Benthien & I. Stephan (Eds.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart (178-192)*. Köln, Weimar: Böhlau.
- KAFKA, F. (2002). *Ein Bericht für eine Akademie*. In W. Kittler, H.-G. Koch, G. Neumann (Eds.), *Franz Kafka. Drucke zu Lebzeiten*. (299-313). Frankfurt a. M.: Fischer.
- KOCH, H.-G. (2003). *Ein Bericht für eine Akademie*. In M. Müller (Ed.), *Romane und Erzählungen. Interpretationen (173-196)*. Stuttgart: Reclam.
- LAZARILLO DE TORMES (2006). Spanisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam.
- MANN, Th. (2000). *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- NEUMANN, G. (1981). *Franz Kafka. Das Urteil*. Text, Materialien, Kommentar. München, Wien: Hanser.
- NEUMANN, G. (2012). *Franz Kafka. Experte der Macht*. München: Hanser.
- WYSLING, H. (1982). *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den «Bekenntnissen» des Hochstaplers Felix Krull*. Bern, München: Francke.

UN PÍCARO EN LA TRINCHERA: *SCHLUMP*,
DE HANS-HERBERT GRIMM,
Y SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

A PICARO IN THE TRENCH: SCHLUMP,
BY HANS-HERBERT GRIMM,
TRANSLATED INTO SPANISH

BELÉN SANTANA LÓPEZ
Universidad de Salamanca

RESUMEN

La novela antibélica *Schlump*, publicada en 1928 bajo pseudónimo por Hans-Herbert Grimm, nació a la sombra de *Im Westen nichts Neues*. Como consecuencia de la quema de 1933 desapareció de la memoria colectiva hasta que, en 2013, el especialista Volker Weidemann rescató del olvido no solo el texto, sino también la biografía del autor. En 2014 Alemania acogió con entusiasmo el redescubrimiento de la novela *Schlump. Geschichten und Abenteuer aus dem Leben des unbekanntenen Musketiers Emil Schulz, genannt »Schlump«, von ihm selbst erzählt*, que fue reeditada y traducida a varios idiomas. Ya el subtítulo revela que *Schlump* bebe de la tradición picaresca. Grimm cuenta la historia del antihéroe Emil Schulz, quien el día de su 17º cumpleaños decide presentarse como voluntario en el regimiento de infantería. A partir de ahí se narra su participación en la Gran Guerra, si bien las escenas que suceden en la trinchera desempeñan un papel secundario. Lo que interesa a Grimm es describir el lado humano del conflicto, reflejado p. ej. en divertidas escenas cotidianas que tienen lugar en la localidad francesa de Loffrande, donde Schlump ejerce como improvisado comandante. El contenido de la obra, su estructura narrativa, así como el lenguaje y la comicidad situacional recuerdan a hitos del canon picaresco, como *Simplicissimus Simplicissimus*. A partir de la traducción de *Schlump* al español, presentaremos ejemplos que permitirán reflexionar sobre el lenguaje universal de la picaresca y su traducibilidad.

Palabras clave: Schlump, Hans-Herbert Grimm, picaresca, traducción, humor.

ABSTRACT

The anti-war novel *Schlump*, published in 1928 under pseudonym by Hans-Herbert Grimm, was born in the shadow of *Im Westen nichts Neues*. As a consequence of the book

burnings in 1933, it disappeared from collective memory until, in 2013, the specialist Volker Weidermann rescued the text and the author's biography from oblivion. Thus, in 2014 Germany enthusiastically welcomed the rediscovery of *Schlump. Geschichten und Abenteuer aus dem Leben des unbekanntenen Musketiers Emil Schulz, genannt ›Schlump‹, von ihm selbst erzählt*, which was translated into several languages. The long subtitle already reveals that *Schlump* draws on picaresque tradition. Grimm tells the story of antihero Emil Schulz, who on the day of his 17th birthday volunteers for the infantry regiment. His participation in the Great War is narrated, although the scenes in the trench play a secondary role. Grimm's purpose is to describe the human side of the conflict, reflected for instance in humorous everyday situations that take place in the French town of Loffrande, where Schlump acts as commander. The content of the novel, its narrative structure, as well as the language and situational humour remind of picaresque landmarks like *Simplicius Simplicissimus*. With the help of examples taken from the translation of *Schlump* into Spanish, the article reflects on the universal language of picaresque and its translatability.

Keywords: Schlump, Hans-Herbert Grimm, picaresque, translation, humor.

1. GÉNESIS Y RECEPCIÓN DE LA NOVELA

LA NOVELA *SCHLUMP* fue publicada por Hans-Herbert Grimm bajo pseudónimo en 1928. Caracterizada por una génesis azarosa (Santana, 2016: 244-247), esbozaremos su contexto y ofreceremos una sinopsis que sustenten la argumentación.

La novela se publicó originalmente en la editorial Kurt-Wolff. Basada en la experiencia del autor, que fue soldado en la Primera Guerra Mundial, cuenta la historia de Emil Schulz, apodado Schlump, quien, al cumplir 17 años, decide alistarse como voluntario en infantería. Gracias a sus rudimentarios conocimientos de francés, es destinado como comandante a la localidad gala de Loffrande hasta que no le queda más remedio que acudir a la trinchera, «wo eigentlich nur die Dummen landen» (Grimm, 2014: 339)¹. Aquí se suceden escenas bélicas crueles y macabras, caracterizadas por un tono surrealista y grotesco. Tras resultar herido, Schlump pasa varias semanas en un hospital, donde reflexiona sobre lo absurdo de la contienda antes de retornar al frente, cuando el conflicto está a punto de acabar. Pese a la profunda decepción vivida, Schlump sigue creyendo en un desenlace feliz y en la bondad del ser humano. Al final de la novela regresa a su pueblo, donde se reencuentra con su primer amor.

¹ En aras de la claridad y dado que se citan original y traducción de la obra principal indistintamente, el original está referenciado con (Grimm, 2014: página), mientras que la traducción incluye el apellido de la traductora (Grimm/Santana, 2014: página).

Se trata, pues, de un libro pacifista, que ofrece una mirada muy crítica sobre la Primera Guerra Mundial y el papel de los soldados alemanes en particular, muy especialmente el de los altos mandos. Aunque fue acogida como una gran sensación y se tradujo al inglés (1930), *Schlump* nació a la sombra del éxito del momento, *Im Westen nichts Neues*, de E. M. Remarque. El escaso eco inmediato de *Schlump* pudo tener que ver, además, con que el final del conflicto estaba muy próximo, de modo que el público de la época todavía no estaba preparado para una descripción realista que cuestionara lo sucedido (Weidermann en Grimm 2014: 337). Con la llegada de Hitler, la novela acabó en la pira. Solo se salvaron unos pocos ejemplares, entre ellos uno que el propio autor, quien después de la Segunda Guerra Mundial ejerció como profesor hasta su posterior cese por parte del régimen de la RDA, mantuvo escondido (literalmente emparedado) en su casa, situada en la localidad turingia de Altenburg.

Así, la novela constó durante muchos años como desaparecida hasta que en 2008, el investigador Volker Weidermann dio con el título y decidió preguntar(se) públicamente por la autoría de *Schlump*. Fue así como recibió una carta de la nuera de Grimm en la que esta le revelaba la azarosa génesis de la novela, que Weidermann hizo pública en 2013 a través de un artículo en el *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*. Solo entonces se supo que Grimm no solo decidió borrar su identidad como escritor antibélico, sino que además militó en el NSDAP y participó en la Segunda Guerra Mundial. Acabada la contienda, el régimen de la RDA impidió a Grimm ejercer como profesor y lo envió a trabajar en una cantera. En 1950 las autoridades de la RDA lo citaron a una reunión, sin que haya quedado constancia de su contenido. Cinco días más tarde, Grimm se quitó la vida. Solo su hijo y su nuera sabían que él era el autor de *Schlump*. Es, por tanto, en 2014 cuando, con motivo del aniversario de la Primera Guerra Mundial, el libro se reedita y se traduce a varias lenguas.

En cuanto a la recepción de la obra, casi todas las reseñas la relacionan con hitos de la picaresca, p. ej. *Simplicissimus*, y personajes como el soldado Schwejck o Hans im Glück. Así lo ilustra este ejemplo:

In diesem Roman von der gar nicht lustigen Westfront des ersten WK wird viel und gern und schallend gelacht. Beim Lesen auch, dann allerdings manchmal erschrocken, aber meistens einfach erleichtert: Wunderbar, ein deutscher Schriftsteller, der Grauen mit Komik konterkariert. [...] [Er] nimmt [] ganz ungeniert die europäische Schelmentradition im Dienst. [...] Dieser «Schlump» ist eine gewagte und gelungene Mischung aus Simplicissimus'scher Drastik, schwejscher Schlawinerschläue und Gil-Blascher Sozialsatire, verlegt in einer Landschaft aus Kriegs(un)wesen und Heimatszenerie (Biermann, 2014: s.p.).

2. LOS RASGOS PICAESCOS EN SCHLUMP A LA LUZ DE SU TRADUCIBILIDAD

2.1. SUBTÍTULO Y APODO

Lo primero que llama la atención desde una perspectiva picaresca es el subtítulo de la obra, tanto por su extensión como por su contenido: *Geschichten und Abenteuer aus dem Leben des unbekanntes Musketiers Emil Schulz, genannt ›Schlump, von ihm selbst erzählt*. En la versión española, previo acuerdo con la editorial, consideramos oportuno prescindir del apodo en el título a cambio de una variante más descriptiva y breve que no necesitara de subtítulo, pero que conservara las alusiones picarescas del original. Así, se optó por *Historia y desventuras del desconocido soldado Schlump*.

En lo que respecta al apodo, este se explica nada más comenzar la narración y remite a una travesura protagonizada por Schlump:

Einmal waren Buden aufgebaut auf dem Markt für das Vogelschießen am Sonntag. Emil riß den Ranzen vom Buckel und kletterte auf die erste Bude. Und mit ungeheurem Geschrei warfen die kleinen Rüpel alles auf die Straße, was ihre Fäuste packen konnten. Aber das Unheil nahte schon: Der Schutzmann packte Emil am Schlaffittchen und brüllte ihn an: »*Du Schlump!*« *Vielleicht dachte er an Lumpen und an Spitzbuben und an andere Kerle, die mit Sch anfangen*. Dann bezog Emil eine vollgemessene Tracht Prügel und lief brüllend nach Hause.

Am Markt aber wohnten lauter fleißige Leute, die standen den ganzen Tag vor ihrem Laden und rauchten Zigarren. Die hatten alles gesehen. Und als der kleine Held am nächsten Tage leise über den Marktplatz schlich, redeten sie ihn an: »Na du, Schlump, wer hat dir denn die Hosen ausgeklopft?« – Und alle sagten Schlump zu ihm, und so blieb es zeit seines Lebens (Grimm, 2014: 12, cursiva propia).

Si bien en el propio texto se explica el origen del apodo, en la traducción se optó por añadir una nota a pie de página para acercar el significado a los lectores españoles, tanto más cuanto que en el original se alude a su sonoridad. El ejemplo recoge la frase marcada en cursiva en la cita anterior y la nota:

—¡Maldito... Schlump!

Seguramente estaba pensando en granuja, pillastre y todos los demás apelativos que en alemán empiezan por sch*. Emil se llevó una buena tunda y corrió a casa llorando.

* Según se desprende del texto, el apodo Schlump es una combinación de Lump (granuja, sinvergüenza) y otros sinónimos que alemán empiezan por sch, aunque el autor no los menciona expresamente (N. de la T.) (Grimm/Santana, 2014: 11).

2.2. ELEMENTOS PICARESCOS EN EL PLANO DEL CONTENIDO

En el plano del contenido y la estructura narrativa (Cabo, 1992), destacamos en primer lugar la astucia del héroe, o mejor dicho, del antihéroe. Dicha cualidad debe leerse aquí entrecomillada, pues al comienzo de la novela *Schlump*, en su ingenuidad, considera que la guerra es lo más hermoso que hay, hasta que repara en que solo los más tontos acaban en el frente, mientras que los altos mandos permanecen en la retaguardia, disfrutando de importantes privilegios. Es entonces cuando *Schlump* despierta a la realidad y, como buen pícaro, comienza a aprovecharse de la situación. Cabe así hablar de una *Entwicklungsroman*, género muy afín a la picaresca, aunque Weidemann califique *Schlump* de *Anti-Entwicklungsroman* (Grimm, 2014: 341) dado que el protagonista, una vez culminada su evolución y pese a la decepción sufrida, no pierde la fe en la bondad humana. *Schlump* es, por tanto, una suerte de Hans im Glück contemporáneo que escapa de las atrocidades de la guerra y regresa a casa junto a su amada Johanna habiendo adquirido una gran sabiduría vital. Este romántico desenlace pone también punto final a la evolución del pícaro en su relación con las mujeres: tras dejar a Johanna, su amor platónico, el comandante *Schlump* se comporta como un auténtico casanova, aunque trata a sus amantes galas con cariño y respeto. Es al final de la historia cuando sufre una alucinación en la que relaciona a su querida Johanna con Juana de Arco y retorna a su amor verdadero.

En cuanto a la estructura, la obra se atiene a las convenciones de la picaresca, pues la trama consiste en una sucesión de escenas que abarcan la localidad de Loffrande, la trinchera, el hospital militar, de nuevo el frente y, por último, el regreso a casa. Dichos episodios podrían leerse de manera independiente y en ellos encontramos diferentes subgéneros cómicos, como la fábula, la anécdota y la bufonada.

Es precisamente en el ámbito de lo cómico donde hallamos varios ejemplos emparentados con la picaresca que contrastan con la dureza de lo narrado, pero que a la vez subrayan el tono humanista del libro. Por una parte destaca la distancia irónica del protagonista respecto al acontecer bélico, tal y como se refleja en la cita mencionada que vincula a los necios con el frente o en esta otra: «*Schlump war schrecklich enttäuscht von diesem Krieg*» (Grimm, 2014: 166). Por otra, encontramos casos de comicidad situacional en los que se trasluce la benevolencia como rasgo distintivo del humor frente a otros tipos de comicidad (Santana, 2006: 83). Así ocurre en una escena sobre los hijos ilegítimos engendrados tras la marcha de los esposos al frente. En el siguiente fragmento, *Schlump* se encuentra con un soldado de infantería y de raza negra, originario de Italia, que decide contarle su historia. Esta comienza en la ciudad de Schilda, donde tiene una aventura con Anni, una hermosa muchacha a la que debe abandonar en cuanto estalla la guerra. En el frente coincide con un soldado rubio, de ojos azules y de nombre Franz,

también oriundo de Schilda, que le habla de su mujer, llamada Anni, a la que conoció cinco meses atrás y a la que igualmente tuvo que abandonar tras ser llamado a filas. Entonces Franz recibe una carta en la que Anni le informa del nacimiento inminente del hijo de ambos. Ante la mofa generalizada, Franz, indignado, envía una carta a Anni pidiéndole explicaciones de su supuesta paternidad. La siguiente cita recoge la descripción de la escena y su traducción:

Da sagte einer in der Gruppe: ›Na, Franz, wie lange seid ihr denn verheiratet?‹ Und Franz rechnete an den Fingern: ›Viereinhalb Monate‹, sagte er. ›Vor fünf Monaten haben wir uns kennengelernt, an einem Sonntag vor dem Wirtshaus. Vierzehn Tage drauf haben wir geheiratet.‹ – ›Und wie schwer ist der Balg, zehn Pfund?‹ Da lachten sie alle gerade heraus, und Franz stand wütend da und begriff nichts und hatte einen roten Kopf. Sie klärten ihn auf, und er schrieb einen patzigen Brief nach Hause und war fuchsteufelwild und wollte die arme Anni umbringen. Aber nach einer Woche kam schon die Antwort:

›Lieber Franz! Du mußt Dir von Deinen Kameraden nicht alles vormachen lassen. Die haben sich einen ordentlichen Spaß mit Dir gemacht. Und Deine arme Frau muß natürlich dran glauben. Freilich haben sie recht, neun Monate muß man verheiratet sein, ehe man Kinder kriegt. Stimmt das etwa bei uns nicht? Rechne Dir mal aus: Ich bin viereinhalb Monate verheiratet; Du auch: Wieviel ist denn das zusammen? Oder sind wir etwa nicht zusammen verheiratet! Aber gib Dich mit den Brüdern gar nicht ab. Sei still und warte, bis Du ihnen mal was anderes auswischen kannst, es wird sich schon eine Gelegenheit bieten‹ (Grimm, 2014: 237).

Entonces uno del pelotón preguntó: «¿Y cuánto lleváis casados, Franz?». Franz se puso a contar con los dedos. «Cuatro meses y medio», respondió. «Nos conocimos hace cinco meses, un domingo, delante de la taberna. A los quince días nos casamos.» «¿Y cuánto pesa el mozo, cinco kilos?» Todos se echaron a reír. Franz estaba furioso, no entendía nada y se había puesto rojo. Ellos se lo explicaron y él mandó una carta a casa bastante insolente, lo llevaban los demonios y quería matar a la pobre Anni. Ya al cabo de una semana llegó la respuesta:

Querido Franz:

No debes creer todo lo que te cuenten tus camaradas. Se han procurado unas buenas risas a tu costa. Y tu pobre mujer debe creerse lo que dicen. Claro que tienen razón: hay que llevar casado nueve meses para tener niños. ¿Y no es ese nuestro caso? Echa cuentas: yo llevo cuatro meses y medio casada; tú, lo mismo. ¿Eso cuánto suma? ¿O es que no nos hemos casado los dos? Pero no te enfades con tus compañeros. Estate tranquilo y espera hasta que puedas tomarte la revancha, seguro que tienes ocasión (Grimm/Santana, 2014: 205).

En cuanto a la traducibilidad de la escena, su comicidad estrictamente situacional no entraña gran dificultad, ya que, por un lado, se explica por sí sola y, por otro, se basa en un humor que entronca no solo con la tradición picaresca, tan presente en la novela española, sino también con un tipo de humor, entre blanco

y absurdo, que recuerda a los monólogos de Gila y sus historias de la guerra. Sirva como ejemplo este fragmento del monólogo *Mi primera guerra*:

Les voy a contar a ustedes por qué fui a la guerra. Yo trabajaba de ascensorista en unos almacenes, y un día, en lugar de apretar el botón del segundo piso, apreté el ombligo de una señora gorda, que era la mujer del gerente, y me despidieron. Me fui a mi casa y me senté en una silla que teníamos para cuando nos despedían, y vino mi tío Cecilio con un periódico que traía un anuncio que decía: «Para una guerra importante, se necesita soldado que mate deprisa». Y dijo mi abuela: «Apúntate tú, que eres despabilado». Y dijo mi hermana: «Pero habrá que comprarle un caballo», pero no lo vendían suelto, tenía que ser con carro y con basura, y dijo mi madre: «Vas a llenar la guerra de moscas, es mejor que la hagas a pie, pero limpio». Entonces mi madre me hizo una tortilla de escabeche y me preparó un termo con caldo y me fui a la guerra. Cuando llegué estaba cerrada, pero había en la puerta una señora que vendía bollos y torrijas, y le pregunté: «Señora, ¿es esta la guerra del catorce?». Y me dijo: «No, esta es la del veintiséis, la del catorce es más abajo». «¿Y sabe a qué hora abren?», pregunté otra vez. Y me dijo: «No creo que tarden mucho porque ya han tocado la trompeta» (Gila, 2008).

Tanto en Grimm como en Gila el humor se basa en el contraste entre la cruda realidad y un tono infantil y hogareño. Gila incluye multitud de objetos concretos que ayudan a fijar la escena y multiplican el humor, que además se ve apoyado en el diálogo, para romper la monotonía del monólogo. Esto último también ocurre en Grimm. En la traducción se han empleado expresiones idiomáticas («el mozo», «lo llevaban los demonios») para reforzar el tono costumbrista.

En cuanto a la especificidad cultural, cabe señalar la referencia temporal de *vierzehn Tage* en alemán, que en español se ha adaptado a una medida más habitual, quince días, así como la necesidad de explicar la asociación con la localidad de Schilda y sus célebres *Schildbürger*, que en el original se da por supuesta: «Wir zogen vor dem Krieg von einem Städtchen zum anderen, und kurz vor Kriegsausbruch kamen wir nach Schilda. Ihr wißt schon, wo die Schildbürger wohnen» (Grimm, 2014: 234). En castellano ha sido necesario explicitar la referencia y completarla con una nota al pie:

Antes de la guerra íbamos de ciudad en ciudad, y cuando el conflicto estaba a punto de estallar llegamos a Schilda, ya sabéis, donde viven los que son duros de mollera*.

*En alemán *Schildbürger*, referencia a una obra cómica y costumbrista de autor anónimo, publicada por primera vez en 1597 bajo el título *El libro de los lalos. Relatos y hechos extraordinarios, emocionantes, insólitos y jamás contados de los lalos de Laleburg*. Un año más tarde, dicha obra se hizo célebre como *Los habitantes de Schilt*, topónimo vinculado a ciudades como Schilda o Schildau, situada al este de Alemania. Por extensión, el término *Schildbürger* ha pasado a formar parte de la

lengua alemana actual para designar a personas especialmente ignorantes o cerriles (Grimm/Santana, 2014: 203).

2.3. ELEMENTOS PICARESOS EN EL PLANO LINGÜÍSTICO

En el plano formal es imprescindible abordar el estilo de *Schlump* y su relevancia gracias al tono picaresco, como recoge esta reseña:

Die Sensation dieses Buches ist seine Sprache. Der Inhalt dagegen scheint zunächst eher Standard zu sein für ein Werk über den Ersten Weltkrieg. Beschrieben wird der Weg des Romanhelden in den Jahren 1914 bis 1918 und fertig. Dasselbe geschieht auch in Ernst Jüngers «In Stahlgewittern» und Erich Maria Remarques «In Stahlgewittern», denen bei allem Antagonismus eines gemein ist: der engagiert ernste Ton. In Hans Herbert Grimms Roman «Schlump» dagegen werden ganz andere sprachliche Register gezogen. «Schlump» ist der heitere Spitzname von Grimms heiterem Helden Emil Schulz, dieser Name gibt auch das stilistische Programm vor. Wenn Soldaten «vorbeifitzen», wenn eine Kirchenorgel «braust» und wenn irgendwo Holz «gemaust» wird, dann liest man wohl einen Schelmenroman (Fischer, 2014: s.p.).

Además de un estilo marcado por ciertos arcaísmos que aportan un toque popular (*Lorken und Schnaken, simpelieren*, etc.), destaca el contraste entre lo serio y lo cómico. A la primera categoría pertenece la terminología de la Gran Guerra: por un lado están los grados y divisiones militares, que siempre suponen un esfuerzo de documentación y en ocasiones se traducen, con desigual fortuna, a través del inglés; por otro, encontramos términos vinculados a la realidad cotidiana del conflicto, desde las partes en las que se divide una trinchera hasta el tipo de pan que comían los soldados, pasando por las expresiones que empleaban para comunicarse entre ellos o para denominar despectivamente al enemigo (*Tommies, der Franzek*), de todo lo cual nos limitaremos a ofrecer algunas pinceladas: *Heimatschuss, Parole Massengrab, Kriegsmutwillige, Sperrfeuer, Kommißbrot*, etc. Para dar verosimilitud al texto meta fue necesario recurrir a fuentes especializadas (Rodríguez González, 2005), pero también fueron de suma utilidad traducciones de lecturas paralelas, como el *Diario de Guerra (1914-1918)* de Jünger, magníficamente vertido al español por Carmen Gauger, obra que incluye un valioso comentario que hace las veces de glosario. Es, por tanto, justo reivindicar la lectura de buenas traducciones como recurso documental.

Retomando la idea del contraste cómico, este registro especializado se contrapone a un tono casi de cuento, que tiene por objeto subrayar la ingenuidad de Schlump, pero también su profunda fe en el ser humano, pese a haber conocido la

espeluznante vida en la trinchera. Sirva como ejemplo de dicho tono una escena en la que el narrador opina con ironía sobre la actitud del joven protagonista:

Dann gingen sie nach Hause, Schlump war selig und froh. Er fühlte sich unglaublich glücklich und war überzeugt, daß es etwas Schöneres als die Mädchen auf der Welt nicht geben konnte.

Nach ein paar Tagen hatte er die Johanna vergessen.

Die Jugend ist verschwenderisch, sie lebt im Paradies und merkt es nicht, wenn ihr das leibhaftige Glück begegnet (Grimm, 2014: 10).

A este contraste cómico se suma un tempo narrativo ágil, que favorece la lectura. Ya en las primeras tres páginas el lector está familiarizado con los orígenes del protagonista, que enseguida es trasladado al campo de batalla. A dicha agilidad contribuye la ya mencionada estructura en forma de escenas que combinan la crueldad del frente con el imperativo de satisfacer las necesidades más humanas. Esto da lugar a descripciones escatológicas, que de nuevo sirven para crear distancia y, por tanto, relativizar lo que sucede, amén del humor que lleva aparejado ese tipo de situaciones.

Para concluir quisiéramos destacar la expresividad del estilo de Grimm, que entre otros rasgos se refleja en el uso onomatopéyico del lenguaje. Así queda plasmado en la siguiente escena, que además es representativa del dinamismo narrativo y de la especificidad terminológica mencionados:

Was ist das? Links geht eine wilde Schießerei los, Leuchtkugeln, auch bunte, Sperrfeuer! Da kam auch schon die Artillerie vom Tommy herüber.

Huiii–iu, huiii–iu!!!

Da, drüben bei den Tommies, der »Christbaum«: rote, grüne, gelbe Leuchtkugeln. Jetzt ging die Hölle los: Granaten, schwere, leichte, Schrapnell, Flachbahner, kleine, große, kleine, immer toller wurde die Schießerei, immer verrückter, Torpedominen, Brandminen. Man sah sie ganz deutlich glühen in der Luft, die Minen, große und kleine; dazu die Leuchtkugeln! Endlich kam auch unsere Artillerie, aber nur spärlich. Aber sie sausten ganz knapp über den Kopf, und drüben zerplatzten sie, ganz hart. Es war aufregend. Schlump mußte lachen; er lachte laut in den Hölenkrawall hinein. Das gefiel ihm. Die heißen Splitter schlugen links und rechts in den nassen Lehm, huff, huff, huff. Die schweren Zünder sausten allein durch die Luft, nachdem die Granate zerplatzt war, und brummten wie die Hummeln. Ein Konzert!

Das ging eine Stunde, bis um sechs Uhr. Dann war es mit einem. Schläge aus. Still. Im Osten wurde der Himmel ein ganz klein wenig lichter. Dort glänzte heiter ein Stern und strahlte unschuldig wie das Christuskind (Grimm, 2014: 146).

Nos encontramos de nuevo con la actitud ingenua, aunque también irónica de Schlump, quien compara las bengalas de colores con un árbol de Navidad y el consiguiente tiroteo con un concierto admirable, ante el cual no puede reprimir

la risa, lo cual vuelve a reforzar el contraste. El ritmo narrativo se acentúa por la enumeración de los tipos de armamento, el cambio de tiempo verbal de pasado a presente y el uso de verbos vinculados a sonidos (*sausen, zerplatzen, brummen*), complementados por onomatopeyas propiamente dichas (*Huiii-ii, huiii-ii!!!, huff, huff, huff*). Destaca asimismo el empleo de exclamaciones y del calificativo *aufregend* para describir una situación de alboroto infernal que culmina con el estallido de granadas. El concierto contrasta con el silencio final, en mitad del cual Grimm vuelve a introducir un elemento de esperanza: la estrella.

3. REFLEXIÓN FINAL

El análisis sitúa la novela *Schlump*, ya desde el título, en la más pura tradición de la picaresca europea, con la particularidad de que la acción acontece en la Primera Guerra Mundial y la comicidad actúa como bajo continuo en diversos planos (contenido, estructura narrativa y estilo), acompañando a la historia y dándole una dimensión humanista. Así lo destacan las críticas cosechadas, tanto por el original (véase la reseña de Biermann en 1.) como por la traducción. Una de estas últimas subraya, además, una clara dimensión universal:

Schlump es un soldado que sirve a poderes lejanos y sin rostro que ni entiende ni trata de entender, y en sus movimientos por la geografía europea no hay odio, sino la más profunda comprensión humana [...].

Desde el punto de vista literario, Schlump bebe de fuentes que recorren el subsuelo profundo de la literatura universal. Es imposible no ver en los personajes que pululan por el libro muchos hijos legítimos de la picaresca, técnicas que se remontan al mismo Quijote, como la continua inserción de historias que afluyen como pequeños ríos al cauce general y, en resumen, esa visión parcial del drama enorme que es poderosa señal de identidad de la gran narrativa de los acontecimientos colectivos (Fornea 2014: 414).

En lo que respecta a la labor traductora, este ejemplo demuestra la importancia de (re)conocer la tradición en la que está inserto el original, en este caso común a las culturas de partida y de llegada, para detectar los ecos y las resonancias que favorezcan un trasvase adecuado, sin caer en el casticismo o en una adaptación excesiva. Traducir es, pues, una cuestión de medida, de armonía, como aquella a la que alude Grimm en una carta a su hijo:

Und an diese geheime Wirklichkeit, die Harmonie des Universums, die Du im kleinsten und größten findest, muss man Anschluss finden, dann stömt sie in Dich und erfüllt Dich und durchströmt Dich und leuchtet aus Dir heraus und schafft Dir geheime Verbündete, die Dich mit ihrer Kraft in der Seele stärken und Dich

schlank und biegsam machen, wenn das Leben stürmt und starke Stämme fällt und zerbersten lässt (Grimm 2014: 346-347).

Nos encontramos, pues, ante una contribución al entendimiento entre personas y culturas bajo el signo de la picaresca, que, a la luz de los conflictos que vivimos en el presente, no ha perdido un ápice de actualidad. En ese sentido, la traducción ejerce como segundo puente, dando voz a un pícaro bueno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANONYMOUS (1930). *Schlump. The Story of an Unknown Soldier*. Trad. de Maurice Samuel. Londres: Martin Secker.
- BIERMANN, P. (2014). Schabernack gegen die Obrigkeit. Buchkritik. Deutschlandradio Kultur. Recuperado de <https://bit.ly/34joyKv> [Fecha de consulta: 25/11/2019]
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- FISCHER, F. (5 de abril de 2011). Dumme an die Front. *Die Welt*. Recuperado de https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article126595177/Dumme-an-die-Front.html [Fecha de consulta: 02/12/2019]
- FORTEA, C. (2014). Érase una vez una guerra. *Turia*, N. 112, 414.
- GILA, M., (2008) Siempre Gila. Antología de sus mejores monólogos, Madrid, Aguilar, 2001. Recuperado de <http://raulperezcobo.blogspot.com/2008/08/mi-primera-guerra-gila.html> [Fecha de consulta: 02/12/2019]
- GRIMM, H.-H. (1928/2014). *Schlump. Geschichten und Abenteuer aus dem Leben des unbekanntesten Musketiers Emil Schulz, genannt 'Schlump', von ihm selbst erzählt*. Mit einem Nachwort von Volker Weidermann. Berlin: KiWi Verlag.
- GRIMM, H.-H. (2014). *Historia y desventuras del desconocido soldado Schlump*. Trad. de Belén Santana. Madrid: Impedimenta.
- JÜNGER, E. (2013). *Diario de guerra (1914-1918)*. Trad. de Carmen Gauger. Barcelona: Tusquets.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. (2005): *Diccionario de terminología y argot militar*. Madrid: Verbum.
- SANTANA LÓPEZ, B. (2006): *Wie wird das Komische übersetzt?* Berlín: Frank & Timme.
- SANTANA LÓPEZ, B. (2016). Cuando la recepción supera a la ficción: El caso de *Schlump*, de Hans-Herbert Grimm. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 6 (2016), 241-254.
- WEIDERMANN, V. (28 de abril de 2013). Der Riss. *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 41.

IRONÍA Y PICARDÍA EN LA VIDA DE UN VIEJO LUCHADOR: *HEIL KADLATZ!* DE PAUL WESTHEIM

IRONY AND ROGUERY OF AN OLD FIGHTER: PAUL WESTHEIM'S HEIL KADLATZ!

TERESA CAÑADAS GARCÍA
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Frente a las dictaduras y regímenes totalitarios surgen diversas expresiones artísticas de protesta. Ejemplo de ello son las obras literarias que, a modo de denuncia, utilizaron el humor, la sátira y la ironía para combatir el nacionalsocialismo. En el presente trabajo se analizará la novela *Heil Kadlatz!* del autor Paul Westheim, conocido principalmente por su trayectoria profesional como crítico de arte y que huyó exiliado a México. En ella presenta la vida de un pícaro moderno que, con tal de obtener beneficio, dinero y poder, cambia continuamente sus principios.

Palabras clave: Paul Westheim, picaresca moderna, literatura antifascista, literatura del exilio.

ABSTRACT

Humor, satire and irony are part of the artistic expressions used against dictatorships and totalitarian regimes such as National Socialism. This paper aims at studying Paul Westheim's novel *Heil Kadlatz!*, mainly known for being an art critic who went into exile in Mexico. The novel deals with the life of a modern rogue who abandons his principles in order to get benefits and power.

Keywords: Paul Westheim, modern picaresque, Anti-Fascist Literature, exile Literature.

1. INTRODUCCIÓN

EL PRESENTE TEXTO sigue la línea de trabajo que ya otros investigadores trataron con exhaustividad en obras como *Zeitzündler im Eintopf: Antifaschistische Satire 1933-1945* (Greuner, 1984), *Literarische Satire des Exils gegen*

Nationalsozialismus und Hitlerdeutschland: von F. G. Alexand bis Paul Westheim (Tauscher, 1992) o *Anti-nazi satire by German-speaking exiles: Developing strategies in the practice of a problematic genre* (Humble, 1994) en las que analizan el uso de la sátira y el humor burlesco como manera de oponer resistencia al régimen nacionalsocialista.

En primer lugar, se hará una presentación de Paul Westheim, cuya faceta como autor literario no ha sido tan destacada como su labor como crítico de arte. Después se considerará la obra *Heil Kadlitz!* en su conjunto para finalizar con el análisis de los rasgos picarescos que aparecen en ella, fundamentalmente a través de la caracterización de los personajes y de las estrategias narratológicas introducidas por el autor a través del narrador.

2. PAUL WESTHEIM: CRÍTICO DE ARTE Y AUTOR LITERARIO

Paul Westheim nació el 7 de agosto de 1884 en Eschwege en el seno de una familia judía ortodoxa. Estudió Historia del Arte en Berlín y Darmstadt y, tras acabar su formación, comenzó a trabajar en la capital alemana como crítico de arte en periódicos y revistas.

En 1917 fundó su propia revista, *Das Kunstblatt*, que se publicó mensualmente hasta marzo de 1933 y daba cabida a todas las manifestaciones artísticas de la época. Se convirtió en referente para artistas expresionistas y de otras corrientes de arte moderno coetáneas. Westheim editó también de 1918 a 1932 la revista trimestral *Die Schaffenden*; aunque al inicio recogía obras gráficas de grandes artistas de la época, fue incluyendo poco a poco las de otros artistas jóvenes y emergentes.

Con la llegada del nacionalsocialismo, siendo Westheim judío y portavoz de muchos artistas modernos perseguidos por los nazis, huyó de Alemania. Se exilió en París, dejando atrás su biblioteca y su colección de arte moderno¹. Allí se concentró en escribir, defender el arte moderno y combatir la ideología artística que la política cultural nazi estaba imponiendo. Colaboró con varios periódicos de habla alemana promovidos por otros exiliados en Francia y desde septiembre de 1938 publicó la revista mensual *Freie Kunst und Literatur. Liberté pour l'art et la littérature. Revue mensuelle en langue allemande* en nombre del *Freier Künstlerbund Paris*.

En Francia estuvo internado en diversos campos de concentración. En 1941, a sus 55 años, pudo huir a México, donde pasó el resto de su vida hasta que el 21 de

¹ Contenía obras de importantes artistas: Heckel, Grosz, Dix, Jawlensky, Kokoschka. Al huir de Alemania se las confió a Charlotte Weidler. Exiliado en México, esta le informó de la pérdida de su colección. Tras la muerte de Westheim y una vez las obras de *arte degenerado* se revalorizaron, las puso a la venta (Welzbacher, Christian, 2015 y Rotermund-Reynard, 2011).

diciembre de 1963, en su primera visita a Alemania tras sus años de exilio, falleció en Berlín.

El primer interrogante que cabe plantearse tras presentar brevemente la vida de Paul Westheim es cómo un crítico de arte escribió una novela como la que se va a tratar en este trabajo. A pesar de lo que se creyó durante muchos años, Westheim produjo más obras de carácter literario de las conocidas, pero no llegaron a publicarse².

El que podría ser su primer trabajo literario se publicó el 18 de enero de 1934 y ocupaba tres páginas del número 3 de *Die Neue Weltbühne* bajo el título *Universität der Hohlräume*. Se trata de un breve relato satírico en el que el autor critica la nazi-ficación de las ciencias, en concreto la manipulación de la Historia por científicos nacionalsocialistas, quienes logran demostrar que el origen de muchos mitos y acontecimientos históricos tienen en realidad origen germánico.

En 1935 *Editions du Phenix* publicó la breve novela de 58 páginas *Rassenschande*, la cual describe los años finales de la República de Weimar y la primera fase del régimen nacionalsocialista y el oportunismo de algunos personajes nacionalsocialistas en una pequeña ciudad, donde molestan a la población judía hasta orquestar una acción justificadora de acusación de *Rassenschande* (hombres que participaban en uniones sexuales entre judíos y alemanes arios)³.

Westheim publicó la novela *Heil Kadlatz!* durante su exilio en París en el *Pariser Tageblatt* en un total de setenta y dos entregas comprendidas entre el 17 de diciembre de 1935 y el 26 de febrero de 1936. Cuarenta y dos años más tarde, en 1977, la editorial Rogner & Bernhard la reeditó en un único volumen. Hubo dos ediciones más: una en 1979 (Rowohlt) y recientemente, en 2015, en la editorial Matthes & Steitz.

Un rasgo definitorio de la producción literaria de Westheim es el uso de la ironía y la sátira y el fino sentido del humor con el que adorna sus relatos. Rotermond-Reynard, especialista en la producción de crítica artística del autor, resume de esta manera la labor intelectual de Westheim en la época del nacionalsocialismo: «Er kämpfte mit seiner Feder gegen die Machthaber in Berlin und versuchte mit kritisch-zynischen Glossen das Publikum über die nationalsozialistische Kulturpolitik aufzuklären» (Rotermond-Reynard, 2011: 263). Así también lo indica

² Tras la guerra se descubrieron los papeles de trabajo que Westheim tenía en París en el *Sonderarchiv Moskau*.

³ En el *Sonderarchiv Moskau* se custodia una versión dramatizada de *Rassenschande* junto con otras dos piezas dramáticas: *Der 30. Juni des Sturmführers* y *Bluboko*. Asimismo, se conserva el manuscrito de otra novela inédita titulada *Mensch bleibt Mensch*.

Tauscher, quien destaca, además, la presencia continua de ataques a los nazis en los escritos del autor:

Westheim (...) gehörte zu den Autoren, die sich am antifaschistischen Kampf aus dem Exil erstmals mit literarischen Arbeiten, und das als Satiriker, beteiligten. Seine Aufsätze über faschistische Kunst und Kunstpolitik, die in Exilzeitschriften erschienen, zeichnen sich gleichfalls durch einen Zug zum Angriff aus, der nicht nur aus dem Fakt resultiert, daß es sich um Kritiken handelt (Tauscher, 1992: 86).

Ambos investigadores coinciden en la presencia del componente crítico, satírico e irónico en los escritos de Westheim, literarios o no. Desde esta premisa se llevará a cabo el análisis de *Heil Kadlatz!*

3. HEIL KADLATZ!

El autor juega desde el comienzo de la novela con las expectativas del lector: el título *Heil Kadlatz. Der Lebensweg eines alten Kämpfers* remite al personaje central como alguien mítico, merecedor de un relato sobre sus hazañas. Lo presenta como a un luchador, lo que lleva a pensar de inmediato en alguien modélico e importante. Sin embargo, los motivos y las causas por las que Kadlatz luchará no son ni causas legítimas ni aportarán nada al bien común, por lo que el personaje pierde pronto el halo de ejemplar que le prometía el título. El lector se da cuenta enseguida de que el autor se mueve desde el principio en el marco de la ironía, la sátira y el humor.

El propio Westheim asegura refiriéndose a su novela: «Was mir vorschwebte war eine Art Antnazi-Schweijk [Sic]. An dieser Kadlatz-Welt wird die Nazi-Mentalität entlarvt. Eine Satire und zwar eine sehr scharfe Satire. Ironisch überlegen» (Westheim, 1961). El autor alude al contenido satírico e irónico de su obra llegando a referirse al protagonista de la novela satírica *Las aventuras del buen soldado Svejk* que escribió el checo Jaroslav Hasek a principios de los años 20 del siglo pasado.

Kadlatz es el portero de un edificio de un barrio distinguido de Berlín. Casado y con dos hijos, es conocido por ser socialdemócrata, un proletario con conciencia social.

La novela comienza durante las primeras semanas de la I Guerra Mundial. Durante el conflicto, gracias a su hijo Gustav, que trabajaba en una fábrica de jabón hecho a partir de mantequilla rancia y que poco a poco empezó a tener acceso a ciertos alimentos con los que ejercía comercio clandestino, Kadlatz llegó a tener dinero a manos llenas. Tras la guerra se entregó al ímpetu revolucionario y el mayor problema social eran para él los capitalistas. Un día, en una pelea en el edificio en el que trabaja, Kadlatz da un bastonazo a la dueña, la señora Rosenthal.

Esta le denuncia y Kadlatz pierde su puesto de trabajo, pero no el derecho a permanecer residiendo en la vivienda. Como la casera no quiere verlo más, le da dinero para que se marche. Kadlatz se siente ahora como un capitalista (esos que constituían para él un grave problema social) y decide montar un local de striptease en el que, orgulloso, pone a trabajar a su hija Olga. En el local Kadlatz conoce a Wicksberg y juntos deciden crear una cooperativa para recaudar fondos para construir viviendas; ponen al frente de la cooperativa a un pastor muy involucrado en temas sociales que, al cabo del tiempo y sin percibir un sueldo, consiguió hacer de ella una empresa millonaria. El pastor resultó ser un estafador y los fundadores de la iniciativa acabaron en la cárcel. Solo Wicksberg, que se había oído el problema, no fue inculcado ni detenido.

Tras pasar quince meses en la cárcel, Kadlatz acude a su hija y a su madre para que le den algo de dinero con el que empezar una nueva vida. Esta última le recomienda que se dedique a la venta ambulante de calzones y así lo hace. Un día se encuentra al 300%, un compañero de cárcel, quien le recomienda que mejor se dedique a la venta de armas, con lo que Kadlatz comienza a repartir armas en todos los frentes.

Otro día Kadlatz se topa con Wicksberg, que ahora se llama Baldur Stolzenberg y es un alto cargo político del partido nazi. Por su parte, el hijo de Kadlatz, Gustav, habiéndose unido a la liga nacionalista *Wehrwolf*, la liga de hombres y luchadores alemanes del frente (*Bund deutscher Männer und Frontkrieger*), decide, con la ayuda de su padre y de Stolzenberg, dar el chivatazo a los nazis de dónde tiene escondidas las armas su unidad a cambio de dinero. Al ser descubierto tiene que huir de Alemania. Este momento es importante en la novela, pues a raíz de la marcha del hijo entra en el relato una segunda e inesperada protagonista pícara: cuando Kadlatz acude a la ahora vacía vivienda de su hijo Gustav, hay dentro una señora, Frau Pelchau, que piensa que Kadlatz es un policía o un miembro de la *Wehrwolf* disfrazado de policía.

Frau Pelchau es vecina del edificio y dueña de una verdulería. Su marido se dedica a la cría de conejos. Tienen tres hijos, cada uno de ellos muy distintos entre sí: Richard, apasionado por la política y por el Partido Comunista, Phili, que se ha ido a vivir con un conde y Eberhard, que se dedica a ser un pandillero. En la familia Pelchau la cabeza es, por imposición y manipulación, la propia señora Pelchau. Vive preocupada, como se verá más adelante, en primer lugar por su negocio y, poco a poco, por el poder y la fama.

Kadlatz va ascendiendo en el partido nazi hasta convertirse en jefe de regimiento y Pelchau siente envidia porque cree que su marido podría llegar a la categoría de Kadlatz. Su ambición no acaba ahí: cuando un día le llega una carta de la organización en defensa de los intereses de los comerciantes de fruta y verdura, quiere acudir para lograr que su marido se convierta en el presidente de dicha organi-

zación. Al final lo será ella misma, llegando a crear un frente verdulero, *Grünkram-front*. Como además se empeña en ser la mujer de un *Frontleiter*, hace lo que está en su mano para que le den tal puesto a su marido.

Kadlatz, mientras tanto, se convierte en asesor espiritual de Hitler y funda un frente de guardia nocturna, el *NS-Nachwachfront*. Con todo ello se va ganando la admiración de los miembros del partido. Se ve a sí mismo como un gran hombre, digno de ser saludado con un «Heil Kadlatz!».

Un día, haciendo valer las directrices para determinar qué ciudadanos no eran arios (*Nichtarierbestimmungen*), entregan a Kadlatz un cuestionario en el que tiene que rellenar sus datos familiares de generaciones atrás. Alguno de sus enemigos aprovecha la ocasión para difundir lo que se descubre: que Kadlatz tiene antepasados judíos. El partido y la señora Pelchau le dan de lado, así que él decide ir a Ostowo a conocer la historia de su pasado familiar. Allí, hablando con los rabinos, averigua que su abuelo Jankel Katzenstein se casó con Babette Schmitz para encubrir el embarazo que esta tenía fruto de las relaciones mantenidas con un conde. Kadlatz descubre entonces no sólo que no es judío, sino que además es de origen noble. Consigue un acta notarial y regresa veloz a Berlín a que se haga justicia, pero en la oficina racial le dicen «Jude bleibt Jude» (Westheim, 1977: 177)⁴. Desesperado y perdido, Kadlatz empieza a frecuentar bares y a darse al alcohol.

El 30 de junio, la Noche de los Cuchillos Largos, trae problemas al señor Pelchau como miembro de las SA y mientras discute con su mujer, el portero del edificio llama al timbre para anunciarles que está recogiendo 20 centavos en cada vivienda para comprar una corona de flores a Kadlatz, a quien los nazis dispararon por error.

4. IRONÍA Y PICARDÍA EN *HEIL KADLATZ!*

Al resumir el argumento se vislumbran algunos elementos que revelan el talante picaresco de los personajes principales y cómo se mueven constantemente por sus intereses.

En primer lugar son destacables los rasgos de la personalidad de Kadlatz y Pelchau que les inclinan a poder ser definidos como pícaros en cuanto a sus actitudes antihéroicas, faltas de moral y de buscavidas. En segundo lugar es importante considerar el uso de la ironía y el sarcasmo por parte del autor para mostrar su posición crítica frente al nacionalsocialismo a través de estrategias estético-narrativas. Ambos aspectos se retroalimentan, pues es imposible que el lector no juzgue a los pro-

⁴ Todas las citas de la obra hacen referencia a la edición de 1977.

tagonistas al observar sus comportamientos extravagantes, insensibles, sin escrúpulos y aprovechados y no piense que detrás de esos comportamientos se esconda un mensaje crítico o un juicio propio del autor que lleva al papel las vidas de esos personajes. Además, en numerosas ocasiones esa ironía crítica nacerá a raíz de la visión pícara de la vida y de la manera que el autor, el narrador, tiene de enfocarlos.

4.1. LOS PÍCAROS KADLATZ Y PELCHAU

Kadlatz es un hombre de clase media al que le gusta sentirse como un héroe y sentir la admiración de los de su alrededor queriendo tener siempre la última palabra. Interpreta el mundo a su manera siendo él un héroe y haciéndoselo creer así al resto. El narrador, además, reafirma su heroísmo: «Im Ernst, was hätte aus der ganzen Weltlage werden können, wenn er, Kadlatz, sich nicht mit allen Kräften darum gekümmert und gesorgt hätte» (Westheim: 9).

Kadlatz no vive los acontecimientos de su país con una visión del mundo definida ni desde unos presupuestos políticos o morales concisos. Su único motor es el provecho y beneficio que pueda sacar a lo que ocurre a su alrededor y, de esta manera, se irá arrimando a los personajes y a los partidos que más ganancias le reporten, siendo consciente de que cuanto mejor posicionado esté, mayor beneficio podrá sacar.

Por el contrario, le cuesta entender a aquellos que son coherentes y luchan *simplemente* por un ideal y no por sacar provecho:

Das Ziel seiner Mitrevolutionäre schien – merkwürdig genug – einzig darin zu bestehen, durch die naßkalten Straßen zu fahren und in Ansprachen oder Aufrufen ihrer Begeisterung Ausdruck zu verleihen. Kadlatz war sichtlich enttäuscht. Eine Revolution, bei der die Revolutionäre sich die Beine in den Bauch standen und offenbar keiner daran dachte, zunächst einmal sich gesund zu machen, war das überhaupt eine Revolution? (Westheim: 30).

A lo largo de la novela sufre algunas decepciones cuando no obtiene los beneficios esperados; así, por ejemplo, cuando asciende en el partido nazi a jefe de regimiento: «Er war enttäuscht. Er hatte was anderes erwartet, etwas in bar» (Westheim: 123). Sin embargo, de algún modo sabe que está en el partido correcto porque es el único que le ha hecho dirigente. Hasta tal punto Kadlatz es incoherente en su manera de pensar que en una conversación con su madre, esta le dice que está trabajando como limpiadora en el partido del hijo y él le pregunta: «Von welcher Partei?», a lo que ella contesta «Von deine [...] von die KPD doch» (Westheim: 51).

Otro momento destacable de la novela es el que se observa el oportunismo y la picardía de Kadlatz y de otras personas de las que se rodea es una conversación que

mantiene con su antiguo compañero de cárcel, el 300%, quien le recomienda vivir de los partidos yendo como testigo a juicios y perjurando:

Kommste bei die Nazis, streckste de Hand hoch: «Heil Hitler» oder «Juda verrecke» oder «Deutschland erwache» [...] Kommste zu der Kommune, mußte de Faust ballen und «Rotfront» schreien oder «Hoch Moskau», «Nieder mit dem Kapitalismus» [...] Hauptsache, wo wat jebraucht wird und welche Partei am besten zahlt [...] Ick seh auf Bezahlung un nich auf Politik (Westheim: 57).

A través de Pelchau se presenta otro personaje pícaro y sin escrúpulos representativo de la sociedad de clase media berlinesa en los años previos al comienzo de la II Guerra Mundial que plasma el autor. Desde que aparece, «mit einer 6 PS-Schnauze ausgestattet» (Westheim: 85), se muestra únicamente preocupada por sacar adelante su verdulería y contraria a cualquier tendencia política o partido. Sin embargo, tras la visita a una reunión de mujeres nacionalsocialistas, empieza a posicionarse en pro del partido nazi: «Frau Pelchau war gleich Feuer und Flamme für die Bewegung» (Westheim: 101).

Le mueven la envidia y la ambición: si ve que los demás ascienden, ella también quiere ascender:

Wenn Frau Pelchau Kadlatz in seiner SA-Uniform rumstolzieren sah, gab's ihr jedesmal einen Stich. «So wat. Mit einemmal un jleich Standartenführer, wobei ihm von nationaler Jesinnung doch nie die Rede war!» Was sie noch mehr erregte und wirklich kränkte, war, daß ihr Pelchau immer noch ganz gewöhnlicher SA-Mann war (Westheim: 124).

Su momento de ser heroína llega el día en que fue a la asamblea general de la asociación protectora de los intereses de los verduleros y fruteros y subió al escenario improvisando unas elecciones. Toda la pandilla Kadlatz-Pelchau la eligió como presidenta.

La adquisición de poder transforma los egos de los protagonistas: Kadlatz llega a creer que es merecedor de un saludo propio: «Ganz groß kam er, Kadlatz, sich vor. So, als ob er sich dauernd zu fragen gehabt hätte: «Großer Mann – was nun?!» Und am liebsten hätte er die Hand emporgestreckt und sich selber zugerufen: «Heil Kadlatz!»» (Westheim: 168). La señora Pelchau, por su parte, va manipulando e imponiéndose a todos, también a su marido, a quien obliga a hacer carrera en el partido nazi. Desea ahora convertirse en la mujer del dirigente de un frente, el frente de las verduras, en el que Kadlatz será el responsable de la verdura y que proclamará la semana del carbón en el Reich bajo el lema: «Deutsch der Kohl!» bajo el signo de «Bluboko» (*Blut, Boden, Kohl!*) (Westheim: 158). Sus motivos tiene (irónicos e irrisorios a causa de la manera que tiene de sacar provecho a las

circunstancias) para justificar la formación de un frente tal que sume el carbón al lema nazi sangre y tierra:

Wenn in diesen Tagen des Aufbruchs an den deutschen Geist und wesenhaft deutsche Dichtung die Forderung nach Bodenverbundenheit ergeht, so können wir mit Stolz dem entgegenhalten, daß es nichts Bodenverbundeneres gibt als den Kohl wie auch Kartoffeln, Karotten, Erbsen, Spinat, Radieschen und Sellerie. Der deutsche Kohl ist zutiefst dem deutschen Boden verwurzelt, darüber hinaus ist er eine Urwurzel der Volkskraft (Westheim: 158-159).

Los rasgos de los personajes son comunes al pícaro: oportunistas, aprovechados, egocéntricos y sin escrúpulos. Todos ellos representan una estampa concreta del Berlín de los años previos a la guerra, personajes de clase media-baja, hablando en dialecto, que reflejan la época criticada, el nacionalsocialismo, en la que la sinrazón y el afán de poder vencen en pro del beneficio propio. Y aun Westheim no sabía, en el año 36, lo que estaba por venir. Sin duda alguna, lo que sí sabía es que esa mentalidad reflejada en los personajes de la obra era la que le había llevado a tener que huir de su país y exiliarse en Francia.

4.2. EL PAPEL DEL NARRADOR

El autor usa en la novela otro instrumento para denunciar el entorno histórico-social que constituye el escenario de la obra y de su propia vida: el narrador omnisciente y autorial que no solo apela al lector, sino que además comenta el relato dando su opinión sobre los sucesos narrados y sobre otros temas al margen de lo relatado. De este modo, la fuerza de la ironía es reforzada a través de la voz del narrador.

El narrador-comentarista aparece desde el comienzo de la novela. Por ejemplo, cuando a Kadlatz le va mal con sus negocios clandestinos, el narrador critica con ironía: «Schwere Zeit für ehrliche Schieber! Was für eine Wirtschaft, wenn nicht mal mehr auf unanständige Weise was zu machen war» (Westheim: 38).

Las críticas irónicas continúan a lo largo de la obra quejándose de lo aburrida de debía ser la vida antes de la I Guerra Mundial, como si *lo emocionante* hubiera comenzado tras la guerra:

Manchmal, wenn ich so drüber nachdenke, frage ich mich, wie haben's die Leute vor dem Krieg bloß aushalten können?! Über was um des Himmels willen mögen sie den lieben langen Tag gesprochen haben? [...] Und wenn nicht ab und an mal ein Raub- oder ein Lustmord passiert wäre, dann, bei Gott, hätte einem das Leben doch überhaupt nichts zu bieten gehabt (Westheim: 85).

Otro tema sobre el que aparecen críticas muy duras por parte del narrador son las referidas a la censura y a la prensa en los años de crecimiento del nacionalsocialismo, como cuando los nacionalsocialistas manipulan los acontecimientos y los convierten, a conveniencia, en leyenda:

Dummerweise ist mir so die Geschichte mit dem Attentat auf den Dr. Goebbels auch nur vom Hörensagen bekannt. Es war eine Heldengeschichte, vielmehr eine Heldenlegende. Für Geschichten, die gar nicht wahr, sondern bloß ausgedacht sind, hat man den Fachausdruck Legende. Wenn man in der Führerbranche ist, braucht man so was (Westheim: 122)⁵.

La manipulación nazi de la opinión pública que tanto denunció Westheim como crítico de arte en sus revistas y artículos periodísticos, sigue apareciendo en la obra, esta vez cuando el narrador comenta la creación de conceptos como *Volkszorn*:

Also schmiß man zu Ehren der neuen Volksvertretung bei Wertheim und verschiedenen anderen jüdischen Großgeschäften die Schaufenster ein. Offiziell selbstverständlich nicht. Offiziell werden niemals Schaufenster eingeschmissen. Dafür hat man «den Volkszorn». Der Volkszorn ist eine neuere, sehr praktische Erfindung. Alles, was man getan haben möchte, aber offiziell zu tun sich scheut, besorgt prompt der Volkszorn (Westheim: 127).

Otro ejemplo de manipulación tratado con crítica irónica se observa cuando Stolzenberg muere de un disparo una noche al llegar a su casa. Aunque el lector sabe que su muerte se debe a que disponía de información sobre algunos nazis que pretendían destituir a Hitler como cabeza de partido, la interpretación a la luz pública es muy diferente: se acusa a los comunistas de haberlo matado y, como no disponen de mucha información sobre él, deciden inventársela y convertirlo en héroe:

Der edle, der einzige, der beispielhafte, der selbstlose, der unbestechliche, der saubere, der treue und truglose, der kerndeutsche, der um die Volksgemeinschaft gefallene Stolzenberg war das Tagesgespräch im Rundfunk. Man wußte über die Tat nichts, man wußte über die Täter nichts, man wußte über Stolzenberg fast nichts, jedenfalls nichts Rühmenswertes, um so mehr konnte man darüber reden, das reden, was man dem Volk einreden wollte (Westheim: 166).

La calle en la que vivía se renombró como *Stolzenbergstraße* y se hizo una canción sobre Stolzenberg.

⁵ Esta es también la temática de *Universität der Hohlräume*.

5. CONCLUSIONES

Sin duda, el autor logró su objetivo: crear una sátira llena de ironía para desenmascarar la mentalidad nazi, denunciarla y ponerla en evidencia. Para ello eligió crear una ficción cargada de personajes definibles como pícaros y apoyarse en la figura del narrador omnisciente como manera de dar su opinión de forma más directa y de potenciar la crítica, el sarcasmo y la ironía.

En un pasaje de la novela, cuando Kadlatz es ascendido a jefe de regimiento, el autor trata de dar una explicación sobre lo que ocurrió en la sociedad alemana para que el nazismo triunfara y para que, de repente, millones de personas se vieran apoyando al nacionalsocialismo de la manera que lo hicieron los personajes de su novela, sin escrúpulos:

So, fast ohne daß er sich versehen hatte, stand er im Hitler-Lager. Schicksalhaft, wie die von der nationalen Bewegung so über alles geliebte Phrase lautet [...] Es zog ihn einfach mit, wie eine anschwellende Straßenrinne alles mitreißt, alles an Unrat, was sich so auf der Straße rumtreibt. Eben schicksalhaft. Tausenden und Millionen ist es damals so ergangen. Teils war es Schwärmerei, teils Phrasenbesoffenheit, manchmal der nationale Geist, manchmal auch bloß der einfältige Geist (Westheim: 123).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FRENK-WESTHEIM, M. (2005). *Arte entre dos continentes. Artículos y ensayos*. México DF: Siglo XXI.
- GREUNER, R. (1984). *Zeitzündler im Eintopf: Antifaschistische Satire 1933-1945*. Berlín: Buchverlag Der Morgen.
- HUMBLE, M. (1994). Anti-nazi satire by German-speaking exiles: Developing strategies in the practice of a problematic genre. *Forum for Modern Language Studies*, XXX (4), 353-364.
- ROTERMUND-REYNARD, I. (2007). «Dieses ist ein Land, wo ein Kunstmensch leben kann». *Der Kunstkritiker Paul Westheim im Prozess der Akkulturation während der französischen und mexikanischen Emigration. 1933-1963*. París: École des hautes études en sciences sociales.
- ROTERMUND-REYNARD, I. (2010). Erinnerung an eine Sammlung. Zur Geschichte und Verbleib der Kunstsammlung Paul Westheims. En C.-D. Krohn & L. Winckler (Hrsg.), *Gedächtnis des Exils. Formen der Erinnerung (151-193)*. Múnich: text + kritik.
- ROTERMUND-REYNARD, I. (2011). Geheime Netzwerke. Charlotte Weidlers Briefe an den Kunstkritiker Paul Westheim (1933-1940). En B. Dogramaci & K. Wimmer (Hrsg.), *Netzwerke des Exils (261-276)*. Berlín: Mann.
- TAUSCHER, R. (1992). *Literarische Satire des Exils gegen Nationalsozialismus und Hitlerdeutschland*. Hamburg: Kovač.
- WESTHEIM, P. (1935). *Rassenschande. Novelle*. París: Editions du Phenix.

- WESTHEIM, P. (1961). Carta a Herrn Kohn. 28.11.1961. Archivo Paul Westheim de la Akademie der Künste, Berlín.
- WESTHEIM, P. (1977). *Heil Kadlitz!* Múnich: Rogner & Bernhard.
- WESTHEIM, P. (1979). *Heil Kadlitz!* Reinbek bei Hamburgo: Rowohlt.
- WESTHEIM, P. (2015). *Heil Kadlitz! Der Lebensweg eines alten Kämpfers*. Berlín: Matthes & Seitz.

ROMULUS DER GROßE DE FRIEDRICH
DÜRRENMATT: ¿UNA COMEDIA LIGERA?

ROMULUS DER GROßE BY FRIEDRICH
DÜRRENMATT: A LIGHT COMEDY?

CARMEN ALJIBE VAREA
Universidad de Alicante

RESUMEN

En el presente artículo, la comedia *Romulus der Große. Eine historische Komödie in vier Akten* (1980) escrita originariamente en 1948/49 por Friedrich Dürrenmatt bajo el recuerdo cercano de la Segunda Guerra Mundial, pero reelaborada a lo largo de toda su vida en diferentes versiones, es analizada con la intención de comprender en qué sentido afirma su autor que se trata de una comedia pesada o difícil, porque aparentemente es ligera o fácil, es decir qué entiende el escritor por comedia, según sus propias reflexiones al respecto y cómo construye el humor en esta obra.

Palabras clave: Friedrich Dürrenmatt, comedia, humor, paradoja, dramaturgia.

ABSTRACT

In this article the comedy *Romulus der Große. Eine historische Komödie in vier Akten* (1980), originally written by Friedrich Dürrenmatt in 1948/49 under the close memory of World War II, but reworked throughout his life in different versions, is analyzed with the intention of understanding in what sense does the author say that it is a heavy or difficult comedy, because apparently it is light or easy, that is to say what the writer understands by comedy, according to his own reflections on this and how he builds humor in this work.

Keywords: Friedrich Dürrenmatt, comedy, humor, paradox, dramaturgy

1. INTRODUCCIÓN

LA OBRA *ROMULUS DER GROßE. Eine ungeschichtliche historische Komödie in vier Akten* estrenada en 1949 en Basilea era calificada por su autor Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) desde 1957 con una frase que siguió presente en los

paratextos (Anmerkung I) de su última edición de 1980: se trataba de una «schwere Komödie, weil sie scheinbar leicht ist» (Dürrenmatt, 1980: 119). El autor suizo suponía que su obra sería catalogada por el crítico literario como comedia ligera («eine bloße Witzelei») al estilo de las representadas por el actor cómico Theo Lingren, o del escritor de farsas serias Bernard Shaw. Ese efecto era de hecho pretendido. Ahora bien, como apuntaba sutilmente el adverbio «scheinbar» más arriba, se trataba tan sólo de una apariencia. En efecto, si gracias a su tono humorístico *Romulus der Große*, ha gozado, salvo en su estreno, del gusto del público de habla germana, la abundante bibliografía científica sobre esta y otras comedias de Dürrenmatt, así como el hecho de que su autor la versionara en cuatro ocasiones y que volviera sobre su tema central, el poder, en otros dramas como *Kaiser und Eunuch*, es indicio de que no estamos ante una comedia de mero entretenimiento - aunque es, sin duda, su obra más divertida -, y que habrá que tomársela en serio.

En el presente artículo se analiza la comedia *Romulus der Große* a partir de la versión literaria definitiva de 1980 a la luz de la mencionada paradójica frase como clave para comprender, no sólo esta obra, sino la teoría dramática de Dürrenmatt y el papel que juega el humor en ellas. Para ello tendremos en cuenta las afirmaciones metaliterarias que el autor pone en boca de los personajes o los paratextos de esta comedia y sus reflexiones literarias más teóricas.

Dürrenmatt dramatiza en ella, en tono de comedia, la situación que se vive en la corte del Emperador Rómulo Augusto durante las últimas horas del Imperio Romano Occidental, desde el anuncio de la amenaza que se avecina: «Die Germanen kommen!» (Dürrenmatt, 1994: 14) una mañana de marzo del año 476, hasta la mañana del día siguiente en que tiene lugar el inevitable desenlace y Odoacro es proclamado rey germano del Imperio Romano por Rómulo. Numerosos son los personajes que desfilan por la corte, también en horas intempestivas, para evitar, o siquiera afrontar con dignidad, la tragedia cercana. Pero Rómulo estará más pendiente de su curiosa afición, la crianza de sus gallinas, que del destino de su Imperio o, al menos, eso es lo que parece. Si el ser humano con su libertad siempre nos sorprende acerca de sus intenciones, el destino de la historia no descansa del todo en sus manos, parece querer decirnos con esta poco histórica comedia, o mejor debiéramos traducir, con esta atemporal historia.

A la luz de tan divertida trama tejida con unos diálogos de léxico y construcción sencillos, sumamente ágiles y llenos de chispa, no sorprende que esta obra siga gozando hoy de popularidad en los países de habla germana, incluso como drama escolar, pero ello no debe ser óbice para considerar la complejidad del mensaje que nos quiere transmitir Dürrenmatt, quien, gracias a su formación filosófica y a una perspicaz inteligencia, fue capaz de integrar en ella toda la rica tradición occidental sobre el drama y el humor, de reformularla de forma original como ficción para

manifestar su particular visión de la literatura y, a su vez, del mundo y de la historia occidental.

2. LO PARADÓJICO DEL MUNDO Y SU REPRESENTACIÓN EN LA COMEDIA

Dürrenmatt describía la comedia *Romulus der Große* de forma paradójica como una obra pesada por ser ligera, no por casualidad, sino porque construye la acción de sus dramas intencionadamente de forma paradójica, ya que consideraba que es en la paradoja donde más claramente se revela la realidad: «Im Paradoxen erscheint die Wirklichkeit» (punto 19, *Die Physiker*, 1962: 93). Ello no significaba para él que ella sea la realidad, sino lo siguiente: «Eine paradoxe Handlung ist ein Sonderfall, die Frage lautet, inwiefern sich in diesem Sonderfall die andern Fälle (der Wirklichkeit) spiegeln.» (Dürrenmatt citado en Steinbach, 1984: 16)¹, o con otras palabras: «inwiefern der Fall auf der Bühne auch sein Fall sei» (Steinbach, 1984: 16).

Escribir de forma paradójica significa ofrecer lo contrario a la opinión común o en expresión aparentemente contraria a la lógica, si nos atenemos a la definición del Diccionario de la lengua española de la RAE. Para construir la paradoja Dürrenmatt, se sirve con frecuencia de la exageración y la deformación de la realidad, esto es, de lo grotesco, pues consideraba en *Theaterprobleme* en 1955 que el mundo en el que vivimos, aquel que se desarrolló tras la Segunda Guerra Mundial, había conducido a lo grotesco y lo grotesco lo definía como «ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtloser Welt» (Steinbach, 1984: 13). Con estas palabras quería expresar que ya no existían ni culpables, ni responsables de los sucesos que acaecen en el mundo porque el poder del estado es anónimo y burocrático, tan informe y en proceso de cambio, como el género de la comedia mismo, a diferencia de la tragedia que presupone un mundo con formas bien definidas. Además, la comedia es útil precisamente cuando los hechos se vuelven trágicos porque distancia al espectador de la realidad. Así, se comprende que Dürrenmatt ponga en boca de Rómulo ante la inminente invasión germana las siguientes palabras: «Wer so aus dem letzten Loch pfeift wie wir alle, kann nur noch Komödien verstehen», y le recomiende a su hija antes que ensayar tragedias: «übe dich in der Komödie, das steht uns viel besser» (Dürrenmatt, 1994: 25). Precisamente a través de la comedia es posible todavía mostrar lo trágico, aunque no la

¹ Steinbach (1984) recoge en su edición, junto con artículos sobre la obra de Dürrenmatt, los fragmentos más interesantes de las reflexiones del autor suizo sobre el drama dispersos en diversos artículos y entrevistas. En adelante, citaré los escritos teóricos de Dürrenmatt según lo hace este editor.

tragedia en estado puro (Steinbach, 1984: 11-15). Esto es lo que perseguirá en *Romulus der Große*, como mostraremos a continuación, y lo que ha de entenderse cuando afirma de ella que es una comedia pesada porque es aparentemente ligera.

3. LA CONSTRUCCIÓN DE LA COMEDIA *ROMULUS DER GRÖßE*

Dürrenmatt relaciona lo paradójico con el humor. En ello parece coincidir con las reflexiones de Arthur Schopenhauer (1788-1860), que probablemente leyó. Para este filósofo alemán la paradoja es el origen de lo risible: «ist der Ursprung des Lächerlichen allemal die paradoxe und daher unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einen ihm übrigens heterogenen Begriff» (Schopenhauer, 1986: 122). Nos hace reír «die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen» (Schopenhauer, 1986: 122).

Dürrenmatt lleva al drama lo paradójico mediante la ocurrencia, «der Einfall», que sólo está presente en la comedia y no en la tragedia como recoge en *Theaterprobleme* (Steinbach, 1984: 12). En otras palabras, para procurar que sus comedias se muestren paradójicas, Dürrenmatt recurre a un continuo juego dialéctico (Hernández, 2018: 141), por eso afirmará: «Dramaturgie ist eine dialektische Angelegenheit» (Dürrenmatt, 1994: 149). Si bien, no dejará inmediatamente después de matizar, una vez más paradójicamente, que él está en guerra con el maestro por excelencia de la dialéctica, pues este considera el mundo en sí mismo dialéctico porque «er verwechselt das Theater mit der Wirklichkeit» (Dürrenmatt, 1994: 149). Es decir, para Dürrenmatt la dialéctica es una estrategia para representar el mundo: el teatro, pero no la realidad misma, pues esta sólo presenta una apariencia contradictoria, esto es paradójica, ocasionalmente. Esa construcción dialéctica se extiende a todos los niveles de la obra que analizamos dando lugar a ocurrencias («Einfälle») que resultan humorísticas como mostraré a continuación.

4. EL HUMOR

4.1. EL HUMOR EN EL TÍTULO

El título de este drama *Romulus der Grosse. Ungeschichtliche historische Komödie in vier Akten*, se construye en base a un juego de oposiciones entre sintagmas y entre palabras, cuya completa comprensión, sin embargo, sólo es posible, en la medida en que el lector o espectador dispone de ciertos conocimientos culturales.

La primera sospecha de estar ante un enunciado irónico surge a partir de la oposición semántica entre los adjetivos «ungeschichtlich» e «historisch» que configuran

en la retórica clásica: un oxímoron, es decir, el uso de dos conceptos de significado opuesto en una sola expresión que el contexto acabará justificando.

Necesitamos, además, ciertos conocimientos de poética para apreciar que si la obra tiene por protagonista a una gran figura del mundo clásico, a juzgar por el nombre latino Romulus y su atributo el Grande, es sorprendente que esta se presente en el género humilde de una comedia. Estamos ante otro oxímoron.

Una comedia histórica, vuelve a ser una expresión contradictoria, de nuevo un oxímoron, pues los hechos históricos en sentido clásico son dignos de la tragedia. Ahora bien, estos son presentados ahistóricamente, o de manera ficticia, pues en definitiva, según la *Poética* de Aristóteles desde Platón, toda ficción y, por ende, la comedia, es una mentira, en cuanto inventada. Y esta es también, al parecer, la intención de Dürrenmatt que, según él mismo afirmaba, tomaba los datos de la historia como material («Stoff») sobre el que construir sus comedias y no como plantilla («Vorlage») a la manera de un Schiller (Dürrenmatt, 1994: 148). A continuación, el autor indica que esta comedia consta de cuatro actos, número que se ajustaría, sin embargo, mejor a la tragedia.

Finalmente, se requieren ciertos conocimientos lingüísticos en latín y en alemán para descubrir que Dürrenmatt combina, oponiéndolas en el título, palabras de origen latino con otras de origen germano, como veíamos en el adjetivo de etimología latina con el que se matiza el tipo de comedia, el ser histórica, «historische», y el adjetivo alemán antepuesto que niega su historicidad, «ungeschichtliche»; lo mismo sucede con el atributo alemán «der Große» pospuesto al nombre latino de Romulus. Una es la forma del diminutivo de Roma en latín, y la otra la del aumentativo en alemán. Así, mediante el uso semántico contrapuesto de palabras de origen latino y germano, el escritor provoca un intencionado y sutil efecto humorístico que se corresponde con el contenido de la trama, pues Rómulo nos parecerá por ridículo, un personaje, pequeño, pero lo acabaremos percibiendo como un grande de la historia.

En resumen, estamos ante una obra no histórica, en tanto que ficticia, pero realizada con el material que ofrece la historia. ¿Qué es entonces histórico y qué es inventado en esta obra? Dürrenmatt, según relata, se inspiró para su drama en *Attila (Historical Miniatures, 1913)* del dramaturgo sueco August Strindberg (1849-1912) que terminaba anunciando que un rey germano, Odoacro, destituiría al Emperador Rómulo poniendo fin al Imperio Romano Occidental. Ya Strindberg llamaba la atención sobre el curioso nombre formado por palabras opuestas de Romulus Augustus y sobre su destierro final en la Villa Lucullus en la Campania (Anmerkung III, Dürrenmatt, 1994: 122-123). Por lo que no es extraño que Dürrenmatt descubriera en esos datos paradójicos de la historia misma el material suficiente para hilar una comedia en torno a este personaje. Es muy probable que leyera también la conocida *Historia de la decadencia y caída del Imperio romano* de

Edward Gibbon², de donde partía la denominación despectiva del último Emperador de Roma Romulus Augustulus, por ser emperador con quince años y dejar de serlo al año al caer el Imperio Romano Occidental. Pero Dürrenmatt transforma el Augustulus, irónicamente, en Magno como otras figuras destacadas de la historia: un Alexander der Große o un Karl der Große. Si los historiadores habían ironizado con el nombre del último emperador, el dramaturgo ironizaba con la ironía de los historiadores, engrandeciendo a su protagonista para, a continuación, en el subtítulo, hacerlo caer, dedicándole, no ya una tragedia, como debiera corresponderle entonces a una supuesta gran personalidad, responsable por lo demás de unos hechos trágicos, sino el género bajo de la comedia. Pero como es propio de la figura retórica del oxímoron, la trama, como veremos a continuación, demostrará que esta serie de contradicciones son solo aparentes y que al final se trata más bien de una paradoja.

En resumen, para el espectador ingenuo con el que contaba Dürrenmatt al escribir sus comedias (Steinbach, 1984: 17), la comprensión del título es posible en sentido denotativo, y resultará una comedia fácil, pero no descubrirá el sentido connotado y crítico que encierran las ironías basadas en la ruptura de unas normas literarias y de un personaje histórico sin esos conocimientos que anuncian la complejidad de la comedia. El oxímoron del oxímoron del título constituye un prelude de cómo se construye toda la obra que se convierte en una parodia de un emperador y de un imperio como arquetipo de cualquier tirano y tiranía.

Al analizar la comedia, la retórica clásica nos ha permitido comprender cómo se ha construido el mensaje, a través de la figura irónica del oxímoron, pero la necesaria implicación del lector en la interpretación de esta reiterada figura retórica para que esta sea realmente efectiva, esto es, comprendida, y cumpla su función humorística plena hasta su sentido crítico, se entiende mejor mediante la lingüística pragmática que describe la ironía como mención ecoica, es decir, que considera el papel de un lector u espectador activo que se hace eco de los conocimientos que el autor como emisor del mensaje no nos transmite directamente, porque los presupone, y cuyo significado crítico en el conjunto de la obra debe inferir (Alvarado/ Ruiz, 2013).

En definitiva, este título para el lector experto hace las veces extremadamente sintéticas de un prólogo al drama, algo de lo que suelen carecer las obras de Dürrenmatt, que empiezan directamente con la acotación y el diálogo.

² Este libro ejerció una notable influencia entre los literatos y pensadores del siglo XIX y XX como en un Nietzsche. En él se defendía la tesis de que la caída del Imperio Romano se debió al desarrollo del cristianismo frente a la decadencia moral del Imperio.

4.2. EL HUMOR EN LA TRAMA

El autor contó en una entrevista en 1969 que concibió esta comedia sobre un imperio que se desmorona a partir de las cuatro frases finales de cada acto: ««Rom hat einen schändlichen Kaiser»; «Dieser Kaiser muss weg»; «Wenn dann die Germanen da sind, sollen sie hereinkommen»; «Damit hat das römische Imperium aufgehört zu existieren» (Dürrenmatt, 1994: 122-123). Además, recomendó a sus actores que actuaran según su estrategia narrativa dirigida a provocar en el lector una percepción diferente del protagonista en cada acto para llevarlo desde la reacción emotiva hasta la reflexión al final de la obra.

Así, en el primer acto, Rómulo ha de resultar al espectador divertido («witzig»), de un humor inofensivo; en el segundo acto, se le ha de mostrar resuelto («gelöst») y, en sus declaraciones ilógicas frente a la realidad, peligroso («schändlich»). Ya en el primer acto surge la tensión dramática de la comedia, que no reside en la invasión germana en sí misma, sino que gira en torno a la incongruencia entre la expectativa lógica del espectador acerca de las funciones que corresponden a un emperador ante un peligro inminente para todo su pueblo, y la realidad y la banalidad de sus intereses, pues prefiere desayunar tranquilo los huevos de sus gallinas. Por lo demás, el espectador todavía no sabe bien quién está más loco en esta corte, si Rómulo o sus fieles ayudantes de cámara que le siguen en todas sus peticiones. Es la nave de los locos, el carnaval, el mundo al revés, que resulta de la caricaturización del protagonista (Batjin, 1987). Ello provoca un humor grotesco por medio de una oposición de guiones que proviene del contexto situacional. La consecuencia es que el espectador compartirá con el que llega de fuera, el prefecto Spurius Titus Mamma a quien el emperador prefiere mandar a dormir antes que escuchar sus malas noticias, la impresión de que «Rom hat einen schändlichen Kaiser». Ahora bien, la caracterización caricaturesca o grotesca, el extrañamiento cómico, lo alejará emotivamente de la situación y no le inquietará de momento.

En el tercer acto, en cambio, el espectador descubrirá a un Rómulo humano preocupado por su hija y por el soldado herido; un Rómulo que actúa con seguridad de criterio ante su mujer, cuyo matrimonio se desvela más de conveniencia que de auténtico amor, y también ante el fabricante de pantalones que pretende a su hija Rea por idénticos intereses económicos.

A todos ellos juzga Rómulo pero él será también juzgado por Julia, su mujer, que destapará el engaño. Rómulo no era un loco, sino un cómico peligroso. Todos en la corte, y con ellos el espectador, nos sentimos engañados. Todo respondía a un plan perfecta y fríamente diseñado por el propio emperador para hundir intencionadamente a un gran imperio e inmolarse con él. A nosotros como espectadores y a su entorno nos distraían sus gracias ilógicas como las de un bufón, pero lo que debería preocuparnos es no habernos dado cuenta a tiempo del engaño: «Er spielte

zwanzig Jahre den Hanswurst, und seine Umgebung kam nicht darauf, dass auch dieser Unsinn Methode hatte. Das sollte uns zu denken geben» (Anmerkung I, Dürrenmatt, 1994: 119). Ahora, desengañados, la risa se nos congela conscientes de descubrir que estamos ante un tipo peligroso («ein gefährlicher Bürsche»), que actúa con toda intencionalidad como un cruel tirano fanático de su idea. Consecuentemente, esperamos, que desaparezca y se restablezca la justicia.

Y, en efecto, en el cuarto acto Rómulo será juzgado, pero de manera sorprendente. Una vez más el escritor rompe esa lógica situacional, que surge del acto tercero y nos dice que los germanos llegan sí, pero también los enemigos son humanos porque Odoacro no quiere matarlo («auch dein Feind ist ein Mensch»). Y ahí reside realmente la tragedia de la comedia. Rómulo no podrá llevar a cabo su plan hasta el final, después de haber sacrificado a aquellos que más quería, no podrá inmolarse ni reunirse con ellos y volver a verlos. Odoacro le sugiere entonces aceptar su destino: «Du musst dich in dein Schicksal fügen» y lo más sorprendente es que sabiamente así lo hace. Amanece con el nuevo día un nuevo rey que no quiere serlo y un Emperador jubilado (Anmerkung I, Dürrenmatt, 1994: 119-120). Ahora sí estamos ante Rómulo el Grande. Con ello el Imperio Romano ha dejado de existir – «Damit hat das römische Imperium aufgehört zu existieren» (Dürrenmatt, 1994: 115), felizmente, podríamos añadir, como corresponde a una comedia.

4.3. EL HUMOR EN LOS DIÁLOGOS

En cuanto obra dramática toda la trama y la caracterización de los personajes se desarrolla mediante los diálogos que Dürrenmatt teje mediante chistes concatenados que ponen de manifiesto que estamos ante lógicas diferentes, según la perspectiva desde la que se miren los hechos. Estos funcionan por oposición de guiones. Así una primera parte que remite a una situación previa muestra una lógica que se cierra con un remate que corrige la lógica esperada. Los ejemplos son incontables y requerirían un análisis más detallado, pero aquí sólo queremos apuntar a su estructura dialéctica de manera ejemplar y al sentido que tienen en la trama.

Por ejemplo, entre Rómulo y su mujer Julia se desarrolla el siguiente diálogo antes de la partida de sus familiares de la corte huyendo de los germanos (Dürrenmatt, 1994: 74):

JULIA Und nach Sizilien weigerst du dich auch zu gehen?

ROMULUS Der Kaiser flüchtet nicht.

JULIA Das wird dich den Kopf kosten.

ROMULUS Und? Soll ich deshalb schon jetzt kopflos handeln?

Más adelante, cuando Rómulo pretende aclarar a Julia cuál es su visión de la política, su mujer le contesta: «Deine einzige Geschicklichkeit besteht darin, mit deinem Witz jeden Gedanken niederzuschlagen, der darauf zielt, dich abzuschaffen» (Dürrenmatt, 1994: 76). Julia califica aquello de pereza, a lo que Rómulo responde, una vez más rompiendo su lógica, que esa es precisamente su «politische Einsicht», puesto que «als Kaiser zu faulenzten gefährdet den Staat» (Dürrenmatt, 1994: 76). De esta manera se nos revela no sólo la verdadera intención de Rómulo, sino la del autor con esta comedia:

Ich bezweifle nicht die Notwendigkeit des Staates, ich bezweifle nur die Notwendigkeit unseres Staates. Es ist ein Weltreich geworden und damit eine Einrichtung, die öffentlich Mord, Plünderung, Unterdrückung und Brandschatzung auf Kosten der andern Völker betrieb, bis ich gekommen bin (Dürrenmatt, 1998: 77).

4.4. EL HUMOR VISUAL DE LAS ACOTACIONES

No se haría justicia a esta obra, si no se considerasen también los aspectos escenográficos que Dürrenmatt aporta al drama descritos en las acotaciones, porque visualizan y refuerzan en especial el carácter paródico de la trama y de su protagonista. Estos son tan inverosímiles como opuestos a las funciones propias de un emperador. La imagen de las gallinas que Rómulo bautiza con los nombres de los emperadores romanos y que, una tras otra, ordena cocinar al no poner huevos, funciona como metáfora que anticipa la trama. En tanto que la acompañan las imágenes de la corona de laureles de oro y los bustos de los ilustres romanos, que van disminuyendo en número, para simbolizar el desmantelamiento del poder, de la dignidad y de la cultura del Imperio. Si con la imagen de la estantería repleta de los bustos de los ilustres romanos: «Alle mit etwas übertrieben ernsten Gesichter» (Dürrenmatt, 1980: 13), se abría la comedia, con esa estantería casi vacía se cierra. Al final, al último emperador romano sólo le quedará sin «liquidar» precisamente el busto del primer rey fundador de Roma, a quien Rómulo Augustus debía su nombre. Así, con ese busto bajo el brazo en gesto de humildad «gesenkten Hauptes», sale Rómulo del escenario del teatro y de la historia, y es entonces cuando los germanos reconocen la grandeza de Rómulo y «stehen ehrfurchstvoll» (Dürrenmatt, 1980: 115). Dürrenmatt rinde tributo así a la historia de la civilización occidental, a esa herencia romanogermana, racional y práctica, pero como germano suizo, pensador y poeta, no lo hace «mit ernsten Gesichter», sino con el humor, mediante esta divertida comedia de unos hechos considerados trágicos por la historiografía.

5. CONCLUSIÓN: LA FINALIDAD DE LA COMEDIA

Como hemos mostrado, el juego dialéctico está presente a todos los niveles en *Romulus der Große* como recurso al servicio de la comprensión del mundo mediante el arte, pues el teatro no es la realidad, «sondern ein Spiel mit der Wirklichkeit» (Steinbach, 1984: 17). Pero el teatro nos permite la confrontación con la realidad para luego afrontarla. De esta forma, mediante el humor, de manera inconsciente y a la vez distante, el autor pretende mover al espectador a la reflexión respetando su libertad porque la condición moral de la obra teatral no depende tanto del autor como del espectador, en la medida en que este se la apropia (Steinbach, 1984: 25).

Si mediante el tono cómico, el espectador sigue a Rómulo con distancia, este se irá identificando con él cuando la situación muestre “su peor giro posible”, esto es, cuando se vuelva trágica para el protagonista porque el enemigo no haya actuado según había previsto y le sorprenda desbaratando sus planes, y, en especial, cuando reconozca su error y su inútil sacrificio. Entonces habrá de inferir que de poco vale luchar contra un tirano como un tirano más, tal y como hizo Rómulo, traidor de su propia patria por liberarla de la tiranía a costa de las personas. La clave que lleva al personaje central a salvarse reside en la paradoja de haber aceptado lo inesperado de esa realidad que acaba corrigiendo, no tanto su meta, como su manera de llevarla a término. Así, lo que le impide a Rómulo ser héroe en el sentido de la literatura clásica y de todo idealismo político-fascista, su verdadera tragedia, lo devuelve al mundo de los mortales, al mundo del humanismo, y lo hace verdaderamente grande al retirarse.

No cabe duda, la efectividad de este final de comedia de resolución pacífica y colaborativa entre Rómulo y Odoacro, resulta del contraste con el estilo dialéctico presente en toda la obra, precisamente por no serlo. En efecto, la colaboración con el supuesto enemigo es la única propuesta capaz de acabar con el tirano y la tiranía.

Y es que la intención del autor no es la aniquilación nihilista, ni Dürrenmatt es un antisistema. Su intención es más bien mostrarnos con este drama al «hombre valiente» (Steinbach, 1984: 6), aquel que, retirado de la esfera pública, todavía puede actuar en lo privado en medio de un mundo difícil. Sólo lo que está a la altura del hombre vence la ideología.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARADO ORTEGA, B. y L. RUIZ GURILLO (eds.) (2013). *Humor, Ironía y Géneros textuales*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- BAJTIN, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Universal.

- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. «paradoja» Recuperado de <https://dle.rae.es/paradojo> [Fecha de consulta: 22/12/2019]
- DÜRRENMATT, F. (1998). *Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten*. Neufassung 1980. Zürich: Diogenes.
- DÜRRENMATT, F. (1998). *Romulus der Große. Ungeschichtliche historische Komödie in vier Akten*. Neufassung 1980. Zürich: Diogenes.
- DÜRRENMATT, F. (2000). *Literatura y arte. Ensayos, poemas y discursos*. Madrid: Síntesis.
- GIBBON, E. (1994). *Historia de la decadencia y caída del Imperio romano*, 3, David Womersley, ed. London: Penguin Books.
- HERNÁNDEZ, I. (2018). El gran laberinto del mundo. *Turia. Revista cultural*, 125-126, 141-160.
- SCHOPENHAUER, A. (1986). Zur Theorie des Lächerlichen. En W. Frhr. Von Löhneysen (Ed.), *Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke*. II. (121-135). Stuttgart, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- STEINBACH, D. (Ed.) (1984). *Friedrich Dürrenmatt. «Romulus der Große». Materialien*. Stuttgart: Ernst Klett.

«ENTSCULDIGEN SIE, SIE SIND DOCH SICHERLICH
EINE SPIONIN?» EL LIGERO *STRUDEL* BALCÁNICO
DE WOLFGANG HILDESHEIMER

«*ENTSCULDIGEN SIE, SIE SIND DOCH SICHERLICH
EINE SPIONIN?*» WOLFGANG HILDESHEIMER'S
LIGHT BALKAN *STRUDEL*

OLGA GARCÍA
Universidad de Extremadura

RESUMEN

Contribución de Wolfgang Hildesheimer a la imagen estereotipada de los Balcanes. Aunque fundamentalmente aquí se analizará cómo el autor juega con ese imaginario social para ubicar una parodia humorístico-grotesca y dos dramas radiofónicos en un espacio geopoético de contornos difusos. Los tres textos tienen en común que su argumento gira en torno al mundo del arte y las falsificaciones, pero también en torno al juego entre realidad y ficción.

Palabras clave: Hildesheimer, Balcanes, parodia, Hergé, Guerra fría.

ABSTRACT

Wolfgang Hildesheimer's contribution to the stereotyped image of the Balkans. Although fundamentally here we will analyze how the author plays with that social imaginary to locate a humorous-grotesque parody and two radio plays in a geopoetic space of diffuse contours. The three texts have in common that their argument revolves around the world of art and fakes, but also around the game between reality and fiction.

Keywords: Wolfgang Hildesheimer, Balkans, parody, Hergé, Cold War.

1. LA SÁTIRA, LO GROTESCO Y LA FICCIÓN SOBRE LA FICCIÓN

«**E**S WIRD UNS ALLES VERGEHEN, [...] das Hören und das Sehen, als erstes aber das Lachen.» (Hildesheimer, 1993: 64) con esta frase concluye Wolfgang Hildesheimer la que será su última obra, cuando por segunda vez decide

abandonar la escritura en 1993. *Sonntagskind* de la literatura de postguerra, *der heitere Pessimist* (Mallad, 1994: 11) fueron algunas de las etiquetas con las que se intentó caracterizar a este autor y pintor difícilmente clasificable, cuya trayectoria vital y literaria difiere considerablemente de la de su generación. Hildesheimer es alguien que no encaja en un marco y elude cualquier comparación posible. Bigelow (2016) afirma que la percepción general que sobre él se tiene es la de autor satírico, que además se permitió poner una nota grotesca y paródica a los grises años del *Kahlschlag*. Y aunque en ningún momento estamos ante un autor de literatura fantástica, la visión neofantástica del mundo será una constante en su obra.

Aquí nos fijaremos en un par obras de sus inicios literarios, que tuvieron una buena acogida en el Grupo 47, cuando éste le abrió sus puertas en 1951; y cuya recepción estuvo marcada por el término *Heiterkeit*, o en palabras de Karl Krolow: «Hildesheimer tut nicht weh - harmlos amüsante Kritik der Bildungswelt» (Krolow, 1952). Al final veremos si Hildesheimer *hacía daño o no*. En la primera mitad de la década de los 50, el recién estrenado autor escribe una novela y dos *Hörspiele* que en realidad son variantes, digresiones y partes del trasunto de la novela; los tres tienen en común que el escenario de las numerosas andanzas y situaciones que en ellos concurren se sitúa en los Balcanes. *Paradies der falschen Vögel* (1953), *Begegnung im Balkanexpress* (1953), y *An den Ufern der Plotinitza* (1954).

Los tres tienen como figura principal un pintor. En la novela *Paradies der falschen Vögel* y la pieza radiofónica *Begegnung im Balkanexpress* a Robert Guiscard. En la primera, su historia es contada desde la perspectiva de su sobrino, el también pintor Anton Velhagen; mientras que Robert Guiscard es el narrador autobiográfico, y por tanto poco fiable, de *Begegnung im Balkanexpress*. El segundo *Hörspiel* *An den Ufern der Plotinitza* se corresponde también con una peripecia anecdótica cuya acción aparece en la novela mencionada, pero aquí con algunas modificaciones. El protagonista no es ninguno de los anteriores, sino un pintor paisajista llamado Eduard Merlin.

Hildesheimer, maestro en la agudeza sarcástica, compone en las tres obras una vertiginosa mascarada, repleta de ficciones, espejismos, confusión e ironía, que recoge elementos del *Entwicklungsroman*, *Künstlerroman* y el *Schurkenroman*. El autor coloca a toda una serie de bribones, embaucadores y personajes estafalarios en los Balcanes. Allí crea una ficción sobre una ficción, según el principio: el mundo mismo es ficción, es decir, pura simulación. El autor inventa un país, también, su vecino fronterizo y ancestro rival; y un falsificador de cuadros se inventa a su vez un pintor y falsifica su obra; el resultado es tan notable que el falsificador acaba por inventar también a biógrafos e historiadores del arte que escriben sobre este pintor inexistente, para así consolidar y canonizar aún más la obra del pintor que nunca ha existido. Y al final, el falsificador acabará siendo el ministro de cultura de ese país balcánico.

En esta farsa, proyectada simultáneamente en dos géneros literarios (novela y drama radiofónico), se pueden detectar los comienzos de Hildesheimer en su carrera como auténtico falsificador literario, porque recordemos, por citar uno de los ejemplos más conocidos, aunque no el único¹, que en *Marbot* (1981) escribió una biografía sobre un aristócrata inglés que nunca existió, pero al que, debido a la verosimilitud de la obra, muchos lectores consideraron un personaje real.

Entre 1953 y 1954, el autor engranó estas tres obras y con ellas ideó un espacio geopoético de los Balcanes, un mapa imaginario que seguía de forma intencionada la proyección estereotipada que ha marcado la percepción y el imaginario colectivo que desde la Europa occidental se ha tenido de esta región. También, como otros autores procedentes de otras culturas literarias habían hecho antes y continuarán haciendo, se servirá de esa geografía, topografía y *Kulturbilder* fantásticas para utilizarlas como metáfora.

2. LOS BALCANES DE HILDESHEIMER

El imaginario balcánico de Hildesheimer reconoce el gran mosaico de pueblos, religiones y culturas que caracteriza un territorio donde están enterradas las ruinas de tres grandes imperios: el romano, el bizantino y el otomano. Pero su imaginario está también alimentado por representaciones tropológicas basadas en el discurso acrítico heredado que ha ido reproduciendo, a lo largo de los siglos, una serie de estereotipos y suposiciones recogidas bajo el concepto denominado *balcanismo*, tal como lo presenta Maria Todorova en su estudio de 1997. Todorova expone cómo, desde los primeros viajeros modernos que pasaron por los Balcanes hasta hoy, la región ha sido mitificada desde fuera como una *periferia europea*, como *el otro*; y es sinónimo de culturas y sociedades atrasadas, fragmentadas, primitivas, bárbaras y heterogéneas. También argumenta cómo ese discurso específico fue cristalizando, cuando estallaron las guerras balcánicas (1912-1913) y la I Guerra Mundial. Pero de una manera muy virulenta con la desintegración de Yugoslavia (aunque este último dato no viene al caso puesto que los textos a los que nos referimos fueron escritos en la primera mitad de los años 50). Ese discurso fue cristalizando en lo que se consideran *verdades inmutables* (Todorova, 1999): «tierra de contradicciones», con una «historia de odios ancestrales», «grupos sociales irreconciliables de naturaleza salvaje», que continuamente se enzarzan en «guerras inevitables», etc. Y todo ello aparece siempre bajo un lema también inmutable: «típico balcánico» (Maura, 2013: 33).

¹ Véase *1956 – ein Pilzjahr* o *Ich schreibe kein Buch über Kafka*.

En otro plano, conocemos por el cine y la literatura, cómo viene siendo habitual localizar en esta *exótica* península, microestados ficticios: Freedonia², Pontevedro³, Herzoslovakia⁴, Sylvania⁵; y habría que añadir el *Operettenstaat* de Hildesheimer: el principado democrático de Procegovina. Karl Schlögel (2003) afirma que un mapa dice más que 1000 palabras, y que no hay nada que no se pueda reproducir cartográficamente. Ésta podría ser la cartografía balcánica de Hildesheimer:



El autor dotó a su país de ficción, no sólo de todos los elementos descriptivos relativos a su geografía física, humana y económica; sino también de un transcurso histórico que se remontaba a 1704-1707 (los años de las guerras de independencia procegovinas) en los que con la ayuda de Gran Bretaña se logró la independencia de Blavazien. Todo ello aparece documentado en unas fuentes bibliográficas extremadamente meticulosidad, que a su vez se dan a conocer de forma no menos minuciosa. Al lector o, en su caso, al oyente también se le hará saber, a través de los respectivos narradores, que todo aquello que allí se narra se hace de forma

² En el largometraje protagonizado por los Hermanos Marx, *Duck Soup* (1933).

³ En la opereta de Franz Lehár, *Die lustige Witwe* (1905).

⁴ En la novela de Agatha Christie, *The Secret of Chimneys* (1925).

⁵ En el largometraje de Ernst Lubitsch, *The Love Parade* (1929).

retrospectiva, y hay que situarlo antes de la I Guerra Mundial; pero que además ni siquiera existe ya Procegovina, algo que se justifica con uno de los estereotipos más al uso: «angesichts der dauernd wechselnden geographischen und politischen Verhältnisse auf der Balkanhalbinsel» (Hildesheimer, 2000: 77).

La amplia serie de topónimos imaginarios que se despliega en las tres obras, además de servir para ofrecer colorido local, pretende acreditar la supuesta existencia real de esta *terra abscondita*, de esta escenificación narrativa. El nombre elegido para este país fantástico –Procegovina– podría recordar a Bosnia-Herzegovina, aunque no se trata de una invención de Hildesheimer, sino un caso de intertextualidad⁶:

«Aber», so fuhr die Alte, offenbar ungestört, fort, «nach vielfältigen Hin und Her – denn auch ich wußte ihr abermals und wieder zu entgegnen – riefen wir ihre Nachbarinnen und brachten ihnen die Sache vor und übertrugen ihnen das Schiedsrichteramt. Einige nun waren für, die andern gegen sie, und schließlich erbitterten wir uns dermaßen, daß es war wie im Kriege mit den Procegowinern, als durch die Schlacht von Pyromiszl diese Provinz an Maghrebiniern kam (Rezzori, 1984: 99).

La topografía de esta «mesopotamische Insel» (Hildesheimer, 2000: 78) de 829 km² viene también estigmatizada por su condición de encrucijada o puente entre Oriente y Occidente. Es una isla puesto que está rodeada y flanqueada de ríos que sólo podrán cruzarse a través de puentes. La metáfora del puente para referirse a los Balcanes es un *continuum*, desde el mítico *Stari most* de Mostar construido en 1566 sobre el Neretva que sobrevivió a las dos guerras mundiales; así como el no menos mítico puente sobre el Drina en la novela homónima de Ivo Andric (1945). «Der Balkan als Brücke oder als Durchgangsgebiet?» (Wagner, 2003: 115). Los ríos y su paso por ellos tienen también una función simbólica en Hildesheimer.

En esta depurada composición de la zona tampoco falta el panteón de las glorias e instituciones nacionales de las que el pequeño estado de sólo 491.811 habitantes se sentía profundamente orgulloso:

- Fürst Jaroslavl der Sechste Krtosczin
- Sergej Srob (ministro de cultura)
- Oberst Sczlúc (líder de los nacionalistas radicales)
- Smyrrk (mayordomo de Robert Guiscard)
- Szymunt Musztar (héroe nacional)
- Serban Vasztózhí (el Shakespeare de Procegovina)
- Ajax Mazyrka (pintor)

⁶ Las *Vignetten* de Gregor von Rezzori aparecieron por primera vez en 1952 en formato de pieza radiofónica.

- Erko Sodomkin (verdadero inventor de la imprenta)
- Milutin Znom (inventor de la pólvora)
- Samovan Potnak (navegante y descubridor)
- Anatol Szyglycz (director de la filarmónica)
- Adelaide Dohnánitza (cantante de coloratura)
- Volkopokóyu (sede de la asociación gimnástica nacional)
- Szaszczlik szeszgógü (plato nacional)

Este listado de antropónimos sigue confirmando la rigurosidad del autor a la hora de dotar a su *Operettenstaat* de todos los aditamentos propios, desde el punto de vista lingüístico, que permitan confirmar su emplazamiento balcánico. La macedonia de nombres imita o reproduce la fonética eslava, pero la pseudoimita teniendo en cuenta los hábitos articulatorios del alemán.

Algunos estudios sobre Hildesheimer han apuntado una cierta aversión suya hacia la letra *i*, basándose en lo que el narrador dice en varios pasajes del monólogo *Tynset*. A la vez, estos mismos estudios han querido ver una inclinación del autor por la letra *y*, y ensayan corroborarla por el profuso empleo de nombres propios con esta letra en *Lieblose Legenden* y en *Paradies der falschen Vögel* (Mallad, 1994: 31-34). No obstante, tampoco habría que perder de vista que, a partir de 1972, según declaración del propio autor, decidió sólo escribir obras con M. Y de hecho así fue: *Masante, Mary Stuart, Mozart, Marbot, Mitteilungen an Max*.

Llama la atención la elección de la *y* cuando justamente las lenguas eslavas del sur (esloveno, croata, serbio, y también el búlgaro), no cuentan con ella en sus respectivos alfabetos (o en su caso, en las transcripciones del búlgaro). Sin duda, los nombres propios y topónimos que emplea suenan eslavos, pero algunos se corresponderían más a una grafía o posible fonética polaca, checa o rusa. Pero en todo caso se observa una predilección por la acumulación consonántica: *Krtosczin, Szszlucz*. Que con su elección el autor persigue producir un efecto cómico, es algo fuera de dudas (el mayordomo *Smyrrk*, el monarca *Jaroslavl*, sobre el que el que además se aclara que la *-l* no se trata de un sufijo diminutivo, sino de parte del nombre). Otro recurso para potenciar la comicidad consiste en las continuas repeticiones de nombres como: *Suleika Krikorovánovitsch / Fräulein Krikorovánovitsch* o el plato nacional *saszczlik szeszgógü*; marcando las dificultades que los personajes encuentran a la hora de pronunciarlos.

No obstante, en este universo ficticio lo que no existen son barreras lingüísticas. Momentos cómicos se producen por la dificultad en la pronunciación, pero nada en las tres obras indica que la comunicación se realice en una o varias lenguas extranjeras. Cabría buscar la connotación irónica o burlesca de algunos de los nombres, que desde luego la hay, pero en algunos casos, esto llevaría al lector a paradojas inciertas; y ya sabemos que Hildesheimer gustaba de tomar el pelo a sus lectores.

Todo es ficción en el ficticio país balcánico, hasta los pájaros, eso nos dice ya de entrada el título de la novela. Y es constatable que en el conjunto de la obra del autor aparecen muchas aves, sean falsas o no. Ya sólo el número de títulos con el vocablo *Vogel* es considerable: *Vogelperspektive* (1965), *Rächervogel* (1973), *Rächervögel* (1982), *Historische Vogelgräber* (1981), *Vogelgitter* (1982), *Galgenvogelnest* (1982), *Apokalypse mit Geflügel* (1982), *Herstellung eines Vogels* (1983), *Vogelhändler* (1983), *Ornithologisches* (1986). Y la lista podría seguir completándose con *Eulen*, *Raben*, *Nachtigall* y otras aves. Del mismo modo que el título *Paradies der falschen Vögel* bien parece una parodia del dicho: *adornarse con plumas ajenas / sich mit fremden Federn schmücken*⁷, porque ¿acaso puede haber otro lugar donde pueda vivir mejor un *Paradiesvogel* como Robert Guiscard, Anton Velhagen o Eduard Merlin que en el *Operettenstaat* de Procegovina?

Pero los pájaros no acaban aquí. La vida cultural de este pequeño paraíso está amenizada por otros *pájaros*: la cantante Dohnánitza, conocida por su apodo: *Nachtigall* procegovino; el director de la orquesta filarmónica nacional, el *Nikisch* procegovino, Anatol Szytyglycz, cuyo apellido fácilmente puede leerse como *Stieglitz*.

2.1. ORIENT-EXPRESS Y ESPIONAJE

Sin embargo, nada de esta existencia paradisíaca hubiera tenido lugar de no haberse producido un *Begegnung im Balkanexpress*. Los viajeros y no viajeros que configuraron la imagen estereotipada de los Balcanes, siempre recalcaron la difícil orografía del territorio, y ésta además servía como fundamento para argumentar todos los clichés que han marcado la imagen de la península⁸.

Siguiendo con los clichés, parece obligado que un paso por los Balcanes, remita siempre al mítico Orient-Express.

In der ersten Dekade des Jahrhunderts war der Orient-Express noch ungleich romantischer als heute, da Chrom und Leder den roten Samt und die eingelegten Holzbilder – gewöhnlich stellen sie Schloß Chillón oder den Naumburger Dom dar – verdrängt haben und seine Abfahrts- und Ankunftszeiten mehr oder weniger im Kursbuch abgelesen werden können. Die Mitreisenden waren zumeist dunkle Teppich- und Haschischgroßhändler aus Saloniki oder Smyrna, die ruhig vor sich hindösten, mit müder Miene Sonnenblumenkerne kauten, deren Schalen sie ab

⁷ El dicho procede de una fábula de Esopo, también recogida en Fedro: *El grajo y los pavos reales*.

⁸ Ya Karl May en *In den Schluchten des Balkan* (1892) exponía: «Die unter dem Zepter des Sultans befindlichen Länder gehören zu jenen, in denen der Reisende zu seinem Leidwesen und vielleicht auch zu seinem Schaden sehr oft erfährt, daß die Karten, deren er sich bedienen muß, nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmen» (Wagner, 2003: 31).

und zu, trotz gegenteiliger Anweisung, auf den Boden spuckten; dazu, als Würze sozusagen, hier und da eine schöne Spionin mit dunkler Brille und langer elfenbeiner Zigaretten spitze, die, wie jedermann weiß, noch heute den Orient-Express benutzen, um von und zu den Orten ihrer geheimnisvollen Tätigkeit zu gelangen; kurz, der ganze Zug schien schon damals voller eigens für dieses Beförderungsmittel erfundener Fahrgäste, die, an ihrem Bestimmungsort angelangt, auf rätselhafte Weise untertauchten; denn im Westen wird man ihrer niemals ansichtig, es sei denn auf Bahnhöfen, wo sie in ihre südöstliche Heimat zurückkehren (Hildesheimer, 2000: 43).

Allí Robert Guiscard, en el vagón-restaurante iniciará una conversación:

ERZÄHLER. Entschuldigen Sie, Sie sind doch sicherlich eine Spionin?

DAME. Ganz recht.

ERZÄHLER. In wessen Diensten befinden Sie sich denn?

DAME. Vorläufig arbeite ich für die Procegovina.

ERZÄHLER. Aha, die Procegovina. Bezahlte denn gut?

DAME. Ach, eigentlich nicht. Im Augenblick ist mir die procegovinische Regierung sogar noch mehrere Monatsgehälter schuldig. [...]

ERZÄHLER. Nun, ich dachte nur. Hat Ihr Beruf denn eine Zukunft?

DAME. Spionin ist kein schlechter Beruf. Bedenken Sie: welche Berufe stehen denn heute einer Frau offen? In paar Jahren wird vielleicht die Emanzipation um sich gegriffen haben, aber so weit sind wir heute noch nicht. – [...]

ERZÄHLER. Für eine Spionin sind Sie aber ungeheuer offen (Hildesheimer, 1968: 10-11).

Esta escena será el desencadenante de toda la trama. Lo que en un principio era un simple viaje de Oriente a Occidente, se convertirá en el gran episodio, en la carrera de este gran cínico, cuya etología responde a la del mejor conocedor de *Ein Handbrevier für Hochstapler und solche die es werden wollen* (1927) del dadaísta Walter Serner. Pero también el encuentro con esta dama se asemeja al inicio de una parodia a las novelas de espionaje. No sólo el nombre de la locuaz espía PN 222/17 parece ser un guiño al agente 007 del Servicio de Inteligencia Británico MI6⁹; sino también ese Orient-Express que en mitad de la nada se para, cuando las condiciones climatológicas son poco favorables, parece sacado de las homónimas novelas de Graham Greene (1932) o Agatha Christie (1934).

La cuestión del espionaje y su caricatura es aun más evidente en *An den Ufern der Plotinitza* donde son incorporados tintes próximos a la literatura del absurdo. El río Plotinitza es el microescenario del conflicto fronterizo entre Procegovina y

⁹ La novela de Ian Fleming *Casino Royale* se publicó justamente en 1952.

Blavazien, o lo que es lo mismo, del *Pulverfass* balcánico, allí se dan cita un estado islámico con tendencias germanófilas = Blavazien, y Procegovina al que se le puede tildar de francófilo; pero en ambos el fanatismo nacional, las rivalidades históricas y la codicia de sus generales son muy similares. Los enfrentamientos en esta frontera fluctuante son parte de la cotidianidad. En aquella Arcadia, por lo que al paisaje se refiere, cualquiera puede ser considerado un espía. En mitad del río está emplazado, como si fuese un poste, un *Beobachter, Mitglied der internationalen Beobachtungskommission* (Hildesheimer, 1998: 48); y lo que hace es *beobachten*, y hablar sobre exposiciones pictóricas visitadas en París, mientras los supuestos espías pasan de una a otra orilla; una vez acusados por uno u otro bando. De igual modo que una *Kriegsberichterstatterin* calificada en las acotaciones como «(flott, sachlich, kalt, penetrant, arrogant, schnoddrig, Journalistin!)» (Hildesheimer, 1998: 42) va y viene de un lado a otro, escribiendo sin el mayor escrúpulo tanto para el periódico *Quark* como *Trara*, según la máxima: lo que importa es que sus lectores, de una y otra posición ideológica, tengan noticias sensacionalistas que leer. Estas idas y venidas de espías, generales y reportera recuerdan, por su simplicidad, a un teatro de guiñol. Al final la sátira acaba teniendo elementos de un *Märchen*, los malos son castigados, léase la periodista intrigante será entregada al gordo sultán polígamo, en vez de Suleika Krikorovánovitsch que ayudada por el pintor Merlin, tras el desembolso de una cierta cantidad al agente del sultán, traspasará la frontera y se enamorará de un joven reportero sin recursos. El resto es imaginable...

3. HILDESHEIMER – HERGÉ, COMICIDAD AMBIVALENTE

Las tres obras se inscriben, no sólo desde el punto de vista cronológico, en la órbita de las *Lieblose Legenden*. Unas narraciones que no pretendían juzgar la realidad, pero que contenían una crítica secreta a todo el sinsentido al que se quiere dar sentido; aunque el pensamiento escéptico del autor sea expresado con un sutil disimulo. Tanto *Lieblose Legenden* como *Paradies der falschen Vögel* tuvieron una acogida muy favorable, sobre todo por su comicidad, ligereza y su indudable grado de entretenimiento: «eistige[r] Charme, [...] Grazie, [...] musische Heiterkeit» (Krolow, 1952); «gemütlich dahinplätschernd, amüsante Lektüre» (Süskind, 1952). Entre las recensiones de la época, Heinrich Böll concluía su reseña titulada *Ironisierter Kulturbetrieb* con el párrafo:

Es fragt sich, ob er es nötig hat, zum Hauptort der Handlung seiner Satire den Balkan zu erwähnen, freilich einen fiktiven, aber real durchscheinenden Balkan; und ob er eine Spionin braucht, um die Fabel zugleich zu würzen und zu längen (Böll, 1953: 166).

Sin embargo, consideramos que esa aparente ligereza de una escritura cercana a la corriente patafísica está cargada, quizá todavía no, de una angustia existencial, pero sí de una melancolía moralista que se expresa por medio de una comicidad ambivalente. En los años 50, o no se vio, o no se quiso ver que tras la sátira absurda se estaba desenmascarando una parcela muy concreta de la realidad, y además se estaban efectuando paralelismos entre la esfera artística y la esfera política, porque tanto en una como en otra existía una practicable disposición a entrar en operaciones corruptas. Las obras de arte ya sean literarias, pictóricas o musicales son presentadas aquí como meros y banales productos. Hildesheimer expone la mentira que rodea al mundo del arte, también pone al descubierto cómo las biografías, las reseñas son simples aditamentos que envuelven los productos artísticos, y cuya función es ser parte de una estrategia urdida por los propios artistas, para así buscar la atención sobre ellos mismos. Pero también cómo el mundo de los falsificadores y las falsificaciones funciona porque, dicho de forma coloquial, todos *sacan tajada*. Y en cuanto a la esfera política, con la construcción de una verdad histórica alternativa a través de la re-interpretación de la verdad en un país ficticio emplazado en los Balcanes, Hildesheimer está recapitulando situaciones políticas del momento, y por tanto no cultivaba una literatura escapista que rehuía la confrontación con la situación de la Alemania de entonces; como argumentaron algunos críticos dentro del Grupo 47.

In den ersten Hörspielen: [...] »Begegnung im Balkan-Express« NWDR 1953) und »An den Ufern der Plotinitza« (Bayerischer Rundfunk 1954) [...] nutzte Hildesheimer die eingeführten parabolischen Qualitäten der Vorlagen, um ein helden- und mythenbasiertes Geschichtsdenken zu dekonstruieren und an den angestammten Ort von Terror und Gewalt in den Beziehungen zwischen den Menschen wie in der Geschichte zu erinnern (Braese, 2016: 177).

¿Por qué eligió Hildesheimer la metáfora de los Balcanes? ¿Quizá porque ese mismo año de 1953 se firmó la Alianza de los Balcanes, es decir, el Acuerdo de Amistad y Colaboración entre Grecia, Turquía y Yugoslavia? ¿Por qué la Maghrebinién de Gregor von Rezzori le había inspirado? ¿O fueron sus viajes en tren por la península? No obstante, Procegovina y Blavazien recuerdan a Syldavia y Borduria en las aventuras de Tintín (*Le Sceptre d'Ottokar*, 1939). Y no sólo porque en ambos textos se coma lo mismo (*szlaszcek*). Aunque Hildesheimer no esté haciendo referencia a Alemania y Austria en 1938, sino a la Guerra fría y a la situación de la RFA y la RDA, sí hay en las dos alusiones anteriores, como por ejemplo, el espionaje que mostraba la rivalidad entre los estados fantásticos: «Stimme der Propaganda: Die Plotinitza, Procegovinas Strom, nicht Procegovinas Grenze!» (Hildesheimer, 1968: 42). Y desde el punto de vista de Blavazien: «Die Plotinitza, Blavaziens Strom, nicht Blavaziens Grenze!» (Hildesheimer, 1968: 42). Estos eslóganes recuerdan a la

época del nacionalsocialismo, léase –no Plotinitza–, sino Rhein. Y en 1953, habría que transponerlo al Oder y el Neißë. Por otro lado, el principado de Procegovina es un claro símbolo de un incontrolado entusiasmo nacionalista; de ahí la importancia del ficticio Rembrandt procegovino para la política nacional; sin olvidar que la invención del pintor Ajax Mazyrka se lleva a cabo a partir de un mito nacional.

El tema nación y ficción, el paralelismo planteado entre la esfera artística y la esfera política se trata en las tres obras de forma paralela. La disparatada comicidad y la caricatura aparente en estos tres textos encierra una clara alusión política, y los convierte en textos no tan inocuos, sino en una forma de discurso que puede *hacer daño*, por lo menos en aquellos años de la postguerra, porque Procegovina y Blavazien, con sus contradicciones e incertidumbres aludían tanto a la Europa occidental de los años 50, como la situación de los Balcanes antes de la I Guerra mundial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIGELOW, J. (2016). «Nicht nur Grauen also» –Wolfgang Hildesheimers Poetik des Absurden und die Narrative der Gruppe 47. En G. Häntzschel, Sv. Hanuschek, Ul. Leuschner (Eds.), *Wolfgang Hildesheimer* (61-84). Múnich: et+k.
- BRAESE, St. (2016). *Jenseits der Pässe. Wolfgang Hildesheimer Eine Biographie*. Gotinga: Wallstein.
- BÖLL, H. (1989). Ironisierter Kulturbetrieb. En V. Jehle (Ed.), *Wolfgang Hildesheimer. Materialien* (165-166). Frankfurt: Suhrkamp.
- HILDESHEIMER, W. (1968). *Begegnung im Balkanexpress / An den Ufern der Plotinitza*. Stuttgart: Reclam.
- HILDESHEIMER, W. (1993). *Mitteilungen an Max über den Stand der Dinge und anderes*. Frankfurt: Suhrkamp.
- HILDESHEIMER, W. (2000). *Paradies der falschen Vögel*. Frankfurt: Suhrkamp.
- KROLOW, K. (13 de septiembre 1952). Mit Anmut modern. *Hannoversche Presse*.
- MALLAD, H. (1994). *Komik im Werk von Wolfgang Hildesheimer*. Frankfurt: Peter Lang.
- MAURA CASTILLO, A. (2013). Simbolismos imaginarios europeos. Una aproximación crítica al estudio de los Balcanes. *Balkania*, (4), 31-45.
- MOSER, N. (2016). Das Regime der Fälschungen. Zu Wolfgang Hildesheimers *Paradies der falschen Vögel*. En G. Häntzschel, Sv. Hanuschek, Ul. Leuschner (Eds.), *Wolfgang Hildesheimer*. (126-141). Múnich: et+k.
- REZZORI VON, Gr. (1984). *Maghrebinische Geschichten*. Hamburgo: Rowohlt.
- TODOROVA, M. (1999). *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*. Darmstadt: Primus.
- WAGNER, R. (2003). *Der leere Himmel. Reise in das Innere des Balkans*. Berlín: Aufbau.

Siglo XXI
21. Jahrhundert

DESENGAÑO, ÖKONOMISCH.
GELD UND GELDWIRTSCHAFT IN INGO SCHULZES
PIKARO-ROMAN *PETER HOLTZ. SEIN GLÜCKLICHES
LEBEN ERZÄHLT VON IHM SELBST*

*DESENGAÑO, ECONOMIC.
MONEY AND MONETARY ECONOMY IN INGO
SCHULZE'S NOVEL PETER HOLTZ. SEIN
GLÜCKLICHES LEBEN ERZÄHLT VON IHM SELBST*

FRIEDHELM MARX
Otto-Friedrich-Universität Bamberg

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag analysiert Ingo Schulzes Pikaro-Roman *Peter Holtz. Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst* von 2017 im Hinblick auf die Bedeutung des Geldes in den beiden antagonistischen politischen Systemen, die der Protagonist und Pikaro Peter Holtz durchläuft. Die Gesellschaftskritik des Romans konzentriert sich auf die problematischen Folgen der Geldgeschäfte, denen sich Peter Holtz weder in der DDR noch im wiedervereinigten Deutschland zu entziehen vermag. Diese pikarische Wahrnehmung des Geldes markiert eine wesentliche Differenz zu den Anfängen der Gattungstradition.

Stichworte: Pikaro, DDR, Ingo Schulze.

ABSTRACT

The article analyses Ingo Schulze's picaresque novel *Peter Holtz. Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst* of 2017 with regard to the importance of money in the two antagonistic political systems the Protagonist and Pikaro Peter Holtz is going through. The novel's social criticism focuses on the problematic consequences of money transactions, which Peter Holtz is unable to escape from either in the GDR or in reunified Germany. This picaresque perception of money marks an essential difference to the beginnings of the genre tradition.

Keywords: Picaresque, GDR, Ingo Schulze.

INGO SCHULZES ROMAN *Peter Holtz. Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst* (2017) stellt sich in die literarische Spur der europäischen Pikaro-Romane. Irena Liebmann habe ihn aufgefordert, einen Schelmenroman zu schreiben, vermerkt Ingo Schulze in der Danksagung des Romans (Schulze, 2017: 573). Tatsächlich trägt das Buch wichtige Erkennungszeichen des Pikaro-Romans¹. Peter Holtz, die Titelfigur ist zugleich Erzähler und Protagonist: Der Lebensbericht ist eine Ich-Erzählung; nur die Kapitelüberschriften gehen – wie schon im *Lazarillo de Tormes* – nicht auf den Ich-Erzähler zurück². Der Rückblick des Peter Holtz beginnt 1974, kurz vor seinem 12. Geburtstag, und reicht bis zum Jahr 1998. In der Eingangsszene noch entlaufener Insasse eines DDR-Waisenkinderheims in Gradow an der Elbe, wird Peter Holtz durch eine glückliche Begegnung adoptiert, zieht nach Berlin, macht eine Maurerlehre, kommt unversehens zu Immobilien und findet sich nach dem Ende der DDR als schwer reicher Mann in der wiedervereinigten Bundesrepublik wieder. Zum Zeitpunkt seines Rückblicks, das stellt sich ganz am Ende des Romans heraus, befindet sich der Protagonist in einer psychiatrischen Anstalt, steht unter Medikamenten, die ihn nicht nur beruhigen, sondern offenbar auch in die Lage versetzen, sich so präzise an sein Leben zu erinnern, «als herrschte in der Erinnerung stets und überall nur Gegenwart» (Schulze, 2017: 569). In dieser Anstalt, als Häftling, wie er sagt, erzählt er dem Personal, den Mitbewohnerinnen und Mitbewohnern (vgl. Schulze, 2017: 571), von seinem bewegten Leben. Die für die Gattung des Pikaro-Romans konstitutive Differenz zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit scheint durch die Medikamente reduziert zu sein. Im Verlauf der 24 Jahre finden sich kaum Einlassungen und Kommentare aus der Sicht des abgeklärten Ich-Erzählers, es herrscht tatsächlich die jeweilige Gegenwart.

Dennoch steht die Lebenserzählung im Zeichen der Erkenntnis, die Peter Holtz durch seine Wahrnehmung zweier heterogener politischer Systeme gemacht haben will. Sie bildet den pikaresken Rechtfertigungsrahmen der Rede: «Ich habe tatsächlich den wunden Punkt unserer Gesellschaft entdeckt, der eben auch jener Punkt ist, von dem aus die kuriert werden kann» (Schulze, 2017: 569f.)³. Wie es sich für einen Pikaro gehört, erscheint Holtz als gesellschaftlicher Außenseiter. Da ist zunächst seine problematische Herkunft als (vermeintliches) Waisenkind. Erst

¹ Zur Poetik des Schelmenromans vgl. Rötzer, 2009; Raders, 1995; Bauer, 1994; Jacobs, 1983 u. 1998.

² Auf dieses Kunstmittel greift Ingo Schulze schon in früheren Romanen zurück. Im *Peter Holtz* dienen sie dazu, Distanz zu schaffen, so Ingo Schulze im Gespräch mit Gerrit Bartels: «Gerade die Unterüberschriften sind wichtig, sorgen sie doch für die Distanz zum Erzähler, sie lassen ihn wie auf einer Bühne stehen [...]» (Bartels, 2017).

³ Zum Rechtfertigungsrahmen im Schelmenroman vgl. Rötzer, 2009, 118-122.

im Nachhinein wird er erfahren, dass seine Eltern nicht, wie ihm gesagt wurde, bei einem Verkehrsunfall ums Leben kamen, sondern in den Westen geflüchtet sind. Zum Außenseiter wird Holtz allerdings vor allem dadurch, dass er, ideologisch imprägniert durch den Direktor seines Kinderheims, so vollkommen überzeugt ist von der kommunistischen Idee wie sonst offenbar niemand, mit dem er zu tun hat. In der marktwirtschaftlich imprägnierten Bundesrepublik der Nachwendezeit verteidigt er mit gleichfalls verstörender Radikalität das Privateigentum – auf eine Weise, die zuletzt zu seiner Internierung führt. Holtz ist und bleibt Außenseiter, gerade weil er sowohl innerhalb der DDR wie auch im kapitalistischen Deutschland nach der Wende die herrschende Lehre ernst und beim Wort nimmt: mit einer Naivität und Radikalität, die seine Umgebung überfordert.

Dem stehen einige mehr oder weniger prekäre Integrationsversuche entgegen, gleichfalls ein Kennzeichen der pikarischen Erzähltradition: Das Ministerium für Staatssicherheit sucht Holtz anzuwerben, er tritt in die Kirche und die Ost-CDU ein. Am Ende will er seinen Platz in der Gesellschaft gefunden haben: allerdings in einer Anstalt, unter Bewachung und unter Medikamenten.

Mit der Lebensgeschichte ist eine kritische, an die Perspektive der Hauptfigur gekoppelte Sicht auf die Gesellschaft verbunden, die weit hinter den Vorstellungen und Idealen des Protagonisten zurückbleibt. Diese pikareske Entlarvungsoptik hält Peter Holtz freilich nicht davon ab, bis zuletzt an der Verbesserung der Gesellschaft zu arbeiten. Das wird schon im ersten Kapitel erkennbar, «[i]n dem Peter ohne einen Pfennig in der Tasche eine Gaststätte aufsucht und erklärt, warum er das für richtig hält. Überlegungen zum Stellenwert des Geldes im Sozialismus» (Schulze, 2017: 11), wie es die Überschrift ausflaggt.

«Geld ist doch nicht wichtig!», sage ich und füge gleich darauf hinzu: «Solange ich ein Kind bin, muss unsere Gesellschaft für mich sorgen, egal ob im Kinderheim oder auf einer Reise an die Ostsee.» Wiederholt biete ich der Kellnerin an, die von mir verzehrte Portion Eisbein mit Kartoffeln, Sauerkraut und Senf sowie das Glas Fassbrause abzuarbeiten, sie brauche mir nur eine Aufgabe zuzuweisen. «Warum soll mir unsere Gesellschaft das Geld erst aushändigen», frage ich, «wenn dieses Geld doch über kurz oder lang sowieso wieder bei ihr landet?» (Schulze, 2017: 11).

Mit diesem utopischen Verständnis eines gesellschaftlichen Miteinanders, das im Grunde auf jeden Geldverkehr verzichten könnte, stößt Holtz sogleich auf Widerstand. Die Kellnerin reagiert ungehalten, die Umstehenden mehrheitlich auch. Mit der Lektion, die der knapp Zwölfjährige dem Ausflugslokal erteilt zu haben glaubt, ist sogleich das große Thema des Romans angeschlagen, der nicht nur das «glückliche Leben des Peter Holtz» vorstellt, sondern auch von der Relevanz des Geldes in der DDR und in der Bundesrepublik jenseits der sog. Wende erzählt.

Im oberflächlichen Sinn könnte Peters Glück darin bestehen, dass er sich um Geld keine Sorgen machen muss. In der ersten Szene jedenfalls kommt er ohne Geld zu Eisbein und Brause, im weiteren Verlauf kommt er unversehens zu einem immer größer werdenden Vermögen, ohne es sich unter großen Entsagungsleistungen oder durch kriminelle Strategien erarbeitet zu haben: «Die Vorstellung, etwas tun zu müssen, nur um Geld zu verdienen, also nicht zu arbeiten, weil es notwendig ist, missfällt mir sehr» (Schulze, 2017: 178), sagt er seiner Freundin, als sie ihm vorschlägt, eine Art Trabi-Taxi-Unternehmen aufzumachen, um das notwendige Geld für Reparaturen einzutreiben. Der erste derartige Versuch endet mit 20 Westmark Verdienst – mit dem Holtz nicht wirklich glücklich wird:

«Möchte nicht wissen, was mit dem Geld schon alles bezahlt wurde. Man müsste ihnen das Geld wegnehmen.»

«Das Geld wegnehmen? Wem?»

«Ja, wegnehmen! Dem Westen! Schluss, aus!» Plötzlich weiß ich, was ich tun muss.

«Ich fahr dich nach Haus.»

In Petras Wohnung lasse ich mir den West-Zwanziger geben. Er besteht aus stärkerem Papier. Ich zünde ein Streichholz an und halte es an eine Ecke des Scheins. Er brennt nicht gleich.

«Was soll das denn?»

«Ich nehm's ihnen weg», sage ich und drehe den Schein hin und her, bis er richtig Feuer gefangen hat. Dann lasse ich ihn ins Waschbecken fallen, in dem er sich zusammenrollt und bis auf eine winzige Ecke verbrennt. Aber auch die verschwindet wie ein weißes Segelschiffchen inmitten der schwarzen Reste im Abfluss.

«Du bist vielleicht bescheuert», sagt Petra, doch weder klingt sie enttäuscht noch aufgebracht. Ganz im Gegenteil. «Wirklich bescheuert!», wiederholt sie und küsst mich (Schulze, 2017: 182).

Hier zeichnet sich bereits das Romanende ab: Das unverhältnismäßig verdiente Geld soll verschwinden, bevor es Schaden anrichtet. Dieser unkonventionelle Umgang mit Geld unterscheidet Peter Holtz von der Mehrzahl der frühen Pikaros, die unausgesetzt ihre prekäre materielle Ausgangssituation zu verbessern suchen. Existentieller Druck, wie ihn Lazarillo und seine Brüder ständig spüren, ist Holtz vollkommen fremd. Und dass er nach 1989 unversehens zum Financier eines Bordells, zum Investor, zum Agenten von Privateigentum und Marktwirtschaft avanciert, geschieht ohne jede kriminelle Absicht. Ist Peter Holtz also ein glücklicher Mensch, weil er keine Geldsorgen hat? Das Gegenteil ist der Fall. Das eigentliche Glück kommt ihm zu, wenn er sein Geld verbrennt, wie er es zuletzt im großen Stil unter der Weltzeituhr am Alexanderplatz versucht. Glücklicherweise wird er erst sein können, so sieht er es selbst, wenn der letzte Geldschein verbrannt ist. In gewisser Hinsicht ist Peter Holtz damit wieder am Anfang des Romans angekommen, auch wenn er mittlerweile in einem anderen politischen System lebt: Mit einer ganz

neuen Radikalität stellt er nun die Notwendigkeit von Geld in Frage. Die öffentliche Verbrennung von 1000-Mark-Scheinen soll, so Peter Holtz, die Schwäche unserer Welt offenbaren und vor Augen führen, wie essentiell diese Welt vom Geld regiert wird (vgl. Schulze, 2017: 571).

Eine vergleichbar zentrale Bedeutung des Geldes findet sich tatsächlich nicht im Pikaro-Roman des 16. Jahrhunderts. Der *Lazarillo de Tormes* deckt allerlei Spielarten des Betrugs auf allen Ebenen der Gesellschaft auf, aber von 1554 Protagonist selbst versucht sich nur für eine kurze Phase in händlerischem Gelderwerb: Als Wasserverkäufer verdient er, spart, um das Geld in Kleidung anzulegen und sich als «hombre de bien» zeigen zu können. Aber sehr bald kehrt er zu einer auf persönlich direktem Warentausch gegründeten Subsistenzwirtschaft zurück, wenn man es ökonomisch beschreiben will. Indem Lazarillo sich zur Überwindung der materiellen Not und zur existenziellen Bedarfsdeckung Gebrauchsgüter zu beschaffen sucht, verkörpert er eine entschieden präkapitalistische Lebensform⁴. Mitte des 16. Jahrhunderts kann von einer Gesellschaftsordnung entsubstantialisierter Tauschgeschäfte noch keine Rede sein. Das ändert sich jedoch. Je mehr das Geld zum Medium und Motor der kapitalistischen Wirtschaftsordnung avanciert, desto mehr wächst seine literarische Resonanz und Bedeutung – nicht zuletzt im Pikaro-Roman.

Das lässt sich schon an der Fortsetzung des *Lazarillo* von Juan de Luna ablesen, die 1620 in Paris erstmals erscheint. Das 11. Hauptstück schildert Lazarillos Begegnung mit einer alten Kupplerin, die ihn für einen obskuren Koffertransport engagiert. Für Geld trägt er einen schweren Koffer, vorgeblich gefüllt mit allerlei Essenzen, in das Zimmer einer jungen Frau. Mit dem Lohn in der Hand stellt er Betrachtungen über das Geld an:

Was doch das liebe Geld für sonderbare Eigenschaften hat, dacht, ich bey mir selbst! – Mit den zehn Maravedi's, die mir die werthe Jungfer gegeben hat, bin ich nun leichter als der Wind, muthiger als Roland, und stärker als Herkules! O Geld, fuhr ich fort, nicht ohne Grund bist du vielen ihr Gott! – Du bist der Urheber [alles Guten – und] aller Übel! Du hast alle Künste erfunden, und erhältst alle in ihrer Vollkommenheit! Durch dich werden die Wissenschaften geschätzt, die verschiedenen Meinungen vertheidigt, die Städte befestigt, die Thürme der Erde gleich gemacht, die Königreiche gewonnen und verloren! Du erhältst die Tugend, und richtest sie zu Grunde! Durch dich bleiben Jungfrauen keusch, durch dich werden sie verführt. Endlich giebt es keine Schwierigkeit, die du nicht höbest; nichts Verborgnes, das du

⁴ Vgl. hierzu Ehrlicher, 2010, 193.

nicht erforschtest (Lazarillo 1790, 98f.)⁵.

Innerhalb der Literaturgeschichte des Geldes ist das eine bemerkenswerte Passage. Juan de Lunas Lazarillo preist Geld als unvergleichliches, nahezu zauberhaftes Machtinstrument. Es macht aus dem Pikaro einen Helden, es verleiht ihm Beweglichkeit, Mut und Stärke, wie sie den mythischen Helden Roland und Herkules zukommen. Allerdings, so die Betrachtung Lazarillos, regiert es zugleich die ganze Welt: Dem Geld verdankt sich Kultur, Kunst, Wissenschaft, Macht und Moral. Spätestens an dieser Stelle schlägt die Gesellschaftskritik der *Lazarillo*-Fortsetzung Juan de Lunas durch. Die Zauberwirkung des Geldes selbst erscheint durchaus ambivalent. Es bewirkt gleichermaßen Gewinn und Verlust von Städten, Königreichen und Tugenden.

Mit dieser moralischen Einlassung entfernt sich Juan de Lunas Fortsetzung erkennbar vom Original: Dem Lazarillo von 1554 kämen solche Überlegungen nicht zu⁶. Spätestens im 17. Jahrhundert nehmen Pikaro-Romane sich des Geldes an: Matéo Alemans *Guzmán de Alfarache* (1599/1604, dt. 1615/1626) schildert eine Laufbahn, die von Anfang an auf Geld und Geldvermehrung abzielt. Auf diese Weise soll dem Protagonisten der Aufstieg aus seiner prekären Lage gelingen. Beiläufig wird erkennbar, dass die ganze Gesellschaft vom Geld gesteuert ist. In Genua etwa wird Guzmán, arm und zerlumpt, wie er ankommt, zunächst von seinen Verwandten vertrieben. Als er einige Jahre später mit Geld wiederkehrt, erkennen sie ihn nicht – und er sieht sich darin bestätigt, dass sie käuflich sind⁷.

⁵ Im Original: «Consideraba la virtud del dinero, que al punto que aquella vieja me dió aquellos pocos cuartos, me hallé más ligero que el viento, más esforzado que Roldan y más fuerte que Hércules. ¡O dinero, que no sin razon la mayor parte de los hombres te tienen por Dios! Tú eres la causa de todos los bienes, y el que acarreas todos los males. Tú eres el inventor de todas las artes, y el que las conservas en su perfeccion: por tí las ciencias son estimadas y las opiniones defendidas, las ciudades fortalecidas, y sus fuertes torres allanadas, los reinos restablecidos y al mismo tiempo perdidos. Tú conservas la virtud, y tú mismo la pierdes; por tí las doncellas castas se conservan, y las que lo son dejan de serlo: finalmente, no hay dificultad en el mundo que para tí lo sea, ni lo más escondido que no penetres, cuesta que no allanes, ni collado humilde que no ensalces.» *Bitte streichen. Stattdessen: Luna (1847), 100 f.*

⁶ Als der Lazarillo Juan de la Lunas ein weiteres Mal mit der Kupplerin ins Geschäft kommen will – schließlich steht abermalige Bezahlung in Aussicht – und ihr Betrug auffliegt, ist er durchaus nicht so leicht wie der Wind, nicht so mutig wie Roland und stark wie Herkules. Im Gegenteil: Die Kupplerin und der Liebhaber können fliehen, er selbst wird verprügelt. Glücklicherweise macht ihn das Geld offenbar nicht. Ungeachtet seiner Betrachtungen über die Zauberwirkung des Geldes verlegt er sich fortan nicht auf Geldvermehrung: drei Viertel seines Lohns tauscht er sogleich gegen ein Mittagessen ein.

⁷ Vgl. hierzu Rötzer, 2009, 43-45.

Die Fortschreibungen des Pikaro-Romans im 17. Jahrhundert fallen bereits in eine Zeit, in der Geldgeschäfte nach und nach alle Lebensbereiche prägen. An der Entwicklung der Gattung lässt sich das beobachten. In einer merkantilen Gesellschaft erscheinen Aufstieg und Fall des Pikaro zunehmend mit Geld und Geldgeschäften korreliert. Mit Geld lassen sich bestenfalls Ehre, Sympathie, Respekt, Wohlstand kaufen. Je mehr sich die pikarische Energie auf Geldgeschäfte verlegt, desto mehr verliert der Pikaro selbst freilich den Außenseiterstatus. Er führt vor, was die Gesellschaft im Innersten zusammenhält. Mit dem Zaubermittel Geld, wie es erstmals bei Juan de Luna aufscheint, scheinen die gesellschaftlichen Sphären durchlässig zu werden, mit Geld und Arbeit und Leistung möchte es möglich sein, die prekäre Situation als geborener Außenseiter auf einen Schlag hinter sich zu lassen.

Indem Ingo Schulzes Roman dem Geld eine dermaßen zentrale Rolle zuschreibt, schließt er an die Wahrnehmung Juan de Lunas an – freilich unter ganz anderen Rahmenbedingungen. Schließlich erzählt der Roman den Übergang von einem Wirtschaftssystem in ein anderes, konträres, erzählt vom Kommunismus und Kapitalismus – und einem Schelm inmitten. Dieser Pikaro allerdings legt es nun gerade nicht darauf an, die Schwächen des jeweiligen Systems für seine Zwecke zu nutzen. Der finanzielle Gewinn fliegt ihm auf märchenhafte Weise zu. Was ihn zum Außenseiter macht, ist sein Entschluss, sein Geld zu verbrennen.

Peter Holtz erscheint als Kreuzung von Pikaro und Märchenheld: Seine glückliche Geschichte spielt an auf das Märchen von «Hans im Glück». Der Grimm, sche Hans tauscht sein Goldstück, ohne auf geld- und goldwerte Verluste zu achten, erst gegen ein Pferd, dann gegen eine Kuh, ein Schwein, eine Gans, zuletzt gegen zwei Steine, die ihm in einen Brunnen fallen – ein Glücksfall im wörtlichen Sinne: «So glücklich wie ich gibt es keinen Menschen unter der Sonne», sagt er sich, als er ohne alles Geld und Gold heim läuft. Dass man diesen Hans im Glück als Verlierer wahrnehmen könnte, hat Ingo Schulze schon 2009 in seiner Kassler Poetik-Vorlesung vehement bestritten: «Man kann Hans einen glücklichen Menschen nennen, einen Tölpel, einen Dummkopf oder einen verkappten Weisen. Einen Verlierer möchte ich ihn nicht nennen, auch nicht einen glücklichen Verlierer. An dem Grimm'schen Märchen prallt der Begriff des Verlierens ab, er wirkt unangemessen, ja falsch» (Schulze, 2009: 290).

Um seinen Protagonisten Peter Holtz gar nicht erst als Verlierer erscheinen zu lassen, hat er aus dem Grimmschen Märchen-Hans einen Gewinner gemacht, jemanden, dessen Vermögen ohne weitere Anstrengungen wächst und wächst. «Du bist so ein Peter im Glück, Peter, nur umgekehrt, vielleicht noch nicht glücklich, aber den Goldklumpen hast du schon mal!» (Schulze, 2017: 271), versichert ihm seine Stiefmutter, als sich abzeichnet, welchen Wert seine Immobilien im wieder-

vereinigten Berlin haben. «Umgekehrt» ist die Märchenvorlage insofern, als sich Peters Vermögen unausgesetzt vermehrt – und dadurch zugleich das Märchenglück verstellt. Peter Holtz wird mit wachsendem Vermögen jeden Tag unzufriedener. Im Unterschied zum Hans im Glück versucht er, die Wirkungsmacht des Geldes zu verstehen: «Geld und Besitz sind der Schlüssel für alles, für Macht und Luxus, Bildung und Unterhaltung, für Ruhm und einen Platz in den Geschichtsbüchern der Reichen. Diejenigen, die viel haben, werden noch mehr bekommen, während diejenigen, die wenig haben, auch das wenige noch verlieren werden» (Schulze, 2017: 283), erklärt er etwa seinem Arzt. Angesichts dieses Befunds bleiben für ihn nur zwei Optionen, um das fatale Geld loszuwerden: Investieren oder Verschenken. Die erste probt Peter Holtz gleich mehrfach durch – allerdings nicht mit dem Effekt, seine Geldmenge zu verringern:

«Wir wissen doch überhaupt nicht, was die Banken mit diesem Geld machen! Wir protestieren gegen die Abholzung des Regenwaldes, aber unsere Zinsen kommen aus den Sojabohnen. Ich habe vor drei Jahren mal zehn Millionen in eine Firma investiert, weil ich herausfinden wollte, wie das mit den Aktien funktioniert. Schließlich darf ja jeder Aktien kaufen. Kaum hatte ich gekauft, haben die mehr als 500 Arbeiter rausgeschmissen. Aus Protest habe ich alle wieder verkauft. Allerdings war der Preis auf beinahe zwölf Millionen gestiegen» (Schulze, 2017: 528).

Das Vermögen zu verschenken kommt für ihn aus anderen Gründen nicht in Betracht:

«Mein Bestreben kann es doch nicht sein, Geld zu vermehren, um andere niederzumachen oder aufzukaufen, um dann mit dem Gewinn auch noch Wohltätigkeit zu betreiben. Wohltätigkeit ist überhaupt das Schlimmste. Was man sich nicht selbst verdient, macht abhängig und zerstört die Würde. [...] Wenn man das Geld erst mal am Hals hat, ist es nicht leicht, es wieder loszuwerden» (Schulze, 2017: 529).

Um das Geld endgültig loszuwerden, lädt er zuletzt im Rahmen einer Kunstaktion zu einem Happening, bei dem er 1.000 Mark-Scheine verbrennt. Und da auf diesen Scheinen im Wasserzeichen die Märchenfigur Sterntaler zu sehen ist, erscheint die Aktion als Revision dieses Grimm'schen Märchens:

Sterntaler setzt sich nieder und zählt die Taler. Sterntaler zählt immer bis zehn und fängt dann wieder von vorn an. So viele Taler, viel mehr, als sie tragen kann. Und weiter schneit es Taler in ihr neues Kleidchen, das ihr der Herrgott schnell angezogen hat, weil sie allein und nackt im nächtlichen Wald stand. «Schein sieben!» [...] Sechs verkohlte Taler liegen in der Wanne. Weiter! Sterntaler lernt schnell, das Herrgottskleidchen mit beiden Händen vor sich hinzuhalten, bis mehr und mehr Scheine hineinschneien. Sie sammelt die ganze Nacht die Scheine – nein, Taler zusammen, einen ganzen Hügel aus blanken Talern. Am Morgen schleppt sie die

erste Ladung von zehnzehnzehnzehnzehnzehnzehnzehn Talern aus dem Wald. Da begegnet ihr das erste Kind, dem sie ihr Kleidchen geschenkt hatte. Es sagt: Du hast mir dein schäbiges Kleid gegeben und trägst selbst ein feines aus Linnen und hast so viele blanke Taler darinnen, gib sie mir! Und Sterntaler gibt sie ihm, geht zurück in den Wald und kommt mit einer zweiten Ladung zurück. Da begegnet sie dem zweiten Kind, das sagt: Du hast mir dein Röcklein gegeben, aber ich bin krank, jetzt gib mir auch Taler! Und sie gibt sie ihm, kehrt um und kommt wieder, das linnene Kleid voller Taler. Da steht das dritte Kind da und sagt: Du hast mir zwar dein Leibchen überlassen, aber Taler sind mir lieber, gib sie mir! Und sie tut es und läuft zurück in den Wald. Das vierte Kind jammert und spricht: Ich trage deine Mütze und mir ist warm, aber ich habe kein Dach überm Kopf, und Taler habe ich keine, ach, gib sie mir! Und Sterntaler gibt sie auch ihm. Und eilt wieder zurück, weil da der alte Mann ist, der immer Hunger hat. Der sagt: Ach, gib mir etwas zu essen, ich bin so hungrig. Da sie aber kein Stückchen Brot mehr hat, gibt sie ihm die Taler und sagt: Gott segne dir's, und rennt in den Wald und kommt wieder und geht übers Feld zurück in die Stadt. Und da Sterntaler so fromm und so gut ist, will sie gar nichts anderes haben als ihr altes Kämmerchen, aus dem sie ausziehen musste, weil ihre Eltern gestorben waren und niemand für Sterntaler die Miete bezahlen wollte. Aber wie staunt Sterntaler, als der Vermieter den Preis nennt. Für alle Taler im linnenen Kleid darf sie nur eine Woche in der kleinen Kammer hausen, denn alle Welt holt sich aus dem Wald die Taler, so dass sie viel weniger wert sind als am Tag zuvor und das linnene Herrgottskleidchen das Wertvollste ist, was Sterntaler besitzt. Aber auch das zerreißt man ihr, denn Sterntaler gilt als die Schuldige, die all das Geld unter die Menschen gebracht hat, so dass rein gar nichts mehr so sein will wie bisher und die Menschen hungern und ihre Häuser verlassen müssen und einander totschiessen... (Schulze, 2017: 553f.)

Peter Holtz gibt dem Grimm'schen Märchen eine marktwirtschaftliche, neo-liberale Fortsetzung, die im allgemeinen Desaster endet. Sobald das unzählbare Geld Sterntalers im Umlauf ist, wollen alle Beschenkten etwas davon haben – mit der Folge, dass die Lebenshaltungskosten immer höher werden. Die von Peter Holtz unternommene spektakuläre Verbrennung des Geldes soll das verhindern. Das Happening führt ihn zugleich in jene Außenseiterposition zurück, die dem Pikaro von jeher zukommt. Das Publikum reagiert aufgebracht und schlägt die Scheibe ein: «Ein Knall. Als ich hinsehe, stürzt die Scheibe wie ein Wasserfall zu Boden. Sie zerspringt in Tausende Kristalle, die nicht einmal Sterntaler in ihrem linnenen Kleidchen auffangen könnte» (Schulze, 2017: 554)⁸.

⁸ Ingo Schulzes Dresdener Rede «Unsere schönen neuen Kleider. Gegen die marktkonforme Demokratie – für demokratiekonforme Märkte» nimmt auf ähnliche Weise einen Märchentext auf, um die Verwerfungen der Geldwirtschaft zu veranschaulichen: vgl. Schulze, 2012.

Als Peter Holtz daraufhin den Schutzraum der Galerie verlässt, um nun in aller Öffentlichkeit unter der Weltzeituhr am Berliner Alexanderplatz eine Million in 1000-Mark-Scheinen zu verbrennen, wird er abgeführt und in psychiatrische Behandlung gegeben: Für das Publikum am Alexanderplatz hört der Spaß auf. Aber die empörten Zuschauer des Happenings und die Ordnungsmacht im Roman sind nicht deckungsgleich mit den Leserinnen und Lesern. Die Sympathielenkung des Romans neigt sich dem scharfsinnig naiven Pikaro Peter Holtz zu. Mit diesem Außenseiter, diesem ersten ökonomischen Häftling, wie er sich zuletzt nennt, gibt der Roman zu denken. Und innerhalb der Literaturgeschichte des Geldes schlägt er ein neues Kapitel auf.

LITERATURVERZEICHNIS

- BARTELS, G. (21 de septiembre de 2017). «Ich war nicht naiv genug, mir 1989 vorzustellen». Der Schriftsteller Ingo Schulze über seinen Roman kursiv, die Verwerfungen der Wende und die Folgen der Finanzkrise. *Der Tagesspiegel*, S. 17.
- BAUER, M. (1994). *Der Schelmenroman*. Stuttgart u.a.: Metzler.
- EHRLICHER, H. (2010). *Zwischen Karneval und Konversion: Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Paderborn, München: Wilhelm Fink.
- JACOBS, J. C. (1983). *Der deutsche Schelmenroman: Eine Einführung*. München [u.a.]: Artemis.
- JACOBS, J. C. (1998). *Der Weg des Pícaro: Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Lazarillo* (1790). Aus dem Spanischen des Dom Hurtado de Mendoza. Wien: Jakob Kaiserer.
- LUNA, H. de (1847). *La Vida de Lazarillo de Tormes y sus Fortunas y Adversidades, por D. Diego Hurtado de Mendoza. Nueva edición, aumentada con la segunda parte, sacada de las crónicas antiguas de Toledo, por H. de Luna*. Paris: Baudry, Libreria Europea.
- RADERS, M. (1995). *Der deutsche und der spanische Schelmenroman*. Madrid: Ediciones del Orto.
- RÖTZER, H. G. (2009). *Der europäische Schelmenroman*. Stuttgart: Reclam.
- SCHULZE, I. (2009). *Was wollen wir? Essays, Reden, Skizzen*. Berlin: Berlin Verlag.
- SCHULZE, I. (2012). *Unsere schönen neuen Kleider. Gegen die marktkonforme Demokratie – für demokratiekonforme Märkte*. Unter http://www.ingoschulze.com/rede_dresden.html [Abgerufen: 07/02/2020]
- SCHULZE, I. (2017). *Peter Holtz. Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

UTOPIE UND ERINNERUNG IN INGO SCHULZES SCHELMENROMAN *PETER HOLTZ*¹

UTOPIA AND MEMORY IN INGO SCHULZE'S PICARESQUE NOVEL PETER HOLTZ

LEOPOLDO DOMÍNGUEZ
Universidad de Sevilla

ZUSAMMENFASSUNG

Utopie und Erinnerung sind Schlüsselbegriffe im Prosawerk von Ingo Schulze. Anhand einer Studie beider Elemente im Kontext der Tradition der Schelmenliteratur und der Robinsonaden, wird im vorliegenden Beitrag die Intertextualität bei der Gesaltung Ingo Schulzes Schelmenroman sowie seines Antihelden *Peter Holtz* analysiert. Es werden die bestehenden Zusammenhänge mit literarischen Vorläufern wie Voltaire *Kandid* oder Günter Grass' Oskar Matzerath untersucht. Außerdem werden weitere literarische Verbindungen zwischen Schulzes Hauptfigur mit anderen Charakteren der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart aufgezeigt.

Stichworte: Utopia, Erinnerung, Robinsonaden, Schelmenroman, Intertextualität.

ABSTRACT

Utopia and memory are both of them key issues in Ingo Schulze's prose works. On the basis of a study of these concepts in the context of picaresque literature and robinsonades, this article aims to analyze intertextuality in the construction of Schulze's picaresque novel and his anti-hero Peter Holtz. It explores connections with literary precedents such as Voltaire's *Candide* and Günter Grass' Oskar Matzerath. It also examines further links between Schulze's main figure with other characters in contemporary German fiction.

Keywords: utopia, memory, robinsonades, picaresque novel, intertextuality

¹ Dieser Beitrag wurde vom spanischen Ministerio de Economía y Competitividad im Rahmen der Forschungsprojekte «Topografías del recuerdo. Espacio y memoria en la narrativa alemana actual» (FFI2015-68550-P) und «Constelaciones híbridas. Transculturalidad y transnacionalismo en la narrativa actual en lengua alemana» (PGC2018-098274-B-I00) subventioniert.

IN EINEM GESPRÄCH mit Gerrit Bartels äußerte 2017 der ostdeutsche Autor Ingo Schulze (Dresden, 1962) in Bezug auf seinen letzten Roman *Peter Holtz. Sein Glückliches Leben erzählt von ihm selbst*:

Mich hat die DDR eigentlich immer nur als Kontrast interessiert, als Teil des Übergangs. Beim Schreiben entdeckte ich dann doch Aspekte, die mich mehr interessierten, sozusagen das utopische Potenzial unter all den Verkrustungen, das im Herbst '89 kurz sichtbar wurde (Schulze, 2017b).

Die Utopie als literarisches Thema stellt eine Konstante im Schulzes Prosa-
werk dar. Bereits in *Adam und Evelyn* (2008) bezieht sich Schulze auf die bibli-
sche Geschichte des alten Testaments, um den Mauerfall mit der Vertreibung
des Menschen aus dem Paradies zu vergleichen und diesen in parabolischer Form
zu veranschaulichen. Wie die biblische Figur verzichtet Adam in Schulzes Erzäh-
lung auf seinen im Text geschilderten Garten Eden, um seiner Liebespartnerin in
den Westen zu folgen. Man kann Parallelen zwischen beiden Werken erkennen.
Ähnlich wie Adam ist Peter Holtz von den Idealen des Sozialismus überzeugt.
Auch werden die Verwestlichung des Landes nach der Wende und der mit diesem
Prozess einhergehende Kapitalismus negativ dargestellt. Darüber hinaus spielen in
den zwei Romanen die Dialogform in der Erzählkonstruktion sowie die intertex-
tuellen Referenzen eine bedeutende Rolle. Wie der Autor selbst erwähnt hat, ist
Peter Holtz unter anderem von Dostojewskis «Idioten», Grass' Oskar Matzerath
und Voltaires *Candide* besonders geprägt (Schulze 2017b). Zu dieser Aufzählung
möchte ich auch Lutz Seilers Alexander Krusowitsch (Kruso), Christoph Heins
Bernhard Haber und Martin Kordićs Viktor hinzufügen.

Nach der Erscheinung von Thomas Morus *Utopia* (1516) sind andere bekannte
Beispiele des Genres der utopischen Literatur Jonathan Swifts *Gullivers Reisen*
[Guillver's Travels] (1726) und *Kandid oder die beste Welt* [Candide ou l'optimisme]
(1759). Voltaires Werk benutzt Elemente des Abenteuer- sowie des Schel-
menromans. Der naive Held Kandid, der illegitime Neffe eines westfälischen Ba-
rons, wird aus seinem «schönen Schlosse» (Voltaire, 2016: 39) verbannt, als er mit
seiner Tochter Kunigunde in einer sexuellen Situation ertappt wird. Wie Adam
in Schulzes Roman, wird Kandid aus einem ursprünglichen Paradies verstoßen.
Von seinem Lehrer Pangloß (aus dem Griechischen, Polyglott) wird Kandid in
der Philosophie von Leibniz erzogen. Durch die Peripetien seiner Figur kritisiert
Voltaire die Idee, dass sich der Mensch in der besten aller möglichen Welten be-
findet. Laut Voltaire unterwerfen weder das Gute noch der Optimismus und die
göttliche Vorsehung die Macht des Irrationalen und des Bösen. Kandid, optimis-
tisch und unerfahren, setzt sich allmählich mit den zahlreichen Missgeschicken
auseinander, in denen er, wie der spanische Schelm (Lazarus vom Tormes), immer
hartherziger wird. Nach all dem Leid kommt er zu dem Schluss, dass der einzige

Sinn des Lebens darin besteht, keinen zu haben. Am Ende des Romans kauft er ein Landgut, in dem er sich mit der hässlich gewordenen Kunigunde niederlässt, um sich der Landwirtschaft zu widmen. Im Text wird von einem seiner Begleiter gesagt: «Laßt uns arbeiten ohne zu vernünftlen, das ist das einzige Mittel, sich das Leben erträglich zu machen» (Voltaire, 2016: 173). Nur die Figur Pangloß erfährt im Werk keine Verwandlung. Er verteidigt nach wie vor eine optimistische Weltanschauung, denn er will seinen Ruf als Gelehrter bewahren. Für Voltaire sehnt sich der Mensch nach einer universalen bzw. gesellschaftlichen Utopie, die sich nur im Privaten realisieren lässt. «[A]ber wir», schließt Kandid, «müssen unsern Garten bestellen» (Voltaire, 2016: 174).

Ähnlich wie Voltaires *Candide* irrt Simplicissimus durch das Leben, unermüdlich auf der Suche nach dem Glück. Die Figur ist auch, wie Schulzes *Peter Holtz*, einfältig und ein Waisenkind. Seine letzten Jahre verbringt Simplicissimus auf einer fernen Insel, auf der er seine Memoiren niederschreibt.

Das Motiv der Insel verbindet die Gestalt des Schelmes mit der literarischen Tradition des Schiffbrüchigen. So gibt es Autoren, die das Werk Grimmelhausen als erste deutsche Robinsonade nach dem Modell Defoes betrachten. In *Freitag oder im Schoß des Pazifik* [Vendredi ou les Limbes du Pacifique] (1967) führt Michel Tournier eine Veränderung im Werk des englischen Autors ein. Ähnlich wie Robinson in Defoes Roman, versucht die Figur Tourniers zu Beginn auf der Insel eine Gesellschaft nach dem Bild dieser, aus der die Figur stammt, zu gestalten. Jedoch beschließt er, als er die Chance hat, die Insel zu verlassen, auf dieser für immer zu bleiben. Als er die Besatzung eines ankommenden Schiffes trifft, stellt er fest, dass er sich nicht mehr mit dem Modell dieser Gesellschaft identifiziert und dass er mit diesem Ort, der im Roman *Speranza* genannt wird, seine Zukunft mit seinem unzivilisierten Begleiter (Freitag) plant.

Lutz Seilers *Kruso* (2014) ist von dieser neuen Version von Defoes Erzählung inspiriert, die Anklänge an die Philosophie Rousseaus hat. Ähnlich wie Peter Holtz, der am 14. Juli, dem Jahrestag des Sturms auf die Bastille in Paris, wird auch Alexander Krusowitsch, sein Protagonist, im gleichen Jahr des Mauerbaus, geboren. Auf diese Weise tritt die große Geschichte, verflochten mit den Schicksalen der literarischen Figuren, in den Romanen auf. Während sich das Werk Seilers, das, wie in Schulzes *Adam und Evelyn*, auf die letzten Monate vor dem Sturz des sozialistischen Regimes bis zur Öffnung der staatlichen Grenzen fokussiert, beruht Schulzes *Peter Holtz* auf der letzten Dekade der DDR-Zeit bis zu den ersten acht Jahren nach der Wiedervereinigung.

Ähnlich wie Peter Holtz wächst Kruso im östlichen Teil des Landes auf. Jedoch stellt dieses Grenzgebiet einen besonderen Raum innerhalb der DDR dar. Auf Hiddensee versammeln sich alle Außenseiter und Abtrünnigen des Systems, um in einer Form «legaler Illegalität» (Seiler, 2014: 168) zu leben. Kruso ist wie Peter

Holtz ein Heimkind. Nachdem er seine Schwester nach einem Unglück auf dem Meer verliert, beschließt Kruso, all den auf die Insel gekommenen Schiffbrüchigen zu helfen und diesen ihre Fluchtplänen auszureden. Beide Figuren zeigen eine hohe Moral, indem sie eine sozialorientierte Aufgabe zu erfüllen anstreben. «Ich will», schreibt Schulze in Peter Holtz, «etwas aufbauen, das der ganzen Gesellschaft zugutekommt» (Schulze, 2017: 473). Kruso arbeitet als Kellner und wird der Führer aller Saisonarbeiter, die er auf der Insel aufnimmt. Peter Holtz ist zu Anfang Maurer und kümmert sich im Osten um alte Mietshäuser, die von ihren Eigentümern aufgrund der geringen Mieten nicht erhalten werden können. Die zwei Figuren besitzen eine starke Anziehungskraft. Kruso wird von den Behörden verfolgt, während es Peter Holtz gelingt, den einflussreichen Kreisen beizutreten.

Hier findet man ebenso eine Parallelität zu Christoph Heins *Landnahme* (2004) und seiner zentralen Figur Bernhard Haber. Bernhards Vater wird aus Fremdenfeindlichkeit ermordet. Wie sein Vater wird auch er zu Beginn im Dorf misshandelt. Jedoch wird er später Teil des Machtapparats und sogar Bürgermeister des Ortes. Anders als Heins Figur bleiben Kruso sowie Peter Holtz zum Ende der Romane am Rande der Gesellschaft. So wird z.B. Peter Holtz von sich selbst als Randfigur (Schulze, 2017: 529) beschrieben. Beide Figuren verkörpern das Ende der Utopie, indem ihre wohlmeinenden Projekte scheitern. In Seilers Werk verursacht der Sturz des sozialistischen Staates die Auflösung des Schiffbrüchigenkreises. Angesichts der Möglichkeit, in den Westen übers Land zu flüchten, hat der Aufenthalt auf der Insel keine Berechtigung mehr. Nach der Flucht der anderen Arbeiter versuchen im Roman noch Kruso und sein Freitag, der Germanistik-Student Edgar (Ed) Bendler, vergeblich das Geschäft wieder flott zu machen. Kruso hat einen Unfall und stirbt. Ed bleibt auf der Insel, bis er die Memoiren seines Gefährten niederschreibt. Die Erfahrung ermöglicht es ihm, seine Identitätskrise zu überwinden, seine Persönlichkeit zu stärken und seinem Leben einen Sinn zu geben. «Ed begann zu begreifen, worum es gehen könnte, im Innersten seiner Bestände. Poesie war Widerstand. Und ein Weg zur Erlösung» (Seiler, 2014: 217). Beiden, Kruso und Edgar, ist die Leidenschaft für den Dichter Georg Trakl gemeinsam. Trakl sagt: «Nur dem, der das Glück verachtet, wird Erkenntnis» (Trakl, 1969: 463). Trakl entsagt sich des eigenen Lebens, um sich im literarischen Rückzug zu opfern. Ähnlich wie Trakl beschließt Ed nach dem Tod Krusos eine Aufgabe des Erinnerens zu übernehmen. Da es nur im Gedächtnis ist, die gescheiterte Utopie zu retten.

Ein weiteres Merkmal der utopischen Literatur, als Teil ihrer Gesellschaftskritik, ist das Element des Goldes. In Morus *Utopia* wird das Edelmetall verachtet. Auf der Insel stellt das Gold kein Machtsymbol dar. Umgekehrt wird dieses genutzt, um Nachttöpfe, Ketten oder Fußfesseln herzustellen. Mit Bestrafungen verbunden, wird das Gold nur von Sklaven und Verbrechern getragen. In Voltaires Werk

wird gleichfalls über eine Reise erzählt, die Kandid und sein Begleiter Kakambo in das Land El Dorado führt. Voltaire verdeutlicht die Legende in der Form, dass die europäischen Eroberer die Suche nach den amerikanischen Schätzen vorantrieb. Auf dem Land treffen sie Kinder, die reiche Kleidung tragen und mit hochwertigen Edelmetallen spielen. Kandid vermutet, dass diese aus adeligen Familien stammen. Er sammelt die Reste einer der weggeworfenen Edelmetalle vom Boden auf und gibt diese dem Mann, der in seiner Wahrnehmung der Hauslehrer der Kinder sein könnte. Sein Handeln bringt dem Mann zum Lachen. In gleicher Weise reagieren die Diener eines Gasthauses, als er und sein Begleiter mit dem auf dem Weg gesammelten Geld zu bezahlen versuchen. Dass das Edelmetall bei ihnen wertlos ist, wird am Ende des Kapitels erklärt. Sie gelangen zu der Überzeugung, dass dieses Land ein besserer Ort als der ihre ist. Trotzdem beschließen sie, das Land zu verlassen, da sie nicht einer unter vielen sein wollen.

In Schulzes Roman ist für Peter Holtz die DDR Voltaires El Dorado, nur ist er der einzige, der das Land so sieht. Schulzes Werk beginnt und endet mit einer Szene zum Geld. Im ersten Kapitel besucht Peter Holtz eine Gaststätte, in der er sich ohne Geld bedienen lässt. Als er eine widerwillige Kellnerin mit Argumenten zu überzeugen versucht, fragt er sie: «Warum soll mir unsere Gesellschaft das Geld erst aushändigen, wenn dieses Geld doch über kurz oder lang sowieso wieder bei ihr landet?» (Schulze, 2017: 11). Im vorletzten Kapitel geht er auf den Alexanderplatz. Vor der Weltzeituhr zündet er vor Passanten einen Stapel Deutsche Mark an. Nach seinen Erfahrungen erkennt er im Geld das wahre Unheil der Gesellschaft. Aufgrund seiner Tat wird Peter Holtz in eine Heilanstalt gebracht. Wie Oskar Matzerath in Grass' *Die Blechtrommel* (1959) schreibt er dort vermutlich den Text. Am Ende des Romans ist Oskar dreißig Jahren. Peter Holtz ist 36. Mit seiner Trommel, die das Gedächtnis wachrüttelt, und seiner Stimme, versucht Oskar dem leeren Diskurs der nationalsozialistischen Propaganda und dem verbreiteten Vergessen des Wirtschaftswunders entgegenzuwirken. Geld und Vergessen sind eng miteinander verbunden. Ein System auf der Basis des Geldes bedeutet, dass es soziale Ungleichheit gibt. In diesem muss man vergessen lernen oder verdrängen, dass es Opfer als Folge des Ungleichgewichts gibt. Da es das Geld ist, welches die Gesellschaft spaltet, verzichtet Peter Holtz auf sein ganzes Vermögen: «Denn dann steht kein Geld mehr zwischen ihr und mir, dann trennt uns nichts mehr» (Schulze, 2017: 571). In dieser Handlungsfreiheit findet er sein Glück. Schulzes Figur verzichtet nicht auf die Idee einer gesellschaftlichen Utopie. Diese kann nur noch individuell entwickelt werden. Zuletzt beschließt er, die Heilstätte nicht mehr zu verlassen. Ähnlich wie Oskar übernimmt er eine Aufgabe, uns vom Rand der Gesellschaft zu warnen: «Liebes Personal, liebe Mitbewohnerinnen und Mitbewohner, wer bereit ist zu leben, folge meinem Beispiel! Zünd an, sonst bist du verloren» (Schulze, 2017: 571).

Man kann die Motive des Geldes sowie der Heilstätte in Schulzes *Peter Holz* mit Dieter Fortes Romantetralogie verbinden. Fortes Werk wird aus der naiven Perspektive eines jungen Mannes erzählt, der seine Familiengeschichte rekonstruiert. Fortes dritter Roman, *In der Erinnerung* (1998), endet mit der Ankündigung der Wirtschafts- und der Währungsreform in der Bundesrepublik. Die sogenannte *Stunde Null* erzeugt für Forte die Entstehung einer neuen Periode, die sich aus den Ruinen des Krieges erhebt. Mit Beginn der Wirtschaftsreform und der Einführung der Deutschen Mark bricht jedoch für den Autor die Hoffnung zusammen, dass etwas gesellschaftlich Neues entsteht (cfr. Domínguez 2016: 155; 2018: 101-102). Die Euphorie, die das Ankommen des neuen Geldes verursacht, verdrängt die Erinnerung an die Toten in den Hintergrund. Gegenüber einer sozialen Mehrheit bleibt eine letzte Bastion, die skeptisch mit ihrem Alltag und den Totenwachen umgeht. Es sind vor allem Frauen, unter ihnen die Mutter des Jungen, Maria Lukacz. Sie versuchen durch das Erinnern, der Gesellschaft ihren menschlichen Antlitz zurückzugeben. Eine Anpassung Fortes Figur an diese neue Zeit scheitert. Er reist, wie Hans Castorp in Thomas Manns *Zauberberg* (1924), in ein Sanatorium für Lungenerkrankungen. Aus diesem Randort, in dem er seine Zuflucht findet, beschließt dieser, mit der Aufgabe seiner Mutter Maria weiterzumachen. Der Verlust seiner Heimat Düsseldorf (die in der Erzählung trotzdem anwesend bleibt), führt zu einem Gefühl der Isolation. Gleichzeitig ermöglicht ihm die Distanz, seine Erinnerungen unverändert bewahren zu können.

Die Heilanstalt als heterotopischer Zufluchtsort, um das Gedächtnis zu festigen sowie über die Gesellschaft nachzudenken, spielt zuletzt auch im Martin Kordićs Debutroman *Wie ich mir das Glück vorstelle* (2014), eine bedeutende Rolle. In diesem wird über das Überleben eines Jungen in einem von den Balkan-Kriegen verwüsteten Land erzählt. Das Werk enthält ebenso Elemente des Schelmenromans, wie die Ich-Erzählung, die Perspektive eines naiven Helden, die Gliederung der Geschichte in Episoden, die an die Begegnungen der Hauptfigur gebunden sind, und die Präsenz von utopischen Aspekten. Nachdem Kordićs Figur Viktor, der durch den Krieg von seiner Familie getrennt wird, wird von Nonnen einer katholischen Gebetsgemeinschaft adoptiert. Ähnlich wie Simplicissimus hat er ein Notizheft, in dem er seinen Alltag in den Wirren des Krieges niederschreibt. Er schildert eine heillose Welt, in der es ihm trotzdem gelingt, sein Glück zu finden: in den Aufstellungen und der Inventarisierung seiner wenigen Besitzungen sowie in den gesammelten Geschichten und bewahrten Erinnerungen. Das Utopische findet sich in der Kordićs Erzählung wie in den Werken von Seiler, Forte oder Schulze in der Macht des Erzählens wieder. Da dieses nicht nur eine Fähigkeit eins Bewahrens der Vergangenheit enthält, sondern auch eine Vorstellungskraft. «Alles das», kommentiert Kordić in einem Gespräch zum Roman,

was vorher in dem Roman nicht da ist, oder in der Geschichte von Viktor, bis auf die früheste Kindheit, alles, was nicht da ist, löst sich eigentlich in dem Elefantenbild auf. Gleichzeitig ist klar, dadurch, dass es nur eine Vorstellung ist, ist es nicht, was er hat (Hesse, 2014).

Literatur bedeutet Archiv, sie bedeutet aber auch Hoffnung, die Hoffnung nach dem Scheitern auf die Erwartung der Möglichkeit einer noch besseren Welt. In diesem Sinne gibt es in *Simplicissimus* ein Refrain, der sich im Werk ständig wiederholt: «Noch ein Paar Stücklein will ich erzählen» (Grimmelshausen, 1836: 319). Dazu äußert Forte, als er den Grimmelshausen-Preis bekam:

Wenn die Menschheit sich mal wieder nur den Weltuntergang vorstellen kann, statt sich mit angemessener Vernunft um die Erhaltung der Welt zu kümmern, wenn sie ihre jeweilige Zeit, im Streit der menschlichen Irrtümer und Glaubenswahrheiten, nicht als gesegnetes Paradies, sondern als Weltenende erlebt, dann sitzt doch meist ein Mensch vor seinem Schreibzeug, (...) der sich in unserem Fall *Simplicissimus* nennt, sitzt schreibend, in der Erinnerung versunken, um in seinen Geschichten die innere Ordnung der Welt wiederzufinden (Forte, 2005: 38-39).

Auf diese Weise verbindet Forte Utopie und Erinnerung und bettet damit sein Werk in die literarische Tradition ein. Und das gelingt ebenso Ingo Schulze in seinem Roman *Peter Holtz*.

LITERATURVERZEICHNIS

- DOMÍNGUEZ, L. (2016). La presencia del *flâneur* en *Tetralogie der Erinnerung* de Dieter Forte. *Revista de Filología Alemana*, 24, 141-160.
- DOMÍNGUEZ, L. (2018). Die Erinnerungsdiskurs im Prosawerk von Dieter Forte. En M. Maldonado-Alemán & C. Gansel (Hrsg.). *Literarische Inszenierungen von Geschichte. Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989* (93-106). Stuttgart: J.B. Metzler.
- FORTE, D. (1998). *In der Erinnerung*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- FORTE, D. (2005). Über Literatur und der Untergang der Welt. Dankrede zur Verleihung des Johann-Jacob-Christoph-von-Grimmelshausen-Preises 2005. En J. Hosemann (Ed.) »Es ist ein eigenes Schreiben ...« Materialien zum Werk von Dieter Forte (38-41). Frankfurt a.M.: Fischer.
- GRASS, G. (1959). *Die Blechtrommel*. Neuwied: Luchterhand.
- GRIMMELSHAUSEN, H. J. Ch. v. (1836 [1669]). *Die Abenteurer des Simplicissimus. Ein Roman aus den Jahren aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges*. Herausgegeben von E. von Bülow. Leipzig: F.A. Brockhaus.
- HEIN, Ch. (2004). *Landnahme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- HESE, B. (8 de septiembre de 2014). Vom Elend der Vertreibung. *Deutschlandfunk*. Recuperado de <https://www.deutschlandfunk.de/martin-kordic-wie-ich-mir-das->

- glueck-vorstellung-vom-elend.700.de.html?dram:article_id=296920 [Fecha de consulta: 31/12/2019].
- KORDIĆ, M. (2014). *Wie ich mir das Glück vorstelle*. München: Carl Hanser.
- MANN, T. (1924). *Der Zauberberg*. Berlin: Fischer.
- MORUS, T. (1981 [1516]) *Utopia*. Aus dem Lateinischen von A. Hartmann. Zürich: Diogenes.
- SCHULZE, I. (2008). *Adam und Evelyn*. Berlin: Berlin Verlag.
- SCHULZE, I. (2017). *Peter Holtz. Sein Glückliches Leben erzählt von ihm selbst*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- SCHULZE I. (21 de septiembre de 2017b). «Ich war nicht naiv genug, mir 1989 vorzustellen». Gespräch mit Gerrit Bartels. *Der Tagesspiegel*. Recuperado de <https://www.tagesspiegel.de/kultur/schriftsteller-ingo-schulze-ich-war-nicht-naiv-genug-mir-1989-vorzustellen/20353952.html> [Fecha de consulta: 31/12/2019].
- SEILER, L. (2014). *Kruso*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- SWIFT, J. (1987 [1726]). *Gullivers Reisen*. Aus dem Englischen übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort von H. J. Real und H. J. Vienken. Stuttgart: Reclam.
- TRAKL, G. (1969). *Dichtungen und Briefen*. Hg. v. W. Killy u. H. Szklenar. Bd. I. Salzburg: Otto Müller.
- TOURNIER, M. (1984 [1967]). *Freitag oder im Schoß des Pazifik*. Aus dem Französischen von H. Osten übersetzt. Berlin: Aufbau.
- VOLTAIRE (2016 [1759]). *Kandid oder die beste Welt*. Übersetzt durch A. Ellisen von 1844. 4. Aufl. Berlin: Holzinger.

ERSTICKENDES LACHEN. DAS SCHELMISCHE
IN DANIEL KEHLMANN'S ROMAN *TYLL*

*SUFFOCATING LAUGHTER. THE PICARESQUE
IN DANIEL KEHLMANN'S NOVEL TYLL*

HEIDI GRÜNEWALD
Universitat de Barcelona

ZUSAMMENFASSUNG

Die Legende des Till Eulenspiegel hat von Beginn des sechzehnten Jahrhunderts bis in die Gegenwart eine vielschichtige Rezeption erfahren. Er wurde zur mythischen Figur, die als Spötter und Entlarver jederzeit und überall zitierbar ist, um der Welt den Spiegel vorzuhalten. Der deutsch-österreichische Autor Daniel Kehlmann versetzt in seinem Roman *Tyll* (2017) den legendären Schelm in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges, um ein ontologisches Tableau einer von Gewalt und Entfremdung gezeichneten Realität zu entwerfen. Ausgehend von den spezifischen Chronotopoi des Romans beschäftigt sich der Beitrag mit der Physiognomie der schelmischen Figur Tyll sowie mit deren Funktion und Symbolwert im Roman. Zum anderen wird das Schelmische als grundlegende Folie erörtert, auf der der Autor – über den historischen Rahmen des Dreißigjährigen Krieges hinaus – zwar eine Dystopie des Barbarischen, aber auch eine (utopische) Sehnsuchtsstimmung der Zivilität entfaltet.

Stichworte: Dreißigjähriger Krieg, Schelm, Daniel Kehlmann, Tyll, Eulenspiegel.

ABSTRACT

The legend of Till Eulenspiegel has received a multilayered reception from the beginning of the sixteenth century to the present day. He became a mythical figure, who can be cited anytime and anywhere as a mockery and debunker for holding up the mirror to the world. In his novel *Tyll* (2017), the German-Austrian author Daniel Kehlmann takes the legendary picaro to the time of the Thirty Years' War in order to design an ontological tableau of a reality marked by violence and alienation. Based on the specific Chronotopoi of the novel, it deals with the physiognomy of the picaresque figure Tyll as well as with its function and symbolic value in the novel. On the other hand, the picaresque is discussed as a basic image on which the author – beyond the historical framework of the Thirty Years' War – develops a dystopia of the barbaric, but also a (utopian) mood of longing for civility.

Keywords: Thirty Year's War, picaro, Daniel Kehlmann, Tyll, Eulenspiegel.

1. EINLEITUNG

MIT DEM NAMEN *TYLL*, der in Kehlmanns Roman an den legendären mittelalterlichen Schalk Till Eulenspiegel erinnert, nimmt der Autor weniger auf das im frühen sechzehnten Jahrhundert anonym erschienene Volksbuch¹ Bezug als auf den Eulenspiegel-Roman des belgischen Schriftstellers Charles de Coster, der 1867 seine flämische Variante der Eulenspiegeleien herausgab². In beiden Werken erscheint der Nachname Ulenspiegel, den auch Kehlmann übernimmt. Sowohl De Coster als auch Kehlmann versetzen den Gaukler, von dem kaum anzunehmen ist, dass er im vierzehnten Jahrhundert wirklich existierte, in die Zeit der großen Kriege: De Coster stellt ihn in den Kontext des Achtzigjährigen Krieges zwischen Spanien und den Niederlanden, Kehlmann in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Beide Kriege endeten 1648 mit dem nach langen Verhandlungen in Münster und Osnabrück errungenen Westfälischen Frieden.

Damit geben die Autoren eine Lebenswelt vor, die die Figur des Schelmen bzw. Narren³ auf besondere Weise bedingt, und zwar nicht allein aufgrund der Kriegswirren, in die sie hineingeboren werden, sondern auch, weil diese Welt noch deutlicher als hundert Jahre zuvor, mit dem Zwiespalt eines vorzivilisatorischen ruralen Zustands und dem Beginn einer noch von Inquisition und Aberglauben unterwanderten Wissenskultur zu kämpfen hat. Es sei die Epoche einer gewaltigen Unsicherheit und Gärung, erklärt Kehlmann, und

Viel, was unsere Zeit ausmacht, entsteht damals [...] unter unglaublichen, zerstörerischen Geburtswehen. Viel geht damals unter. Die Menschen sind in einem Stadium der extremen Verunsicherung und alles, was an politischen Ordnungen fest und sicher schien, stürzt zusammen (Kehlmann/Wahlster, 2017).

Dass sich Mitte des siebzehnten Jahrhunderts ein kultureller Wandel ankündigt, deutet Kehlmann am Schluss seines Romans leise an: Man tanzt im Osnabrücker Friedenssaal einen neuen Modetanz, nämlich ein *Menuett*.

¹ Originaltitel: *Ein kurtzweilig lesen von Dyl Ulenspiegel, geboren vß dem land zu Brunßwick, wie er sein leben vollbracht hatt*. Gedruckt von Johannes Grieninge, Straßburg, 1515.

² In einer deutschen Übersetzung von 1909 lautet der Titel: *Tyll Ulenspiegel und Lamm Goedzak. Legende von ihren heroischen/lustigen und ruhmreichen Abenteuern im Lande Flandern und anderen Orts*.

³ In Interviews und Gesprächen über seinen Roman benutzt Kehlmann für die Figur Tyll vornehmlich die Bezeichnung «Narr».

2. FIGURENREIGEN UND EPOCHENNARRATIV

Die acht Kapitel des Romans tragen die Überschriften *Schuhe, Herr der Luft, Zusmarshausen, Könige im Winter, Hunger, Die große Kunst von Licht und Schatten, Im Schacht* und *Westfalen*. Dabei geht es jedoch nicht wie im Volksbuch um eine lineare Abfolge der schelmischen Untaten des Protagonisten. Vielmehr dominiert im Roman eine sprunghafte Raum-Zeit Dynamik, die es gar erlaubt, den Großen Krieg aus der Erinnerungsperspektive der «in den frühen Jahren des achtzehnten Jahrhunderts verfassten Lebensbeschreibung» (Tyll: 183)⁴ einer der Romanfiguren zu beleuchten. Neben der relativen Geschlossenheit der einzelnen Kapitel entsteht durch Rückblicke und Erinnerungen der verschiedenen Stimmen trotz allem auch eine übergreifende Raum-Zeit-Vernetzung. Damit definiert sich auch Tyll als ein «in Raum und Zeit vagierender Narr» (Cordsen, 2017). Er tritt nie als Ich-Erzähler auf und erscheint nicht immer als Hauptakteur. Oft ist er nur im Rahmen einer anderen Figurenperspektive für den Leser präsent, als wahrgenommene Person im Hintergrund, in den Gedanken des Vaters usw. Der Roman fokussiert nicht die Vita des Protagonisten, ganz im Gegenteil, der Autor lässt die Lebensgeschichte Tylls «bewusst zerfasern» (Cordsen, 2017). Die Figur Tyll aber ist «der rote Faden», an dem das als *Reigen* konzipierte «Figurenensemble» hängt, betont Kehlmann (Cordsen, 2017). Aus diesem Figurenreigen kristallisiert sich das Geschichtsbild des Großen Kriegs, das keine legitimierende Repräsentation beansprucht. Kehlmanns Epochennarrativ basiert auf Einzelschicksalen, Erlebnisausschnitten und Erfahrungen, bei denen gegebenenfalls auch Realität und Traum ineinandergreifen. Diese Geschichten aus der Lebenswelt der Vielen (dem Volk) und der Wenigen (den Großen der Geschichte) sind Paradigmen der Geschichte an sich. Und weil diese Geschichten an subjektive Erinnerungen und Empfindungen gebunden sind, «muss nichts sein, wie es ist», wie Kehlmann in seinen Frankfurter *Poetik-Vorlesungen* betont (Kehlmann, 2015). So kann es auch sein, dass die Tragik der wenigen Großen dem befreienden Lachen der Vielen weichen muss: «weil es guttut, daran zu denken, dass die Großen starben und wir noch lebten» (Tyll: 14), kommentiert der Erzähler am Anfang des Romans aus der Perspektive eines ominösen *Wir* einer bis dahin vom Krieg noch verschonten Dorfgemeinschaft, bei der sich Tyll als Gaukler präsentiert. Doch auch diesem anscheinend friedvollen Kollektiv reißt Tyll die Maske vom Gesicht: Alle werden von ihm angehalten, ihren rechten Schuh auszuziehen und hochzuwerfen. Es soll ein Heidenspaß werden, jedoch kommt es zu Streit und Prügeleien. Einmal mehr zeigt sich hier Tyll als bedrohliches, bösertiges Wesen, als wäre er selbst ein Stück des Krieges.

⁴ Zitate aus dem Roman werden mit dem Romantitel *Tyll* und entsprechender Seitenzahl angegeben.

3. PHYSIONOMIE EINES SOZIOPATHEN

Wer ist also dieser Tyll, ein Schelm, ein Narr, ein Verrückter? Oder einer, der Rache nehmen will an der Niederträchtigkeit der Welt. Beschreibt man ihn als fahrenden Gaukler oder Hofnarr so definiert man ihn zunächst nur über seinen Brotberuf. Was den Schelm in ihm betrifft, so kann man höchstens von einem rätselhaften schelmischen Wesen sprechen, das seinem Handeln und Denken immanent ist: sei es seine Schlagfertigkeit, Rhetorik, situative Intelligenz, sein Einfallreichtum, seine physische Gewandtheit, Schnelligkeit, körperlicher Ausdruck, Gestik, Mimik usw. In Tyll befreit sich der Schelm von seiner dümmlich grotesken Maske.

In seiner äußeren Gestalt scheint sich diese Charakteristik noch zu verdichten: «Dürr war er, die Wangen hohl, das Kinn sehr spitz» (Tyll: 469), Hasenzähne, Diebes- oder Schreiberhände und schmale, aber blitzende Augen. Man war erstaunt, «dass solche Kraft, solche Behändigkeit der Seele aus einem Menschen Gesicht sprechen konnten» (Tyll: 10). Tyll erscheint im «gescheckten Wams», mit «zerbeulter Kapuze» und einem «Mantel aus Kalbsfell» (Tyll: 9). Einmal hatte man ihn gefragt, «warum er diesen Aufzug trage, ob er sich wohl als Tier verkleiden wolle, worauf der Narr geantwortet hatte: «O nein, als Mensch»» (Tyll: 286). Diese unerwartete Replik, mit der Tyll sozusagen den Spieß umdreht und nunmehr den Menschen als Tier darstellt, irritiert und bricht mit konventionellen Bedeutungsmustern. Diese rhetorische Strategie der Pervertierung des Gesagten macht sich Tyll zum Prinzip. So fährt er auf einem Planwagen durch das vom Krieg völlig verwüstete Reich, und jeder kennt seinen Namen bis in die entlegensten Dörfer; er wird begleitet von einer jungen Frau namens Nele, mit der ihn allein die Tatsache verbindet, dass sie zusammen aus ihrem Heimatdorf flohen, weil auf Tyll nur noch die Zukunft eines Tagelöhners wartete, nachdem sein Vater von der Inquisition wegen angeblicher Hexerei gehenkt wurde; und weil sie, Nele, die Vorstellung nicht ertragen konnte, sich dem von Unfreiheit und Demütigung geprägten Frauenschicksal ihrer Zeit zu beugen. Auch wenn der Verlust des Heimischen Nele schwer belastet, muss sie zugeben, «man kann tatsächlich gehen. Dort, wo alle denken, dass man bleiben muss, hält einen in Wahrheit nichts» (Tyll: 165). Schon hier zeigt sich, dass das schelmische Prinzip alles Statische zu durchbrechen sucht und stets Bewegung bzw. Dynamik impliziert. Nele und Tyll sind Fahrende, die sich als Waisenkinder ansehen: Tyll, weil der Vater tot ist, und Nele, weil sie nicht mehr zurück kann. Schutzlos, aber «so frei, als könnte sie fliegen» (Tyll: 172), denkt Nele, auch wenn die ausgestandenen Ängste der ersten Nacht im Wald sie für immer prägten: «die kichernden Irrlichter, die Stimmen aus der Schwärze [...] das wimmernde Gemurmel des Jungen vor ihr, der entweder mit sich selbst oder mit den Wesen des Waldes gesprochen hat» (Tyll: 166).

Um zu überleben, hatten sie sich zuerst dem leider unbegabten Moritatensänger Gottfried angeschlossen, dann dem eher böartigen, diabolisch anmutenden, immer leise kichernden und grinsenden Gaukler Pirmin. Obwohl er sie im Theaterspielen und anderen Künsten unterrichtete, verließen sie ihn, weil er sie misshandelte und hungern ließ. Nach dieser harten Erfahrung kommen Tyll und Nele an den Hof des exilierten Friedrich V. und seiner Frau Elisabeth Stuart, die – wie bekannt – nur einen Winter in Prag regierten. Tyll wird bei den Winterkönigen als Hofnarr tätig und erlebt wie der abgesetzte König auf einer Reise an der Pest stirbt. Daraufhin kehren sie in die Welt des fahrenden Volkes zurück. Und weil ein *Drakontologe*⁵ aus Drachenblut ein Heilmittel gegen die Pest gewinnen will, erfahren wir durch seinen Begleiter den Hofmathematiker Olearius, dass Tyll nun einen Wanderzirkus betreibt. Dort wollen sie Musiker finden, die sie für die Ruhigstellung des letzten noch lebenden Drachens benötigen. Als Tyll in dem Drachenforscher den Jesuiten erkennt, der seinen Vater mit an den Galgen gebracht hatte, entlarvt er den heuchlerischen Gelehrten, den er zuvor auf eine ursprüngliche Historie zurückgreifend («wie man Kranke heilt»), nach Eulenspiegel-Manier lächerlich macht, und der schließlich verängstigt zugibt: «Du hast recht, [...] ich lüge viel [...] Ich lüge in den Büchern. Ich lüge immer» (Tyll: 384). Diese Episode macht deutlich, dass sich um Tylls Handeln ein Rahmen legt, der einem Rachezug gleicht, welcher sich nicht nur gegen den Mörder seines Vaters, sondern gegen die kontinuierliche Selbsttäuschung der Menschen allgemein richtet. Zum anderen kündigt sich in dieser Episode ein Wendepunkt an: Nele wird mit dem aufrichtigen gutmütigen Olearius weggehen, um ein neues Leben zu beginnen, woraufhin Tyll alleine weiterzieht, mit seinen Jonglierbällen und dem Esel.

Zweimal gerät er direkt in die Wirren des Krieges, einmal wird er mit drei Mineuren in einem Schacht verschüttet, kann sich aber auf wundersame Weise befreien; ein andermal kommt er in den Kugelhagel der letzten Schlacht bei Zusmarshausen, weil der etwas dümmliche Martin Wolkenstein im letzten Kriegsjahr den Auftrag erhielt, den berühmten Spaßmacher des Reichs an den kaiserlichen Hof zu holen. Als der Gesandte erklärt, dass der Kaiser nach ihm schicke, weil er von ihm gehört habe, hält ihm Tyll den Spiegel der *verkehrten Welt* vor: «Hier gibt es nichts mehr zu essen [...] drum hab ich nach dir geschickt [...]. Von mir gehört hat die kleine Majestät, die saublöde Majestät [...], weil ich nach euch geschickt hab» (Tyll: 208). Mit der Umkehrung der Tatsachen wechselt Tyll auch die Referenzen der Autorität. Er ist nun derjenige, der das Sagen hat.

⁵ Nach Aussagen Kehlmanns habe im siebzehnten Jahrhundert noch der von Forschern durchaus ernst genommene Wissenschaftszweig «Drakontologie», also Drachenkunde, existiert.

Noch einmal wird Tyll der Winterkönigin begegnen, die er in ihren Diensten als Hofnarr «kleine Liz» genannt hatte. Bei den Friedensverhandlungen in Westphalen unternimmt sie einen letzten Versuch, für ihren Sohn die verlorene Kurfürstenwürde zurückzugewinnen. Zur Unterhaltung hatte der Wiener Hof seine besten Musiker und auch Tyll nach Osnabrück geschickt. Als der neuste Modetanz, eben jenes Menuett, aufgeführt wird, erscheint Tyll plötzlich inmitten der Reihen, sodass eine große Unordnung entsteht:

Tänzer prallten gegeneinander, Tänzer kamen aus dem Gleichgewicht [...]. Jetzt begann er auch noch zu jonglieren. Stählerne Dinge flogen in die Luft [...]. Das waren Klingen! Menschen wichen zurück [...]. Aber die gekrümmten Dolche kehrten immer wieder in seine Hände zurück [...], während er nun auch noch zu tanzen anfang [...] was wiederum die Musik veränderte, denn nicht er folgte ihr, sondern sie ihm. [...] Das war nun kein bedächtiger eleganter Tanz mehr, sondern ein wildes dahinjagen nach einem atemlosen galoppierenden Takt, der immer schneller wurde. Dann begann er zu singen. [...] Seine Worte verstand man nicht. Es war wohl eine Sprache, die er erfunden hatte. Und dennoch war einem, als wüsste man, worum es ging; man verstand es, obgleich man es nicht hätte in Worte fassen können (Tyll: 470).

Es kommt zu einem letzten Gespräch zwischen der einstigen Königin von Böhmen und ihrem Ex-Hofnarren. Sie bietet ihm ein gutes Leben an, bis zu seinem Tod. Aber Tyll lehnt das Angebot ab: «[...] weißt du, was besser ist? Noch besser als friedlich sterben? [...] Nicht sterben, kleine Liz. Das ist viel besser» (Tyll: 473). Sie wandte sich kurz ab, aber als sie sich wieder umdrehte, war er nicht mehr da. Die Szene verdeutlicht nicht nur die Magie und den Unsterblichkeitsdrang, mit dem der Autor seinen Narren ausstattet, sondern offenbart auch ein weiteres Handlungsprinzip der Figur, die am Ende des Romans die Stärke ihres Symbolcharakters spielen lässt: Tyll erscheint, als wäre er vom Himmel gefallen, und verschwindet, als wäre er im Erdboden versunken. Sein Erscheinen markiert ein regelrechtes *Einfallen* in die Statik des Konventionellen. Tyll *schlägt ein* wie ein Meteorit, um das Chaos der verlogenen Übereinkunft in den menschlichen Beziehungen ans Licht zu bringen und Bewusstheit darüber zu schaffen, dass der Satz *homo homini lupus est* im Untergrund unserer zivilisatorischen Errungenschaften weiterlebt.

Das plötzliche Auftauchen Tylls suggeriert allerdings auch, dass die Figur Tyll aus schriftstellerischer Perspektive betrachtet, einen literarischen *Einfall* darstellt, ähnlich wie ihn Dürrenmatt in seinen tragischen Komödien konstatiert (vgl. *Der Besuch der alten Dame*). Somit würde Tyll in all seinen Facetten – eben auch als gefährlicher irrationaler Aufrührer – die symbolische Gestalt der Literatur und Kunst allgemein verkörpern.

4. TOPOGRAPHIEN DER ERINNERUNG

In seiner Kindheit schon zeigt sich Tyll als ein *enfant terrible*, ehrgeizig und willensstark, insbesondere was das Gehen auf dem Seil und das Jonglieren betrifft. Er fühlt den Drang nach einem anderen Blick auf seine Umgebung und wünscht, mit der unaufhörlichen Bewegung des Jonglierens, Zeit und Raum in seinen Bann zu bringen. Mit diesen Spielereien positioniert er sich im privaten und öffentlichen Raum. Doch was wie kindlicher Zeitvertreib aussieht, wandelt sich langsam in Besessenheit. Genauso wie sich zwei Kindheitserlebnisse zu einem prägenden *Urerlebnis* verdichten, nämlich das Mühlenerlebnis sowie eine – bis zum Ende des Romans – unaufgeklärte Schockerfahrung im Wald. Zunächst wird er von einem böartigen Knecht des Vaters aus Rache in den Bach geworfen und erlebt unter dem Sog des Mühlrades einen wahrhaften Toteskampf. Doch er rettet sich und in seinem neuen Bewusstsein hat er den Tod besiegt: «Sterben ist nichts, das begreift er. Es geht so schnell, es ist keine große Sache [...]. Ein Grashalm reißt, ein Käfer wird zertreten, eine Flamme geht aus, ein Mensch stirbt, es ist nichts!» (Tyll: 46).

Schon am Beispiel des Mühlenerlebnisses wird verständlich, dass sich Tyll im barocken Spiel mit dem Tod nie unterkriegen lässt, auch nicht, als er mit anderen Soldaten in einem Schacht verschüttet wird und die Unheimlichkeit des Dunkels, des Lebendig-Begraben-Seins, erfahren muss. Alle sterben, doch Tyll befreit sich auf wundersame, rational unverständliche Weise: «Ich geh jetzt. So hab ich's immer gehalten. Wenn es eng wird, gehe ich. Ich sterbe hier nicht. Ich sterbe nicht heute. Ich sterbe nicht!» (Tyll: 425). Wie diese Rettung vonstatten ging, wird der Leser nie erfahren. Der recht unzuverlässige Erzähler bemerkt lediglich: Dies «sollte später die Ratlosigkeit und Wut so mancher Leser wecken» (Tyll: 225). Damit meint er jedoch die Leser der Memoiren jenes dicken Grafen, der Anfang des achtzehnten Jahrhunderts vergeblich versuchte, sich an die Einzelheiten des Schachterlebnisses zu erinnern, von dem ihm Tyll erzählt hatte.

Jener Schacht stellt einen unheimlichen Erinnerungsraum dar, in dem Tyll sich selbst den Spiegel vorhält: Vergebens kämpft er ums Vergessen, das er bei den anderen stets bewusst machen will. Unter dem Bann des Unheimlichen steigt im dunklen Schacht das einst Verdrängte oder Unbewusste wieder auf:

In der Dunkelheit kommt alles durcheinander, und das, was man vergessen hat, ist plötzlich wieder da. Damals im Wald ist er dem Gevatter am nächsten gewesen, [...]. Er hat nie davon gesprochen, hat auch nicht mehr daran gedacht. Denn das kann man tun: einfach nicht an etwas denken. Dann ist es wie nicht geschehen. Aber jetzt, im Dunkeln, da steigt alles auf (Tyll: 411).

Darum beginnt er zu singen, um gegen das Aufsteigen jener Horrormomente, gegen die Erinnerung und das Bewusstwerden anzukämpfen. «Singt mit, sagt Tyll»

(Tyll: 412)⁶. Doch seine Strategie des Vergessens bzw. der Selbsttäuschung bleibt erfolglos; denn «wenn man den Schacht vergisst, in dem man steckt, ist man immer noch im Schacht» (Tyll: 418).

5. IMAGINATION UND TRANSFORMATION

Was damals im Wald genau passiert war, kann er nicht mehr erinnern; diese informative Lücke kann auch der Erzähler nicht füllen: Allein im Wald zurückgelassen, weil bei der Mutter die Wehen einsetzten und sie deshalb umkehren musste, sollte der Junge die auszuliefernden wertvollen Mehlsäcke hüten. In der Aufregung hatte man ihn vergessen. Als der Vater und der Knecht ihn schließlich finden, werden sie Zeugen einer grauenvollen barbarischen Tat: «Was auch immer da über ihnen ist, es lacht» und «Was der Junge [...] auf dem Kopf trägt, während er kichernd und nackt auf einem Seil steht, ohne herabzufallen, ist kein Hut» (Tyll: 79), sondern «ein Stück fellbedeckte Kopfhaut mit zwei langen Eselsohren» (Tyll: 82). In ihn sei «der große, große Teufel», gefahren, beteuert er, und «die Zeit war lang [...]. Niemand ist gekommen. Es war nur ein Spaß. Und die Stimmen! Ein großer Spaß» (Tyll: 82).

Da der alle und alles beherrschende Aberglaube, von dem das ganze Volk eingenommen war, die einzige Erklärung lieferte, ging man davon aus, dass übermenschliche Kräfte am Werk waren. Viel später offenbart Tyll: «ich kenn den Wald, ich bin Waldgeist geworden, als ich ein kleiner Junge war. [...] Ein weißer Waldgeist [...]. Für den großen Teufel» (Tyll: 216). Claus, der Vater, scheint dies zu untermauern, wenn er feststellt: «Es ist etwas Sonderbares an ihm, man kann es kaum erklären, der Junge scheint nicht aus dem gleichen Stoff gemacht wie andere Menschen» (Tyll: 155).

Der Wald offenbart sich als psychologischer Innenraum, den eine tiefe Unbewusstheit auszeichnet, in der der Mythos einer archaischen Figur gründet. Nach C.G. Jung ist der Schelm ein «kosmisches Urwesen göttlich-tierischer Natur» (Jung, 1969: 250). Was im Wald passierte, ähnelt einem Gründungsritual bzw. einer Initiation. Es handelt sich um eine Erfahrung, die ihre konkreten Konturen verloren hat und nur noch erahnt werden kann; etwas, das aber unbestritten dem kollektiven Unbewussten innewohnt. Der Wald ist ein unheimlicher mythischer Raum, ein Traum-Raum, in dem Schatten an Baumstämmen herunterklettern, und in dem sich die geheimnisvollen Zusammenhänge hinter der sichtbaren Welt manifestieren. Im Wald, so Tyll, geht alles durcheinander, auch die Zeit. Ihm ist,

⁶ Es handelt sich um das Volkslied *Es ist ein Schnitter, heißt der Tod* aus dem siebzehnten Jahrhundert, Verfasser unbekannt.

«als ob die Zeit stocken würde. [...] Früher war Jetzt und jetzt ist Jetzt und in der Zukunft, wenn alles anders ist und wenn es andere Menschen gibt [...] dann wird es immer noch Jetzt sein» (Tyll: 59).

Kehlmann entwirft in diesem Zusammenhang eine mentale Topographie des Übergangs. Der Weg vom Dorf in den Wald führt über die Lichtung mit der alten Weide, ein gefährlicher *Schwellenraum*, wo «schwarz und riesig [...] der böse Baum» (Tyll: 77) steht, und der von den Geistern der Toten (die Kalte, das kleine Volk) beherrscht wird. Im Gegensatz zu dieser mentalen Eingrenzung oder Unfreiheit imaginiert Tyll eine befreiende unendliche Weite, denn «er kann nicht aufhören zu fragen, wo man hinkäme, wenn man einfach immer weiterginge, nicht bloß zum nächsten Dorf, sondern weiter und weiter» (Tyll: 39). Der Wald erscheint als magischer Raum der Verwandlung. Es ist der Ort, an dem das vernunftfremde Prinzip angesiedelt ist und an dem ein barbarisches Ritual der Ablösung von der gängigen Realitätswahrnehmung stattgefunden hat. Es scheint, dass der Junge im Wald eine später nicht mehr erinnerbare Bewusstseinsveränderung erfuhr, die, auch wenn sie von außen als Psychotrauma oder plötzlicher Wahnsinnsanfall wahrgenommen werden kann, ihn mit der mythisch imaginativen Welt des *freien Spiels* in Berührung bringt, wie sein hämisches Grinsen und Lachen verrät. Ab diesem Moment richtet sich Tylls Denken und Handeln gegen die *Maskerade* der Welt.

6. DAS ANDERE SEIN

Um dieser erstickenden falschen Welt zu entkommen und gegen sie zu agieren, steigt Tyll aufs Seil, schafft sich eine andere Perspektive und bringt mit seinem Lächeln, Lachen, Kichern diejenigen in Bedrängnis, die diese Welt mit ihrem verlogenen Wesen und ihrer kontinuierlichen Selbsttäuschung *verkehrt* haben; so zum Beispiel der Jesuit Tesimond, der trotz seiner uneingeschränkten Macht, Angst davor hat, der Teufel könne beim Gerichthalten auftauchen; ebenso der Henker Tilmann, der nicht ohne die Vergebung der Hinzurichtenden leben kann; oder der berühmteste Universalgelehrte des Papstes Athanasius Kircher, dessen Angstzustände und Schwindelgefühle seine Persönlichkeit zernagen; und schließlich der Winterkönig Friedrich V., der seiner Rolle als König nicht gewachsen ist; dazu seine Frau, die Winterkönigin, die sich auch im holländischen Exil einen funktionsfähigen Hofstaat vorgaukelt.

Tyll macht darum der Königin ein seltsames Geschenk, und zwar eine gerahmte weiße Leinwand, auf der freilich nichts zu sehen ist. Das Bild sei magisch, behauptet er, «aber wer dumm ist, sieht es nicht. Wer Geld gestohlen hat, sieht es nicht. Wer Übles im Schild führt, [...] wer ein Galgenvogel ist oder ein Stehvieh oder ein Arsch mit Ohren, der sieht es nicht, für den ist da kein Bild» (Tyll: 238)

Da man nicht als dumm und diebisch angesehen werden wollte, und nicht sicher war, ob die Königin auch nichts sah, schwieg man, lächelte und machte das verlogene Spiel mit. Die Verwirrung und Ratlosigkeit blieb und das Bild widerstand «spöttisch und leer seinem Pathos», (Tyll: 239). Tyll veräußerlicht mit diesem Spiel die Selbsttäuschung der selbstgefälligen «Liz». Und als er die Autorität der Königin in Frage stellt, erwidert sie verärgert: «Ich *bin* eine Königin. Da lachte er hämisch, und sie musste schlucken und die Tränen zurückdrängen und sich daran erinnern, dass genau das seine Aufgabe war – ihr zu sagen, was kein anderer zu sagen wagte» (Tyll: 236). Tyll erfüllt seine Rolle als Hofnarr und reißt die Maske herunter, auch beim Winterkönig. Mit ihm macht er respektlose, aber harmlose Späße und deckt seine Schwächen auf, die er allerdings nicht verspottet. Er zeigt sich vielmehr als Beschützer, als aufrichtiger Begleiter und Zeitvertreiber. Als beide allzu lange auf den Schwedenkönig Gustav Adolf warten müssen, von dem sich der exilierte Friedrich militärische Hilfe erhofft, beginnt Tyll ein Spiel, das darin besteht, den Narren ununterbrochen anzusehen. Zweifelnd blickte der König dem Narren in die Augen: «Dahinter war Tyll. Dahinter war die Seele des Narren, das, was er war. [...] So wie er ins Innerste des Narren sah, so sah der jetzt in ihn» (Tyll: 288). An anderer Stelle wird das hier angedeutete *Einswerden* fühlbar: «mit einem Mal kam es ihm so vor, als ob der Narr in seinem Inneren spräche, als ob er nicht neben ihm ritte», so als wäre er «ein Teil seiner selbst, den er nie hatte kennen wollen» (Tyll: 310). – Tyll konnte Friedrich zwar nicht die Königwürde zurückgeben, aber doch dessen menschliche Würde, indem er ihn als quasi komplementärer Teil seines Bewusstseins begleitete.

7. FAZIT

Tyll ist ein Meister der Dekonstruktion, ein unbeugsamer Enthüller, ein böser Manipulator, der nicht wie der gewöhnliche Schelm über die anderen lacht und selbst verlacht wird, sondern der sich, Angst und Schrecken verbreitend, über die anderen erhebt, um die Verunstaltung des Menschlichen, die grotesken Selbsttäuschungsmanöver des Einzelnen und des gesellschaftlichen Kollektivs anzuprangern. Kehlmann nannte ihn einmal einen gefährlichen *Soziopathen* (Cordsen, 2017), der in dieser Hinsicht, dem ursprünglichen Eulenspiegel ähnele.

Aber Tyll ist auch ein Konstrukteur. Mit seinem schelmischen Handeln ersehnt er sich eine bessere zukünftige Welt. Er ist ein utopischer Vordenker, der ohne Zukunftsängste durch die Welt geht (Kehlmann/Weisbrod, 2017). Immer wieder wird im Roman an den Gewinn des *Frei-Seins* des fahrenden Volks erinnert. Symbolisch spiegelt sich diese Freiheit in der Leichtigkeit des Jonglierens, Tanzens und auf dem Seil.

Tyll ist vor allem Seiltänzer, der im Nietzscheanischen Sinne versucht, den Übergang vom Tier zum Menschen zu vollziehen und den Geist der Schwere zu überwinden⁷. Seine Utopie fokussiert die *erträgliche* Leichtigkeit des Seins, die er in manchen Momenten im Traumbild des Fliegen-Könnens erahnt: Dieses Bild stellt die existentielle Antithese zur Dystopie der barbarischen Kriegsrealität im Roman dar, gleichzeitig assoziiert es aber auch die Hoffnung auf andere mögliche Welten, die es ermöglichen, sich leichter im eigenen Bewusstsein zu halten.

Tyll lehrt nicht wie Zarathustra, aber er weiß, dass diese falsche Welt nur durch die Selbstüberwindung des Menschen verändert werden kann. Dafür aber muss der Mensch sein ganzes Wesen annehmen, auch jenen dämonisch-dionysischen Teil, den Tyll sinnbildlich verkörpert. Dieses Unternehmen ist jedoch allein in einem offenen dynamischen Gesellschaftssystem denkbar. Auch Tyll, wer immer er ist, muss sich dann der Verantwortung unterziehen. Kehlmann inszeniert in seinem Roman ein abgrundtiefes menschliches Dilemma ohne Lösungsvorschlag. Tyll lässt auch den Leser im Stich, als er in Osnabrück für immer von der Bühne verschwindet. Was bleibt, ist die *Stimmung*, eine andere literarische Wirklichkeit, die der Roman geschaffen hat. Eine Stimmung, die viel zu sagen hat, wenn wir genau hinhorchen.

LITERATURVERZEICHNIS

- CORSDEN, K. (2017). «*Tyll*», *der neue Roman von Daniel Kehlmann erscheint heute*. Bayerischer Rundfunk, 9. Oktober 2017. Unter <https://www.br.de/nachrichten/kultur/tyll-von-daniel-kehlmann,QXY37DA> [Abgerufen: 28/12/2019].
- JUNG, C. G. (1969). Zur Psychologie der Schelmenfigur. In H. Heidenreich (Hg.), *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. (245-254). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KEHLMANN, D. (2015). *Kommt, Geister*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Reinbek: Rowohlt.
- KEHLMANN, D. (2017). *Tyll*. Reinbek: Rowohlt.
- KEHLMANN, D. (2017). «*Ich wollte einen barocken Figurenreigen*». *Daniel Kehlmann im Gespräch mit Barbara Wahlster*. Deutschlandfunk/Kultur, 12. Oktober 2017. Unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/daniel-kehlmann-tyll-ich-wollte-einen-barocken-figurenreigen.1322.de.html?dram:article_id=398094 [Abgerufen: 20/12/2019].
- KEHLMANN, D. (2017). «*Ich dachte, ich erlebe das Ende der Demokratie*». *Daniel Kehlmann im Gespräch mit Lars Weisbrod*. Zeit-online, 6. November 2017. Unter <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2017-11/daniel-kehlmann-tyll-interview> [Abgerufen: 20-12-2019].

⁷ Vgl. Friedrich Nietzsche. *Also sprach Zarathustra*.

TYLL VON DANIEL KEHLMANN UND *PETER HOLTZ*
VON INGO SCHULZE, ZWEI AKTUELLE
«SCHELMENROMANE» FÜR POLITISCH
BEWEGTE ZEITEN

TYLL BY DANIEL KEHLMANN AND PETER HOLTZ
BY INGO SCHULZE, TWO CURRENT «PICARESQUE
NOVELS» FOR POLITICALLY UNSETTLED TIMES

JORDI JANÉ-LLIGÉ
Universitat Autònoma de Barcelona

ZUSAMMENFASSUNG

Zwei der bedeutendsten deutschen Autoren der Gegenwart nehmen den Schelmenroman bzw. die Schelmenfigur für ihre jeweiligen letzten Romane zum Vorbild, die im Herbst 2017 erschienen sind und mit großer Spannung erwartet wurden. Daniel Kehlmann versetzt die Figur des Tyll Ulenspiegels in die Jahre des Dreißigjährigen Krieges und lässt ihn durch das von den Religionskriegen verwüstete Land reisen, wo er allerlei unglaubliche Begegnungen mit bedeutsamen Gestalten der Zeit erlebt. Ingo Schulze beschreibt die Erfolgsgeschichte vom 1962 in Dresden geborenen Peter Holtz zwischen 1974 und 1998, der auf schelmenhafte und gleichzeitig naive Art vom Sozialismus über das Christentum in den Kapitalismus übergeht. Beide Autoren bedienen sich ganz verschiedener Romanstrukturen bzw. ganz verschiedener Erzählstrategien. In beiden Werken aber muss man den Gebrauch einer literarischen Gattung bzw. einer literarischen Figur hervorheben, die in Krisenzeiten wie unserer besonders angebracht zu sein scheinen. In diesem Artikel möchte ich anhand der Analyse von verschiedenen Aspekten beider Romane darüber reflektieren, wie beide Autoren in verschiedener Weise versuchen, sich unserer heutigen Welt gegenüber kritisch zu positionieren, und welche Rolle sie der Literatur bzw. der Kunst innerhalb dieser Welt zuschreiben. Andererseits möchte ich den literarischen Quellen nachspüren, aus denen Kehlmann und Schulze schöpfen.

Schlüsselwörter: Schelmenroman, der Narr, Ingo Schulze, Daniel Kehlmann, Literatur als Gesellschaftskritik.

ABSTRACT

Two of the most important present-day German authors take the picaresque novel or the picaro as models for their respective eagerly awaited novels, which were published in

autumn 2017. Daniel Kehlmann transports Tyll Ulenspiegel forward into the era of the Thirty Years' War and lets him travel through a country which was devastated by religious wars, where he experiences incredible encounters with relevant figures of the time. Ingo Schulze describes the success story of Peter Holtz, born in 1962 in Dresden, between 1974 and 1998, who transitions from socialism via Christianity to capitalism in a roguish yet naïve way. Both authors use very different narrative strategies and structures. In both works, however, the use of a literary genre and a literary figure play essential roles, which seems particularly appropriate in times of crisis like ours. In my paper, by analyzing different aspects of the two novels, I would like to reflect on how both authors try in different ways to critique our contemporary world and what role they attribute to literature and art within this world. On the other hand, I would like to trace the literary sources on which Kehlmann and Schulze draw.

Keywords: Picaresque novel, the fool, Ingo Schulze, Daniel Kehlmann, literature as critique of society.

1. EINFÜHRUNG

IN DEN HERBST DES JAHRES 2017 fiel die Geburt – Wiedergeburt im Falle Tylls – von zwei schelmenhaften bzw. närrischen literarischen Figuren, *Peter Holtz* von Ingo Schulze und den *Tyll Ulenspiegel* von Daniel Kehlmann, die das deutsche literarische Panorama ziemlich erschüttert haben¹. Beide Romane wurden mit großer Spannung erwartet und von der Literaturkritik ausführlich rezensiert und debattiert.

Auffällig bei dieser fast simultanen Erscheinung war vor allem, dass zwei der bedeutendsten und erfolgreichsten deutschsprachigen Autoren der Gegenwart, die jedoch auf den ersten Blick literarisch wenig miteinander zu tun haben, in ihren letzten jeweiligen Großwerken explizit auf eine literarische Gattung – den Schelmenroman – bzw. auf eine literarische Figur – den Schelm bzw. den Narren – zurückgegriffen haben, die in politisch-historischen Umbruchszeiten besonders angebracht scheinen, kritische Ansichten auf den Weg zu bringen.

In der Tat, wie noch zu zeigen sein wird, bietet die glückliche Lebensgeschichte vom schelmischen Peter Holtz Ingo Schulze Anlass, die «teuflische», allgegenwärtige, zerstörende Macht des Geldes in unserer Welt zu reflektieren, sowie ein neugeborener – wenn auch noch nie wirklich verstorbener – Tyll Ulenspiegel Daniel Kehlmann Anlass bietet, über Religions- und Machtkonflikte, Krieg, Dogmatismus und die Sehnsucht nach Freiheit nachzudenken.

Während Schulze seine Geschichte in der Übergangszeit vom Sozialismus zum Kapitalismus in Ostdeutschland spielen lässt, platziert Kehlmann die schelmen-

¹ *Peter Holtz* erschien bei Fischer Verlag. *Tyll* bei Rowohlt Verlag.

hafte Biographie von seinem «teuflischen»/ «engelhaften» Tyll in den Dreißigjährigen Krieg. Nach seinem Bestsellerroman «Die Vermessung der Welt» scheint Kehlmann ein gewisses Faible für den historischen Roman zu haben.

Das Schelmenhafte bzw. das Närrische ist zweifelsohne ein grundlegender bewusst eingesetzter Bestandteil beider Romane, der sich darin durchaus mit weiteren Elementen ganz anderer Natur vermischt. Anhand der Analyse von zwei wesentlichen Zügen dieses Genres – nämlich der Schelmenfigur und dem erzählerischen Aufbau – möchte ich im Folgenden untersuchen, ob sich – bei aller literarischen Entfernung – Parallelen zwischen Schulzes und Kehlmanns Werke ziehen lassen. Der Vergleich soll gleichzeitig ermitteln, welche neuen Züge der Schelm im 21. Jahrhundert annehmen kann.

Die literarischen schelmenhaften Vorbilder, deren sich sowohl Schulze als auch Kehlmann bedienen, stammen nicht nur aus der traditionellen deutschen Schelmen- bzw. Narrenliteratur – sprich dem Tyll, dem Simplicius oder der Courasche. Die Spuren von modernen deutschen Schelmen wie Oskar Matzerath oder Bölls Clown, Hans Schnier, sind unleugbar. Die *performance* von Peter Holtz am Ende des Romans lässt ebenso an die Anti-Kunst *Happening* in Bölls Roman *Ende einer Dienstfahrt* denken, wo die Gruhls mitten auf der Straße ein Auto in Brand setzen. Darüber hinaus lassen sich bei Kehlmann Töne der deutschen Barocklyrik und des historischen Romans (besonders Döblins Wallenstein) anmerken, wie die Kritik bereits betont hat.

2. DER SCHELM, DER NARR UND DIE LESER

Definitionsgemäß ist der Schelm ein Außenseiter. Dank seiner marginalen Position in der Gesellschaft – unten oder am Rande; gezwungen oder freiwillig auserwählt – gewinnt er kritische Einsichten in die Welt, und durch ihn auch der Leser. Im Falle des Hofnarren, Tylls im Roman von Kehlmann beispielsweise, gilt außerdem die Narrenfreiheit, die ihm erlaubt den Machthabern das zu sagen, was alle denken, sich aber nicht trauen laut auszusprechen. Sowohl Narr als auch Schelm sind jedoch immer, besonders finanziell, auf fremde Unterstützung angewiesen, was ihre Unbestechlichkeit als freie Geister wiederum in Frage stellt. Die Züge des Piktaros nach 1945, wie Werner Reinhart (2001: 92) bemerkt, lassen ihn oft «zu einem positiv gezeichneten, bewußten Rebellen voller ‘social awareness and anger’² werden.

² Reinhart zitiert seinerseits Patrick W. Shaw, «Huck's Children: The Contemporary American Picaro» (1983:42) in *Mark Twain Journal*, 21, n.4

Dass einer wie der Schelm im Bilde darüber ist, wer die Welt sozusagen regiert, liegt an seiner marginalen und mobilen Position in der Gesellschaft sowie an seinem scharfem Blick, aber andererseits auch an den Ernüchterungserlebnissen, von denen er in seinem Leben geprägt wurde. Diese Ernüchterung geschieht normalerweise in einer frühen Etappe des Lebens, als Initiation auf seinem Weg als Schelm. Die Tatsache, dass Schelme sehr oft Waisenkinder sind, erhöht die Wahrscheinlichkeit des Ernüchterungserlebnisses. Entfernt vom Schoß der Familie sind junge Schelme allen Gefahren der Welt ausgesetzt und müssen einen besonderen Überlebensinstinkt entwickeln. Mattias Bauer beschreibt die Funktion dieser Ernüchterung hinsichtlich der Leserschaft wie folgt:

Indem der Leser mit dem Schelm hinter die Fassade der vermeintlichen Wohl-
anständigkeit und in den Abgrund der menschlichen Heuchelei und Gemeinheit
blickt, gelangt er aus dem Zustand der (Selbst-)Täuschung in den Zustand der
Ernüchterung. In diesem Zusammenhang wird die Doppelfunktion der Initiation
einsichtig, da mit dem Ich-Erzähler jeweils auch der Leser in die pikarische Welt
eingeführt wird. Auf ihre Bedeutung als Schlüsselszene der pikaresken Karriere ver-
weist das dramatisch-traumatische Erweckungserlebnis, das in vielen Schelmenro-
manen mit der Initiation verbunden ist (Bauer, 1994:14-15).

Unsere Protagonisten Peter Holtz und Tyll Ulenspiegel entsprechen nur teilweise den Eigenschaften des herkömmlichen Schelms. Vor allem aber verfolgen sie als literarische Figuren, mithilfe von jeweils diametral entgegengesetzten Mitteln, das gleiche Ziel: eine durch Irritation und Zerrbild vervollständigte Ernüchterung der Leser, und das obwohl ihre Zuverlässigkeit als Menschen, wie bereits angedeutet, immer wieder angezweifelt werden muss. Bauer formuliert es so:

Nun ist jedoch nicht jeder Erzähler gleichermaßen vertrauenswürdig. Gerade der
Schelmen- oder Pikaroroman zeichnet sich dadurch aus, dass die verkehrte Welt der
Gauner und Vertrauensschwindler, die in ihm zur Darstellung gelangt, von einer
Figur beschrieben wird, die selbst im Verdacht steht, ein Gauner und Vertrauens-
schwindler zu sein. Dank dieser vertrackten Erzählanlage überträgt sich die zwi-
schenmenschliche Vertrauenskrise, in die der Schelm auf seiner Lebensreise gerät,
von der Ebene der dargestellten Handlung auf die Ebene ihrer Interpretation: die
spezifische Vermittlungsstruktur des Romans reflektiert das Generalproblem der
pikarischen Welt (Bauer, 1994:5).

In Peter Holtz finden wir als Schelm zunächst einmal anstatt eines Realisten, wie es vielleicht zu erwarten wäre, einen naiven Idealisten, der nach wiederholten Ernüchterungserlebnissen im Laufe der Jahre seine substanzielle Naivität verliert und erst am Ende des Romans, nachdem er ideologisch vom reinen Sozialismus über ein engagiertes Christentum in den gewinnorientierten Kapitalismus über-

gegangen ist, immer mit dem Willen der Gesellschaft einen Dienst zu leisten, als ernüchterte Rebell auftritt und gegen die Tyrannei des Geldes revoltiert.

In den Händen von Ingo Schulze jedoch werden wir Leser immer wieder darüber verunsichert, ob Peter wirklich naiv ist, oder ob er sich nicht eher dumm stellt. Immerhin erreicht Peter Holtz bei jeder politischen Veränderung im Lande, indem er zuerst unauffällig aber langsam und immer in die korrekte Richtung seine Meinung anpasst und allem Anschein nach immer absolut integer bleibt, also eine privilegierte Position in der Gesellschaft, die ihm Reichtum und die Bewunderung der anderen verschafft. Peter stellt also «unbewusst» die ideale Laufbahn eines Schelms dar, ohne anscheinend die Reinheit seiner Seele opfern zu müssen. Ist das nur eine Frage des Glücks? Hat die Glücksgöttin Fortuna ausschließlich ihn auserwählt? Kann das Schicksal seiner Laufbahn, immer reicher und erfolgreicher zu werden, jedoch als Glück angesehen werden? In einem der letzten Kapitel verursacht der stinkreiche Peter bei einem Patienten im Krankenhaus folgende Reaktion:

Ich fahre in den zweiten Stock. Als ich aus dem Fahrstuhl steige, steht ein Mann in einem rostroten Bademantel vor einem Geschirrwagen. Seine wenigen Haare ragen über den ausgefransten Kragen. Er spricht, offensichtlich mit sich selbst. Er hat Mühe, den Teekübel anzukippen und gleichzeitig seine Plastetasse darunter zu halten. Ich will ihm helfen, er weicht zurück und hebt die Arme, als gelte es, einen Schlag abzuwehren. [...] Wieder schreckt er vor mir! Wieder fällt seine Plastetasse zu Boden. Wieder hebt er beide Hände und nimmt Reißaus vor mir (Schulze, 2017:505).

Eine Reaktion, die Peter zum ersten Mal veranlasst, über den Sinn seines Lebens nachzudenken. So, und erst am Ende des Romans, sehen wir ihn als ernüchterten Idealisten, wie gesagt, nämlich als Straßenkünstler –*performancer*, der gegen die Allmacht des Geldes plädiert und kämpft. Aber das macht er alleine. Freiwillig alleine. Die Assoziation in diesem Punkt mit Hans Schnier, Bölls Clown, lässt sich nicht vermeiden, obwohl Peter in dieser Schlusszene, meines Erachtens, nicht als Verlierer im Kampf gegen das Geld bezeichnet werden darf. Er wird ein aktiver Rebell:

Ich komme zum Schluss, denn auch mein Gerede lenkt vom Handeln ab. Deshalb antworte ich auf die Frage: Warum verbrennen Sie Ihr Geld? – Weltzeituhr. Lehnen Sie das Privateigentum an Produktionsmitteln ab? – Aurora et labora. Möchten Sie damit Ihren Protest gegen die materialistische Grundhaltung unserer Gesellschaft kundtun? – Sternhalter. [...] Weltzeituhr. Aurora et labora, Sterntaler, Punkt (Schulze 2017:570).

Und zum Schluss:

Liebes Personal, liebe Mitbewohnerinnen und Mitbewohner, bereit ist zu leben, folge meinem Beispiel! Zünd an, sonst bist du verloren! Wenn erst der Glockenhammer die letzte Stunde schlägt und das Weltgebäude zersplittert, wird es zu spät gewesen sein, dein Feuer zu entzünden! Vielen Dank (Schulze 2017:571).

In Kehlmanns Tyll seinerseits finden wir einen sehr früh von der Realität ernüchterten Schelm, der jedoch im Laufe seines Lebens auf sein Ideal – nämlich in der Luft schweben zu können – keinesfalls verzichtet. Trotz der zerstörenden Kraft der in den Wahn des Krieges verfallenen Realität, in der er leben muss und die ihn wiederholt harte Ernüchterungs- und Überlebenserlebnisse am eigenen Leib verspüren lässt, erreicht Tyll das, was in den Händen keines anderen – sei es König, sei es Herrscher, sei es Gelehrter, sei es Chronist – steht: er wird unsterblich, er wird «Herr der Luft». Engelhafter oder teuflischer Natur, das bleibt im Roman unbeantwortet und offen. Tyll erreicht im durch den Dreißigjährigen Krieg verwüsteten Deutschland die individuelle Freiheit. Der Idealismus von Tyll aber ist vom Pessimismus geprägt: der Preis seiner Freiheit ist das Leben. Darüber hinaus handelt es sich von einem Ausweg, der nicht auf andere übertragbar zu sein scheint. Das steht nur ihm alleine zu.

«Der Frieden kommt, Tyll. Ich kehre zurück nach Hause. Übers Meer, nach England. Willst du mitkommen? Ich gebe dir ein warmes Zimmer, und Hunger sollst du auch nicht leiden. Auch wenn du einmal nicht mehr auftreten kannst.»

[...]

«Um der alten Zeiten willen», sagte sie. «Du weißt so gut wie ich, dass der Kaiser sich früher oder später über dich ärgert. Dann bist du wieder auf der Straße. Du hast es besser bei mir.»

«Willst du mir Gnadenbrot geben, kleine Liz? Eine tägliche Suppe und eine dicke Decke und warme Pantoffeln, bis ich friedlich sterbe?»

«So schlecht ist das nicht.»

«Aber weißt du, was besser ist? Noch besser als friedlich sterben?»

«Sag es mir.»

«Nicht sterben, kleine Liz. Das ist viel besser» (Kehlmann 2017: 472-473).

Während wir in Schulzes Werk am Schluss – bei allem Sarkasmus – eine Spur Optimismus zu finden glauben – sei es denn ein vielleicht naiver Glaube an die verändernde Kraft der Kunst –, ist das bei Kehlmann weniger der Fall, in dem die Flucht von der Welt der einzige Ausweg zu sein scheint. Gerhard Hoffmeister bemerkt: «Wie der alte Pikaro, muß sich sein moderner Nachfahr mit einer Gesellschaft herumschlagen, von deren Dekadenz er überzeugt ist.» Schulze und Kehlmanns Pikaros stellen also zwei sozusagen entgegengesetzte Antworten auf diese Feststellung dar. Bei aller Entfernung aber spielt die Kunst und ihre verwandelnde Kraft eine zentrale Rolle in beiden Romanen. In den Händen der Schelme wird

Kunst als Aktion verstanden und ist die einzige Hoffnung, frei und kritisch in der Welt zu sein, ohne die Seele «verkaufen» zu müssen. In beiden Romanen gewinnt das Misstrauen gegen das Wort jedoch eine zentrale Rolle. Nicht die hohle Schönrederei des naiv politisierten Peters hilft, die Welt zu verändern, nicht die endlosen Litaneien der Politiker. Nicht die Beschönigung, wenn nicht Verfälschung der Realität in den Händen des Chronisten Martin von Wolkenstein, geschweige denn vom Eminenten Athanasius Kircher. Nicht die von Heuchelei geprägten Verhandlungen in Westfalen, nicht die Verhandlungen in der frisch vom korrupten Kommunismus emanzipierten DDR... Die freie Kunst, die Aktion scheint der einzige Weg zu sein, entweder sich der Wirklichkeit kritisch gegenüberzustellen oder sie zu transzendieren.

Abgesehen von ihrer jeweiligen unterschiedlichen idealistischen Haltung, teilen Peter Holtz und Tyll weitere schelmenhafte Eigenschaften: sie haben Hunger und Einsamkeit erlebt, auch die Unfähigkeit für die Liebe verbindet sie, so wie ihre zweideutige Wirkung auf ihre Mitmenschen.

3. DER ERZÄHLERISCHE AUFBAU

3.1. PETER HOLTZ

Die Geschichte von Peter Holtz ist eine lineare Geschichte, die streng chronologisch und in einer sehr einfachen Sprache – oft sehr umgangssprachlich – dargestellt wird. Es handelt sich um eine Ich-Erzählung, die auf der Wiedergabe der relevantesten Geschehnisse vom eigenen Leben basiert. In diesem Sinne entspricht sie dem herkömmlichen Modell des Schelmenromans. Peter Holtz' Geschichte aber wird nicht aus der zeitlichen Entfernung erzählt – als Autobiographie etwa –, sondern aus unmittelbarer zeitlicher Nähe, als zeitgenössischer Bericht, und deswegen ist Präsens die Zeit der Konjugation, die den Text artikuliert. Zwei weitere Erzählinstanzen helfen dem Leser, sich ein vollkommeneres Bild der von Peter dargestellten Realität zu machen: Die an den Anfang jedes Kapitels gestellte Zusammenfassungen, in denen wir die Stimme eines kritisch-ironischen Erzählers erkennen, und die zahlreichen Stimmen in den Dialogen, Reden und Monologen, von denen im Roman zahlreiche Beispiele zu finden sind und wo wir die Stimmen der anderen Figuren als Kontrapunkt zu Peters Stimme hören. Nach der linearen Disposition soll der Roman also als Entwicklungsroman gelesen werden, zumal Peter als Individuum an seinem Ende eine substantielle Verwandlung vollzogen hat. Trotz dieser eindeutigen Linearität nimmt Ingo Schulze am Ende des Romans ein im ersten Kapitel eingeführtes Motto wieder auf, das an eine gewisse Zirkularität der Geschichte denken lässt und somit an eine gewisse Interpretation des Romans.

Es handelt sich um das Motto «Ora et Aurora»³, aus dem das «Labora et Aurora» vom Ende des Romans wird.

3.2. TYLL ULENSPIEGEL

Anders als *Peter Holtz* basiert *Tyll* von Daniel Kehlmann auf einem Zeitgerüst, der konstante Zeitsprünge aufweist. Sie ist nicht linear und in diesem Sinne entspricht sie nicht dem Modell des Schelmenromans. Man kann von einer Zeitstruktur sprechen, die auf einer kreisförmigen Auffassung der Zeit basiert: voll von Rückblenden und Vorausdeutungen. Alles ist verwandt und verflochten, alles ist Wiederholung, immer wieder wird Bezug auf bereits oder noch nicht Geschehenes genommen. Die Kapitel lassen sich am Ende der Lektüre in chronologischer Folge rekonstruieren, selbstverständlich, aber sie werden so vorgestellt, dass der Eindruck entsteht, die Zeit sei nicht linear.

Die Erzählperspektive ist auktorial außer im ersten Kapitel, «Schuhe», das aus der Perspektive eines im Krieg getöteten Mädchens erzählt wird. Die anderen Kapitel werden von einem auktorialen Erzähler erzählt, der aber sehr oft die Perspektive der verschiedenen Charaktere einnimmt, sodass man behaupten kann, dass *Tyll* über einen multiperspektivistischen Erzähler verfügt. Darin liegt auch ein großer Unterschied zu Schulzes *Peter Holtz* und allgemein zum Schelmenroman als Gattung. Zwar ist Tyll die Hauptfigur im Roman, aber alle anderen Figuren, die oft das zentrale Motiv in den jeweiligen Kapiteln darstellen, werden gründlich fokussiert und spielen eine selbständige Rolle: die Winterkönige – Auslöser des Krieges; der Chronist Martin von Wolkenstein; der Gelehrte Athanasius Kircher; Gustav Adolf, der Schwedenkönig, u.a. Tyll stellt in diesem Gerüst den Faden dar, der alle Personen im Roman verbindet, um am Ende ein vollständiges Bild der Realität wiederzugeben. Er dient auch als Kontrast, wenn auch die verschiedenen Charaktere eine große Autonomie aufweisen. Darüber hinaus lässt sich sagen, dass der Tod und der Krieg auch Protagonisten des Romans sind.

4. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Das Element, das beide Romane meines Erachtens verbindet und mich stark an die «Schelmenromane» der Nachkriegszeit denken ließ, ist ihre Auffassung von

³ Darüber hinaus bezeichnet der Name Aurora eine Kartoffelsorte, die in der DDR sehr verbreitet war. Dass eine der ersten Szenen vom ersten Buch sich auf einem Kartoffelacker abspielt ist ein eindeutiger Hinweis auf die berühmte Szene zu Beginn des Romans *Die Blechtrommel* von Günter Grass.

der Rolle der Kunst in der heutigen Gesellschaft, die der herkömmlichen Rolle des modernen Schelmenromans entspricht und besonders des deutschen Romans der Nachkriegsliteratur (Grass und Böll hauptsächlich). Entwicklungsromane, Bildungsromane, Künstlerromane? Der schelmenhafte Roman von Peter Holtz ist ein Plädoyer für den sozialen Aktivismus. Weniger schelmenhaft in seiner Struktur ist allerdings Kehlmanns Plädoyer gegen den Dogmatismus und den Krieg in *Tyll*.

LITERATURVERZEICHNIS

- BAUER, M. (1994). *Der Schelmenroman*. Stuttgart: Metzler.
- BÖLL, H. (1963). *Ansichten eines Clowns*. Köln/ Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- BÖLL, H. (1966). *Ende einer Dienstaftahrt*. Köln/ Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- GRASS, G. (1959). *Die Blechtrommel*. Darmstadt, Berlin u. Neuwied: Luchterhand.
- HOFFMEISTER, G. (1986). *Der moderne deutsche Schelmenroman: Interpretationen*. Amsterdam: Rodopi.
- JACOBS, J. (1983). *Der deutsche Schelmenroman*. München: Winkler.
- KEHLMANN, D. (2017). *Tyll*. Hamburg: Rowohlt.
- REINHART, W. (2001). *Pikareske Romane der 80er Jahre*. Tübingen. Günter Narr Verlag.
- RÖTZER, H. G. (2009). *Der europäische Schelmenroman*. Stuttgart: Reclam.
- SCHULZE, I. (2017). *Peter Holtz. Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst*. Frankfurt am Main: Fischer.

LA REACTUALIZACIÓN DE LA PICARESCA PARA TIEMPOS DE ‘CAMBIO’

THE NEW UPDATE OF THE PÍCARO FOR TIMES OF CHANGES

MIRIAM LLAMAS UBIETO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El pícaro en su relación dialéctica con la sociedad desvela el funcionamiento oculto y las formas de normalización que esta adopta, por tanto, cabe plantear la cuestión de qué tipo de figura picaresca y qué aspectos del modelo se corresponden con una sociedad en tránsito, cuyo sistema de valores se tambalea. Este es el centro de este estudio sobre la reactualización de la picaresca como forma para tratar el periodo transicional de la *Wende*.

Palabras clave: *Wende*, novela picaresca, reactualización del pícaro, literatura contemporánea en lengua alemana.

ABSTRACT

The pícaro in his dialectical relationship with society reveals the hidden functioning and the forms of normalization that it adopts, therefore, this paper question what kind of picaresque figure and what aspects of the model correspond to a society in transit, whose system of values wobbles. The main focus is the new update of the picaresque as a way to treat the transitional period of the *Wende*.

Keywords: *Wende*, Picaresque Novel, New Update of the Pícaro, Contemporary German Literature.

AL EXPLORAR LAS FIGURACIONES del pícaro actual emerge enseguida la pregunta sobre los aspectos del modelo picaresco que mantienen su atractivo en relación con el mundo contemporáneo y las causas de esta persistencia. El pícaro se caracteriza, como figura, por expresar la interrelación indisoluble

y recíproca entre individuo y sociedad. En un momento en el que, siguiendo a Foucault¹, estas dinámicas de poder se han internalizado y convertido en formas de (auto)disciplina y (auto)control, y en el que, como consecuencia, el sistema se ha tornado más opaco, la figura picaresca logra visibilizarlas. Esa interrelación recíproca se asienta sobre la cualidad liminal del pícaro, entre exclusión e inclusión, dentro y fuera del sistema.

Mi hipótesis es que en la novela *Wie es leuchtet* (2004), *opus magnum*² de Thomas Brussig sobre la *Wende*, se muestra una forma distinta de articular la liminalidad a partir del paso del pícaro y estafador Werner Schniedel, como ciudadano de la Alemania del Oeste, a la Alemania del Este. Algo que lo convierte en un caso interesante de reactualización moderna del modelo picaresco. Esta figura se puede corresponder con una sociedad en tránsito, cuyo sistema de valores se tambalea. La forma paradójica y la liminalidad propias del pícaro son entonces especialmente productivas para mostrar ese momento fronterizo de la *Wende*.

La configuración de Werner Schniedel se corresponde con la revitalización del pícaro a partir del siglo XX que señala parte de la crítica actual³ para abordar la «condición humana de la modernidad» (Malkmus, 2011: 8) en sistemas occidentales capitalistas. No en vano Schniedel tiene su origen y socialización en la República Federal de Alemania. Aunque ejerza después en el Este, la sociedad que lo genera como pícaro y con la que él inicialmente se corresponde es la occidental.

Su posición en la novela, como un personaje más del conjunto, es aparentemente discreta. De hecho, su perspectiva y su voz no sobresalen más que otras, pues *Wie es leuchtet* no está compuesta como una novela picaresca en primera persona, sino como una obra coral cuyas voces son filtradas por un narrador parcial y nivelado con los otros personajes, que es denominado de forma subsidiaria como «der große Bruder von Lena» (la cual es la heroína de la revolución social en la *Wende*). No obstante, como el propio Brussig indica: «Die heimliche Figur ist der Albino, Werner Schniedel» y los encuentros de este con otros personajes⁴. Así, Schniedel es la contraparte estructural de este narrador y tiene la cualidad de aglutinar esa diversidad alrededor suyo, sin tamizarla a través de su voz, como hace el narrador.

¹ Respecto al poder en el sentido de las sociedades disciplinarias, véase Foucault (1976 [1975]) y en relación con la cuestión del control Foucault (2009 [1976]).

² Thomas Brussig calificó así su novela en una conferencia que impartió en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid el día 12 de enero de 2018.

³ Sobre esta cuestión pueden consultarse entre otros: Guillén (1971), Malkmus (2011) o Lickhardt (2014).

⁴ Thomas Brussig en una lectura y charla con el público en el marco del XV congreso de la ALEG (Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos) organizado en la Universidad de Curitiba (Brasil) el 9 de septiembre de 2014.

La posición liminal propia del pícaro tiene en principio dos niveles (que en Schniedel se amplían a tres). El primer nivel se debe a que desde su origen el pícaro es convertido en el otro que el sistema necesita para constituirse. De ahí la interdependencia inicial entre ambos. La estructura de normas y de normalización se hace visible a través de este contrario de lo normal y, por tanto, de lo aceptable en el sistema. Pero que en realidad, como su contrario, 'es' en cuanto que es opuesto a la estructura y, por consiguiente, es dependiente a su vez de ella, paradójicamente. La alteridad del pícaro forma parte en realidad de la frontera o margen extremo del sistema (la cual, como tal frontera, es ambivalente en cuanto a su pertenencia o no pertenencia al sistema).

Werner Schniedel se corresponde con esta posición de la tradición picaresca, si bien con algunos matices diferentes que obedecen a que se trata del margen de un sistema moderno y de la constitución de identidad del sujeto en dicho sistema. Es decir, su caso muestra, con una fórmula de lo excesivo, lo que en realidad funciona y afecta de forma general a los individuos en el sistema.

Su figura se articula de forma relacional como alteridad con el sistema desde su origen y socialización inicial, a través también de su cuerpo y aspecto, de su intelecto y de su nombre. Presenta los rasgos típicos de la exclusión desde el inicio. Hijo de padres separados, el padre nunca se ocupa de él y el modelo sustitutivo, el aburrido padraastro con sus hijas gemelas que Schniedel califica como «meine SS» (Brussig, 2004: 328), hacen que se convierta en una especie de cenicienta en un núcleo familiar que lo mantiene aislado y lo rechaza. La soledad y abandono imposibilitan su integración emocional y social en el primer espacio de socialización, el familiar, e implican la consiguiente autoalienación y autovictimismo. La falta de aceptación de los otros y la carencia de hogar real conllevan la dificultad de integración en otros ámbitos sociales y la de aceptar su ser del todo. Esa imposibilidad de ser parte integrante y de ocupar como ser humano un lugar, tendrá como consecuencia la negación de su posibilidad de 'ser' de forma auténtica y verdadera, así como su posterior movimiento continuo, su nomadismo. Solamente la abuela paterna supone una excepción, pues es la única que le muestra afecto y aceptación.

El elemento fundamental por el que se le estigmatiza externamente y se le excluye aparece en el siguiente nivel social, el del colegio. Su albinismo es causa de miedo, rechazo y burla a su alrededor. Así pues, el aspecto externo que se desvía de lo normalizado, lo convierte desde fuera en un ser monstruoso y grotesco: «Man mochte ihn für ein Wunderkind oder für ein Monstrum halten» (Brussig, 2004: 286), incluso para sí mismo, «[...] Werner Schniedel fühlte sich mehr als Ungeheuer denn als Mensch» (Brussig, 2004: 284). Lo excesivo en el ámbito material-corporal-externo de lo humano, que en otros pícaros se refería a la carencia material y al hambre corporal asociados a su origen marginal en el sistema estamental, aquí equivale a la cuestión del aspecto físico externo, y se compensa en ambos casos con

un exceso en intelecto y astucia, es decir, un desvío de cualidades interiores en sentido positivo. En ambos casos es una cuestión externa la que niega su valor como ser humano y la posibilidad de 'ser' uno mismo en relación con los demás. Brussig acude a los límites de lo humano físico externo mediante la representación monstruosa para desde ahí observar qué es lo que constituye lo normalizado humano en el capitalismo moderno, es decir, a qué se está supeditado. Y demuestra que solo es aceptado quien se corresponde con una norma de apariencia, no de ser, y que la dignidad y el valor del ser humano por el hecho de serlo se han remplazado por cuestiones externas superficiales y contingentes (mutables). Estas consisten en aparentar que se es alguien de acuerdo con el cumplimiento de exigencias de ascenso o triunfo económico-social, las cuales tienen menos que ver con los valores ilustrados de mejora moral individual, de utilidad social, de solidaridad o con la meritocracia que con la habilidad en el engaño y la autoperformancia, de acuerdo con los roles impuestos, con lo que esto implica de falta de capacidad de poder y de acción libre real. Schniedel es víctima de estas dinámicas como se verá a continuación. Pero también el sujeto moderno, en cuanto al vaciamiento y desempoderamiento, es como el adolescente Schniedel, inmaduro emocional e imposibilitado para un auténtico desarrollo como individuo, dado que precisamente los rasgos individuales, o lo que es lo mismo, la alteridad que lo diferencia, es lo primero que es rechazado o supeditado, como en Schniedel su aspecto (y su intelecto).

Además de la atribución monstruosa de su cuerpo, el otro elemento que lo denomina y que se le impone por herencia del padre es el desencadenante del acto de iniciación de este pícaro. Su apellido, Schniedel, cuyo significado es «eine infantile Verballhornung des Geschlechts» (Brussig, 2004: 285), implica simbólicamente que la impotencia y el desempoderamiento proceden de la imposición del sistema desde la generación anterior. El estigma externo del padre vil en el pícaro tradicional se transforma dentro de la semántica sexual, en imposibilidad de madurez y de actuar con poder o libertad soberana. Está marcado por la devaluación y la insuficiencia frente a exigencias para alcanzar un lugar con poder de acción, lo cual muestra una vez más que las ideas de formación teleológica de la Ilustración se han desvirtuado. Por mucho que Schniedel se esfuerce en su *Wirtschaftsgymnasium* (Brussig, 2004: 287), en alusión a su deseo de integrarse en el sistema capitalista, su ser nunca será suficiente porque su valía residirá en la capacidad para alcanzar un rol y no en la entelequia del yo. En eso consiste el mecanismo de control internalizado, en la autoimposición de exigencias por el deseo de poder 'ser' y que son en realidad convertidas en aspiraciones a ocupar un estatus elevado desde el que ejercer algún tipo de poder (de acción, de posesión, etc.) prefijado. Mientras el yo no se corresponda con una imagen construida no será suficiente. De ahí la noción del sujeto moderno como eterno adolescente aspirando a encajar que refleja como un espejo este pícaro. Tal y como explica Malkmus para el pícaro del siglo XX, este

se corresponde con la ambivalencia del sujeto moderno entre desempoderamiento y empoderamiento (Malmus, 2011: 9). Ante la falta de libertad para ser él mismo y las restricciones (auto)impuestas, el pícaro opta por tener poder, sin ser él mismo: «As long as I have myself, I can pretend that I am» (Malkmus, 2011: 184). Así pues, para tener capacidad de acción y dejar de ser un objeto autosuprimido (Malkmus, 2011: 2) y poder ser sujeto activo, utiliza como arma el elemento clave que se impone en el sistema en forma de roles construidos o fórmulas de acceso a ellos; es decir, utiliza el disfraz, la apariencia, la mentira, el engaño y la simulación.

Esto se tematiza de forma explícita en el caso de la transformación de Schniedel en pícaro. El episodio gira precisamente alrededor de su apellido y, por tanto, del lenguaje, que es medio también de esas construcciones de control del yo. Werner Schniedel es objeto de burlas y humillado por su nombre y por su aspecto. Es un colectivo el que le humilla, lo que es prueba de la extensión de esas normas y explica por qué el individuo está aislado frente a la norma colectiva interiorizada. Como en el modelo tradicional, es la humillación y el desengaño lo que motivan su conversión en pícaro, su rebelión desde dentro. Quiere la casualidad que su apellido coincida con el del director general de *Volkswagen*, Ernst Schniedel, (el «Wirtschaftskapitän[s]» (Brussig, 2004: 287), tal y como lo llama Werner Schniedel), es decir, con un icono máximo del capitalismo nacional. Los compañeros de instituto creen de forma equivocada que Werner es su hijo. Por tanto, los otros le atribuyen esta identidad falsa que en este caso le otorga beneficios, por la apariencia de privilegio. No le creen cuando él lo niega y dice la verdad (Brussig, 2004: 289), y cuando por fin esta sale a la luz, lo acusan y castigan a él de las mentiras de los otros. Es por ello que decide tomar esa nueva identidad falsa y vengarse. El lenguaje construye al pícaro y este lo utiliza. El elemento de burla se convierte en su medio para burlarse del sistema. A partir de ese momento, con apenas la mayoría de edad, se convierte en «Hochstapler» (Brussig, 2004: 291). Con astucia logra pasar por «Schniedel-Junior» y vivir a todo lujo, de hotel en hotel, por la geografía alemana, estafando a la élite de ese sistema, mientras adquiere sensación de poder (Brussig, 2004: 289) y de que él está como en casa «in der Welt der Entscheider» (Brussig, 2004: 286). Lo que motiva su subversión de la jerarquía no es, como en el pícaro tradicional, que sufre la humillación del poder como siervo de un amo. La mentira que se tematiza en la escena, muestra la imposibilidad del pícaro de ser íntegro en una sociedad que no distingue entre verdad y mentira. El ejercicio del poder jerárquico que Schniedel invierte no se refiere a la posesión material en sí, aunque se dé una vida de lujo, sino a la posición de quienes tienen el poder de imponer una mentira o una verdad sobre otros, por eso se acerca más a otros estafadores del siglo XX, una figura, que, como indica Sloterdijk, es símbolo de la crisis de la complejidad moderna (Sloterdijk, 1983: 851). La condena del nombre se convierte en la puerta para crearse a sí mismo. Transgrede así lo que le correspondería en

el sistema gracias al oportunismo. La casualidad y la contingencia se han vuelto ocasionalismo y oportunismo. Lo cual, en este reflejo social, muestra la sustitución de la idea ilustrada de un orden del mundo que progresa por estas otras. Incluso cuando le descubren en un hotel de Colonia, la coincidencia con la caída del muro le sirve de impulso para traspasar otras fronteras en su huida: la que se diluirá entre las dos 'Alemanias' y la de su poder. Su capacidad de actuación es la de un artista de sí mismo, ahí, en su potencial creativo reside su capacidad de transgredir, de ir más allá a la hora de utilizar la mentira consustancial al sistema.

La transgresión es además lo que podemos llamar el segundo nivel de la posición liminal del pícaro, por medio de la cual se produce la interrelación entre individuo-sociedad del modelo, tal y como se ha mencionado. A partir de ella se entiende la conocida ambivalencia paradójica del pícaro entre exclusión e inclusión, que hace visibles otros mecanismos del sistema. En el momento en que transgrede la norma que le impedía ser partícipe, tiene poder de acción y libre albedrío, se comporta así como contrario a la estructura limitante. Su burla implica una risa liberadora. La creatividad y el potencial lúdico lo convierten de antihéroe en superhéroe, en cuanto a superar límites impuestos. Pero a la vez su juego consiste en una «mimicry»⁵ que reproduce las normas convencionales en las que se integra. Y siempre lo hace en un modo del *como si* y, por tanto, sigue siendo un 'otro' que crea el disfraz, pero no llega a ser. Ahí reside su libertad, en que mantiene la alteridad y flexibilidad creativa, pero a la vez, también es convencional en esto, pues la asunción de roles autoperformativa es parte del sistema, como se ha mencionado. Desde una perspectiva actual, incluso, más si cabe, por cuanto, como señala Reckwitz, el imperativo de la creatividad se ha extendido como exigencia para el sujeto moderno (Reckwitz, 2016: 258), en diversas facetas vitales. Su acto subversivo refleja a la vez lo que sostiene al sistema.

No obstante, algo distinto sucede en el tercer nivel de liminalidad de este estafador que entra en funcionamiento al trasladarse al Berlín Este, manteniendo la identidad falsa de Schniedel Junior, como enviado especial de Volkswagen para «sondear» la situación. Se convierte entonces en una figura del tránsito, lo cual se expresa especialmente en el hecho de que se aloja en el espacio fronterizo que era el Palastahotel, y que recibía ya en la RDA a huéspedes occidentales.

Su función cambia porque ya no es el otro del sistema solamente, sino un extranjero, una figura de lo extraño y del tercero a la vez, que además de relacionarse con la constitución de órdenes, ayuda en su fundación. Adquiere así las cualidades

⁵ Se entiende aquí adaptando el sentido de repetición y disrupción a la vez del gesto del otro en el caso del sujeto colonial según Bhabha (1994) a la situación de la relación jerárquica de poder del pícaro.

de un *trickster*, cuyo poder de acción sobre sí mismo se expande fuera de sí y se convierte en movilizador de acciones y cambios.

A diferencia de su forma liminal en relación con el sistema occidental capitalista, Werner Schniedel no es exactamente un 'otro' de la RDA que es excluido por esta como procedente de ella y que imita su funcionamiento interno, pues mantiene su extrañeza como extranjero y de hecho la potencia. Pero funciona como figura intermediaria entre el Oeste y los agentes diversos del cambio con los que se va encontrando: desde representantes del pueblo que han vivido los movimientos sociales (Lena, Kathleen Bräunlich), a personajes del poder económico en transición (Alfred Bunzuweit, Helfried Schreiter), políticos (Ministerin, Ministerpräsident) o instituciones como las de la seguridad (policía) o la justicia (Staatsanwalt Matthias Lange). No obstante, si bien no imita totalmente los mecanismos de la estructura que subyacen en estos representantes de la *Wende*, como hiciera en el Oeste, sí que los reproduce de forma ridiculizadora con una doble fórmula. La primera fórmula consiste en ser representante simbólico del papel de poder que desempeñó el Oeste como agente activo de la *Wende*. Un papel de autoridad, que tal y como se demuestra en la relación de los demás con Schniedel, le es otorgado por su supuesto estatus de poder económico superior. El Oeste es colocado en el extremo más elevado de la jerarquía durante la *Wende* y se le hace partícipe, e incluso se cede ante él la libertad de decisión y la capacidad de acción. El propio libre albedrío ante la apertura de posibilidades en ese momento de tránsito es cedido al extraño que se venera, cuando no es más que un adolescente sin escrúpulos y sin poder real. Así Este y Oeste quedan ridiculizados e igualados en su inmadurez y desempoderamiento real. No obstante, Schniedel, como figura del otro extraño capitalista respecto de la *Wende* es generado por el mismo sistema de la *Wende* que se diferencia así de él. Es decir, de entrada representa lo contrario de la RDA y también está en principio excluido de la propia *Wende*, por eso es su otro. En el momento en que los valores del régimen anterior se tambalean se produce una apertura de posibilidades sin definir. La estructura anterior es destruida con formas opuestas aún no prefijadas que conducen a interludios a veces de antiestructura o caos, de falta de orientación y de falta de normalización. Pero la rápida adopción de los valores del Oeste, que representa con su imitación Schniedel, demuestra que la propia sociedad de la *Wende* tendió en seguida hacia esa fijación de normas occidental capitalista que en parte estaba ya presente en sus márgenes o de forma latente (con lo cual no era del todo ajena o su otro). Esto se expone a través de personajes que como Alfred Bunzuweit, el director del Palasthotel, cambian una autoridad por otra con tal de mantener poder o como la secretaria de Schniedel, Kathleen Bräunlich, que en una parodia llena de clichés cae en el cuento de hadas y se convierte, a cambio de sobrelivir, en amante de Werner Schniedel.

Así, si el pícaro es el otro marginado del sistema capitalista, aquí se convierte en lo que sigue estando en el margen, pero resulta fascinante y se quiere incorporar al nuevo sistema. Su seducción también es activa. El papel del Oeste no solo es generado por la *Wende*, sino que la actuación de Schniedel que simboliza la acción destructiva y neocolonial sobre esos otros por parte del Oeste, se debe también a su propia ambición por obtener beneficios. La escena en la que Schniedel decide trasladarse a Berlín Este resume esa posición. Aún en Berlín Oeste se encuentra con Lena, el icono de la revolución popular. Se siente enseguida atraído por ella, pero el rechazo y la risa que le provoca su flirteo a ella, son interpretados por Werner Schniedel como una humillación personal y decide tomar venganza en el país de ella (Brussig, 2004: 126-127 y 297). Esta segunda humillación lo convierte en un pícaro con mayor poder aún, pues no se limita a hospedarse en un hotel, sino que actuará y tomará decisiones económicas y políticas como enviado especial de Volkswagen e hijo de Ernst Schniedel. Pero ante todo, la escena con Lena demuestra, en clave sexual, cómo su inmadurez emocional le lleva a querer conquistar y dominar al otro, el proceso de la *Wende* en este caso. Los demás personajes del Oeste que intervienen también son tratados en clave de potencia sexual masculina (Leo Lattke, Ernst Schniedel)⁶. En realidad, tanto la relación traumática e incapacitante por la represión sufrida por los ciudadanos del Este, como la relación neocolonial del Oeste con el Este, son representadas en clave sexual. De hecho, la asexualización de Werner Schniedel por parte de Lena no se debe a él, sino al trauma por el cual ella asexualiza a otros hombres del Este también. Así Schniedel y estos son equiparados en su desempoderamiento. Con esto último se relaciona la segunda fórmula por medio de la cual el pícaro ridiculiza y refleja a la vez el funcionamiento de la *Wende*. Esta fórmula consiste en que él al performar el rol que proyectan otros sobre él, se convierte en la superficie que reflejan sus deseos e inquietudes y de ese modo aparecen las constantes, las regulaciones y la falta de las mismas, propias de ese momento de tambaleo o cambio. Así sucede con el fiscal del estado que se ocupa de su caso cuando Schniedel es descubierto y que solo desea salir del limbo jurídico, del dilema de tener que juzgar de acuerdo con unas normas que no se ajustan a las del Oeste y no serán bien vistas, pero sabiendo que a la vez el Oeste no quiere hacerse cargo porque haría explícita la desautorización de la justicia del Este (Brussig, 2004: 469). Werner Schniedel sirve así, como lo describe el narrador, de «Geist» (Brussig, 2004: 127) o «Gespenst mit Sonnenbrille» (Brussig, 2004: 250). Es, como el término fantasma, un significante que crea su propio referente inmaterial y en este caso refleja el espíritu del momento.

⁶ Sobre las metáforas de tipo sexual y sobre la representación del Oeste como masculino, véanse Malchow (2010: 172-174) y Queval (2009: 9).

Sin embargo, cabe entenderlo también como un *trickster* y figura del tercero entre la RDA y la unificación, pues coincide con esta figura en su poder de introducir cambios. Responde a ese momento de tránsito entre estructuras que chocan y antiestructura o caos que lleva a algo nuevo, a aquellos que aún no son⁷. Los ejemplos son múltiples. En una escena magistral logra que la dirección completa de la fábrica de *Trabis* haga chocar los coches contra un muro en nombre de una supuesta nueva fórmula empresarial (Brussig, 2004: 257-270), la «schöpferische Zerstörung» (Brussig, 2004: 269), en otro episodio consigue que un exmiembro de la Stasi le sujete el paraguas en lugar de a la ministra y usurpa el poder haciendo que ella piense que así está más próxima a una política nueva de cercanía con el pueblo y mejorará su imagen o, incluso, organiza la fiesta electoral y lleva a esta al recién elegido presidente del país como a un títere (Brussig, 2004: 416-417). Mediante el lenguaje, pues unos y otros van reproduciendo sus lemas⁸, también demuestra que los discursos se introducen, las nuevas formas de funcionamiento capitalistas modernas que son las propias de la picaresca.

Su final coincide con el de la *Wende*. La abuela paga la fianza vendiendo una recién recuperada casa en el Este, gracias a la *Wende*. Werner Schniedel, arrepentido, es enviado a un campamento de reinserción de jóvenes en un idilio sueco. Todo apunta a que esconderá su monstruosidad y se hará emprendedor, llevando a hombres de negocios a recuperar su autoconfianza en ese idilio. Pero el pasaje de este «adiós mundo» lleno de clichés, la imposibilidad de integrarse con grupos que solo pasan de forma efímera y el dedicarse irónicamente a una actividad capitalista que cuida a hombres de negocios, deja abierta la opción de que el pícaro en realidad ni mejore, ni cambie, y siga en sintonía con la modernidad que representa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, H. K. (1994). Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse. En H. K. Bhabha, *The Location of Culture* (121-131). New York: Routledge.
- BRUSSIG, T. (2004). *Wie es leuchtet*. Frankfurt am Main: Fischer.
- FOUCAULT, M. (1976 [1975]). *Surveiller et punir, naissance de la prison*. París: Gallimard. [*Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI].
- FOUCAULT, M. (2009 [1976]). *Histoire de la sexualité, 1. La volonté de savoir*. París: Gallimard. [*Historia de la sexualidad*. Tomo 1, *La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI].
- GUILLÉN, C. (1971). Essay 3. Toward a Definition of the Picaresque. *Literature as a System*. Princeton: Princeton UP, 71-106.

⁷ Sobre esta función del *trickster* véanse Koepping (1984: 209) y Schüttpelz (2010: 221-222).

⁸ Bunzuweit o la ministra reproducen en contextos diversos sus frases, en especial el Leitmotiv «in einer Volkswirtschaft die Lage sondieren» (Brussig, 2004: 375).

- KOEPPING, K.-P. (1984). Trickster, Schelm, Picaro: Sozialanthropologische Ansätze zur Problematik der Zweideutigkeit von Symbolsystemen. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 26, 195-215.
- LICKHARDT, M. (2014). Zu Transformationen des Pikarischen. *LiLi Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 175, 6-23.
- MALCHOW, T. (2010). 'Nicht das eine und nicht das andere': Hybridity, Gender, and (East) German Identity in Thomas Brussig's *Wie es leuchtet*. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 46.2, 161-179.
- MALKMUS, B. (2011). *The German Picaro and Modernity. Between Underdog and Shape-Shifter*. New York, London: Continuum.
- QUEVAL, M.-H. (2009). *Wie es leuchtet*. Léonce et Léna de l'unification allemande. *Germanica*, 44, 33-50.
- RECKWITZ, A. (2016). *Kreativität und soziale Praxis: Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: Transcript.
- SCHÜTTPELZ, E. (2010). Der Trickster. En E. Eßlinger, T. Schlechtriemen, D. Schweizer y A. Zons (Eds.), *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma* (208-224). Berlín: Suhrkamp.
- SLOTERDIJK, P. (1983). *Kritik der zynischen Vernunft*. Vol. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

THOMAS BRUSSIG E INGO SCHULZE A SALVO
DE UTOPIÁS. SOBRE LOS PÍCAROS SOCIALISTAS
KLAUS UHLTZSCHT Y PETER HOLTZ

*THOMAS BRUSSIG AND INGO SCHULZE SAFE
FROM UTOPIAS. ON THE SOCIALIST ROGUES KLAUS
UHLTZSCHT AND PETER HOLTZ*

M. LORETO VÍLAR PANELLA
Universitat de Barcelona

RESUMEN

En el artículo se estudian los elementos picarescos que caracterizan a los protagonistas de las novelas *Helden wie wir* (Héroes como nosotros, 1995), de Thomas Brussig, y *Peter Holtz. Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst* (Peter Holtz. Su vida dichosa, contada por él mismo, 2017), de Ingo Schulze, en el contexto de la realidad de la RDA y tras la unificación alemana de 1990. A partir del análisis contrastivo de los temas centrales de cada obra, respectivamente: la obsesión sexual y el economismo capitalista, se muestra cómo los autores novelan la atrofia del experimento socialista en el Este de Alemania en clave picaresca.

Palabras clave: Thomas Brussig, Ingo Schulze, pícaro socialista

ABSTRACT

The article focuses on the assessment of the picaresque elements defining the main characters of the novels *Helden wie wir* (Heroes Like Us, 1995), by Thomas Brussig, and *Peter Holtz. Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst* (Peter Holtz. His Own Account of a Happy Life, 2017), by Ingo Schulze, in the context of the reality of the GDR and after the unification of Germany in 1990. Based on the study of the central themes in both novels, respectively: sexual obsession and capitalist economism, the comparative approach will show how the authors literaturize the atrophy of the socialist experiment in East Germany in a picaresque tone.

Keywords: Thomas Brussig, Ingo Schulze, socialist rogue

1. VERSIONES SOCIALISTAS DEL GÉNERO PICAresco

CUANDO EN UNA ENTREVISTA conjunta preguntaron a Thomas Brussig (Berlín-Este, 1964) e Ingo Schulze (Dresde, 1962) acerca de la utopía subyacente al programa político-ideológico del régimen de la RDA, el primero espetó: «Utopie ist mir zu hochgegriffen», y el segundo remachó: «Unsere Generation ist eher gegen Utopien gefeit» (Brussig&Schulze, 1998: 15). En efecto, ambos autores pertenecen a la generación a salvo de utopías¹ que empieza a escribir tras la caída del Muro novelando la realidad de la RDA en un tono que oscila entre la crítica y el humor. En esta línea, la novela *Helden wie wir* (1995), de Brussig, presenta a un protagonista, Klaus Uhltscht, de marcado signo picaresco². Por su parte, Schulze publica en septiembre de 2017 la novela *Peter Holtz. Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst*, cuyo héroe puede concebirse igualmente como *pícaro socialista*³.

Para delimitar los rasgos principales de dicha figura literaria, e ilustrar cómo Brussig y Schulze registran a través de ella la atrofia del experimento socialista en el Este de Alemania, se propone a continuación un acercamiento a Uhltscht y Holtz de forma comparada previo apunte de los más paradigmáticos elementos picarescos, a saber: el autobiografismo y el mesianismo, o megalomanía, la aventura y la itinerancia, el extrañamiento y la inadaptación, el testimonio y la denuncia.

Respecto al primero de ellos cabe remarcar que ambas novelas se configuran como relatos autobiográficos en primera persona con intención testifical-justificativa y, como señala Lázaro Carreter (1970), a modo de «explicación de un estado final de deshonor» o de «un acontecimiento extremo del personaje». En el caso de Klaus Uhltscht, el protagonista de Brussig, tal acontecimiento extremo es la exhibición pública de su pene anormalmente grande, hecho que él considera como la contribución decisiva a la apertura del Muro de Berlín en 1989. Para Peter Holtz, en la novela de Schulze, el estado final de deshonor es la reclusión en una institución psiquiátrica a consecuencia de su obsesión por quemar billetes en público.

¹ R. Simanowski (1996: 158-159) afirma sobre este particular: «Die Generation der «Hineingeborenen» [...] war weniger in diesen Staat [la RDA] verwickelt, besaß nicht die «konfliktreiche Identifikation» der Eltern. Sie sprach das «Ich» stärker als das «Wir» und piff schon ungeniert auf die tölpelhaft vorgebrachte Ideologie. [...] [A]n der Utopie hatte diese Generation sowenig teil wie an deren Aberbild, der kollektiven Resignation.» Destacados en el original.

² Cf.: Sánchez Santolino, A. (2009): *La desmitificación del pasado en «Helden wie wir», de Thomas Brussig*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.

³ En el artículo *Nicht nur in eigener Sache* (2013) Schulze ya plantea la posibilidad de la crítica al economismo capitalista actual a través del contraargumento más hiperbólico.

El héroe —o anti-héroe— picaresco se ajusta además en ambas obras a la caracterización de Lázaro Carreter (1970) en el sentido de que es «un desventurado sin escrúpulos», «un personaje que va haciéndose persona, y que transita por una geografía y una historia concretas», un contexto para el cual no está preparado. Como puntualiza por su parte Guillén (1971: 79), el pícaro se ve obligado a buscarse la vida (1971: 79). Desde la «óptica selectiva de su pobre espíritu» (Lázaro Carreter 1970), y valiéndose de un lenguaje que oscila entre la simpleza y lo soez, el relato del protagonista y narrador se remonta siempre a su propia niñez para detenerse en el tránsito de la adolescencia a la edad madura.

Siguiendo tales premisas, Klaus Uhltscht, nacido el 20 de agosto de 1968 —coincidiendo con la entrada de los tanques del Pacto de Varsovia para liquidar la Primavera de Praga—, relata su vida hasta 1990. Lo hace a lo largo de siete capítulos que se corresponden con el contenido de las cintas magnetofónicas que graba un periodista del *New York Times* en el transcurso de una entrevista —resultado del interés sensacionalista por la supuesta hazaña que realiza Uhltscht mostrando su pene—. Por su parte, Peter Holtz, cuya fecha de nacimiento se sitúa en la primavera de 1962, cuenta sus peripecias hasta 1998 en diez libros. Cada uno de ellos agrupa diversos capítulos introducidos por breves explicaciones de una voz en off omnisciente en tercera persona⁴.

La falta de adaptación social de los protagonistas de Brussig y Schulze radica precisamente en su incapacidad para comprender más allá del mero sentido literal del lenguaje, un detalle que a su vez evidencia la grotesca falsedad de la sociedad en la que viven. Así, Uhltscht refiere por ejemplo cómo, de pequeño, creía que los «Repräsentanten» eran en realidad las «RepräsenTanten» (H: 12-13)⁵, una confusión que se repite cuando, siendo un joven espía de la *Stasi*, se pregunta con sus torpes colegas por los significados de los distintos acrónimos que utilizan: ¿será «OV» un «Optimaler Vorwand», un «Oppositioneller Vorwand» o un «Operativer Vorgang» (H: 162)?, y los «IMs» ¿serán «interessante Mitläufer», «inoffizielle Mitglieder» o «informelle Mitarbeiter» (H: 162-163)? Como señala Simanowski (1996: 161), el punto álgido de la parodia sobre la base del lenguaje se alcanza en la novela de Brussig sin embargo con la inaudita confluencia de la jerga política y el argot sexual. Ejemplo de ello es el neologismo «Wichs-Subbotnik» (H: 241)⁶,

⁴ Únicamente en los tres capítulos iniciales del sexto libro, durante la inconsciencia del protagonista y narrador en primera persona después de un accidente, toman la palabra otros personajes: sus padres adoptivos, Beate y Hermann Grohmann, y su benefactora, la señora Schöntag.

⁵ Las referencias a *Helden wie wir* se indican a partir de la traducción propia del original alemán. Se marcan con la inicial del título, H, y la página entre paréntesis.

⁶ Las *subbótniki* eran jornadas (habitualmente sábados) de trabajo voluntario no remunerado en la Unión Soviética y en los países del bloque comunista. Fueron ideadas para aumentar la productividad laboral.

un término que Klaus Uhltscht utiliza para referirse a su onanismo de corte estajanovista.

En el caso de Holtz, la sorpresa que provocan sus palabras obedece a cuestiones ideológicas, pues resulta que él es el único que se rige por los postulados socialistas: cuando repite las consignas que le han inculcado en el orfanato; cuando en clase increpa a un compañero que dice que en la RDA no hay libertad; cuando, orgulloso, pregona a los cuatro vientos que ha recibido el encargo de espiar para la *Stasi*; cuando en 1990 regala un billete de veinte marcos de la RDA a un mendigo de Berlín-Oeste –parodiando con ello, y aun cuando su discurso pro-socialista sea extemporáneo, el ciertamente humillante *dinero de bienvenida* que la RFA ofrecía a los alemanes del Este.

Mientras que las *fortunas y adversidades* de los pioneros Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache o Simplicius Simplicissimus se suceden argumentalmente tomando como hilo conductor su servicio a varios amos, en las novelas de Brussig y Schulze el recurso interrelacionador es, al modo del pícaro moderno Oskar Mathzerath, de índole ideológico-económica. En el contexto alemán de finales del siglo XX, el *amo* común de Uhltscht y Holtz es, ciertamente, el socialismo *pequeñoburgués* de la RDA.

Presentes también en las novelas de Brussig y Schulze, cabe señalar, finalmente, los prototípicos motivos picarescos de la errancia –principalmente por el orbe germano-oriental–, el alcahueteo –Holtz mantiene una casa de lenocinio, Uhltscht vive grotescas experiencias sexuales– y la holganza: el albañil Holtz se convierte en un empresario inmobiliario, el hijo de un espía de la *Stasi* Klaus Uhltscht llega a ser, él también, un espía de la *Stasi*.

Centrémonos a continuación en los elementos que configuran la identidad de los protagonistas y narradores en primera persona de Brussig y Schulze.

2. EL PEQUEÑO TROMPETISTA DE HONECKER Y EL PAYASO ROJO

Un elemento identitario clave es, sin duda, el nombre, que deviene, tanto en el caso de Klaus Uhltscht como en el de Peter Holtz, problemático. El primero proclama su aversión tanto por su nombre de pila, que él califica de gracioso, rígido y aburrido porque rima con *Maus* y con *Haus*, como por su apellido, un monosílabo impronunciable que él tiene que deletrear una y otra vez –un detalle que parece avanzar la alienación del personaje. Por su parte, el segundo da fe de los juegos de palabras que sus compañeros hacen con su nombre: en el orfanato es «Peter, Peter,

Kackepeter» (P: 25)⁷, como cantante adolescente de una banda musical es «Peter Punk» (P: 85). La coincidencia fonética de su apellido con el sustantivo «Holz» parece aludir, por otra parte, al limitado entendimiento del protagonista de Schulze. Como señala Seibt (2017), Peter Holtz es un *Holzkopf*, un cabeza de madera, un tarugo. Pero, como indica el título de la novela, es un tarugo con suerte⁸.

En efecto, *nomen est omen*: tanto Klaus Uhltscht como Peter Holtz son personas tan extremadamente inocentes, crédulas y simples que no perciben los entresijos de la realidad pseudo-socialista ni encajan en ella. Uhltscht confiesa, por ejemplo, su megalomanía al mismo tiempo que se define a sí mismo como anti-tío y paria, como la persona peor informada, el que siempre atasca el wáter, el que todo lo pierde, el resultado del *polvo* de un Domingo de difuntos, el último de los nadadores principiantes. Sólo por un golpe de suerte al final de la novela, cuando consigue salvar la vida del Secretario general del Partido con una transfusión de sangre, Klaus Uhltscht se convierte en el *pequeño trompetista* de Honecker –en alusión a la canción antifascista *El pequeño trompetista*. Por su parte, Peter Holtz, quien en su infancia presenta una deficiencia lecto-escritora y a lo largo de su vida tiene una fijación por utilizar el secador de pelo (tanto cuando lo tiene húmedo como cuando no), es tildado por quienes le tratan de tonto, loco, chiflado, raro, inocente, especial, idiota, insoportable, tostón, egoísta y estrecho de miras. Siendo, además, un comunista de manual –le llaman el *payaso rojo*–, Holtz se convierte al final de la novela de Schulze en el primer *recluso económico*.

En la caracterización identitaria del pícaro socialista cabe tener en cuenta igualmente los antecedentes familiares. Uhltscht es el hijo único de un espía de la *Stasi* y una médico higienista que sacrifica su ascenso profesional por cuidar al pequeño. De este modo, sus primeros años transcurren en la sobreprotección y la asepsia, pudiendo socializar únicamente en la escuela y los campamentos de verano. A diferencia de él, Holtz crece en un orfanato hasta los doce años, cuando es entregado en adopción. En 1990, a los veintiocho años, descubre que sus padres no fallecieron en un accidente automovilístico, como le habían hecho creer, sino que huyeron a la RFA tras la construcción del Muro. Al parecer, su abuelo materno, a la sazón el director del orfanato, había impedido que el matrimonio se llevara a su bebé, un hecho que, sin embargo, no tiene ninguna influencia directa en la formación de la visión del mundo de un Klaus Uhltscht ya adulto. La única función de la inclusión de este detalle en la novela parece ser, por ello, la denuncia del sectarismo

⁷ Las referencias a *Peter Holtz. Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst* se indican a partir de la traducción propia del original alemán. Se marcan con la inicial del título, P, y la página entre paréntesis.

⁸ Traduciendo, como propone R. Kämmerlings (2017), el adjetivo «glücklich» del título de la novela de Ingo Schulze en el sentido de *lucky*, más que en el de *happy*.

del anciano, un comunista doctrinario⁹ consagrado a su trabajo: la formación –o adoctrinamiento precoz– de los niños, entre ellos, su propio nieto. Se ilustra de este modo, además, la faceta más antihumana de la realidad en los países del bloque soviético: el sometimiento del individuo a los intereses políticos.

Aun siendo dispares, por tanto, los orígenes de Uhltscht y Holtz ilustran la dimensión de orfandad del pícaro en el sentido que expone Guillén:

He is for the moment an insular, isolated being. He has not been adapted to ruling conventions or shaped into a social or a moral person. The family, in this sense, has not fulfilled its primary functions. The beginnings of knowledge are forced upon the young boy by the shock of premature experience. All values must be rediscovered by him anew [...]. Turning towards others, he finds himself unwanted or uninvited (1971: 79-80).

En este orden de cosas es significativo el hecho de que la inadaptación, el aislamiento y el rechazo social de Uhltscht y Holtz se deban a su observación estricta de los principios que les han sido inculcados en un contexto en el que estos solo funcionan como decorado. En el caso de Uhltscht, tales principios se corresponden con la moral sexual puritana transmitida por una madre que pronuncia *Sex* con ese sonora como en *sechs*, y con la convicción ideológica de un padre que le explota en su niñez como señuelo de la *Stasi*. Para Holtz, el ideal ideológico se identifica con el modelo socialista de un abuelo-tutor que se vale de él para poner en práctica un experimento pedagógico-adoctrinador.

Todo ello redundando en una infinidad de situaciones de hilarante cinismo cuya función, en las novelas de Brussig y Schulze, no es otra que la crítica más mordaz a la realidad de un sistema que se desacredita a sí mismo como triste caricatura de la teoría marxista que lo inspira. Un ejemplo se percibe cuando el joven Klaus Uhltscht descubre que el pomposo título de *campeón del mañana*, que recibió en el colegio de manos de un alto cargo del Politburó, respondía a una acción orquestada por su propio padre desde la *Stasi* para alejar a dicho funcionario del núcleo del poder de una forma retorcidamente perversa: atribuyendo al político la responsabilidad del ínfimo nivel del conocimiento científico-tecnológico de los escolares en la RDA –ello tomando como prueba justificatoria al niño Uhltscht su propio hijo–, se le acusó primero de incompetencia y después de traición, para acabar justificando su depuración.

⁹ La trayectoria política de Paul Löschau, el abuelo materno de Peter Holtz, se corresponde con la de un prototípico héroe comunista: tras su paso por las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil española, fue primero internado en un campo francés y después torturado en un campo de concentración nazi para finalmente recalcar en la RDA.

En el caso de Peter Holtz, su relato recoge la escena sucedida en un restaurante cuando en 1974, con apenas doce años, explica a una atónita camarera que no pagará la comida que ha tomado porque el Estado, que sufraga su manutención en el orfanato, también debe hacerlo en cualquier otro sitio. ¿Por qué pedir al Estado un dinero que de todos modos volverá a él?, razona Holtz, aspirando a revivir el ideal marxista proclamado por su admirado abuelo: Cuando puedas viajar sin ningún dinero por toda la República, y puedas comer, y todos sean amables contigo, entonces habrá triunfado el comunismo.

Examinemos finalmente el ya mencionado «acontecimiento extremo» o «estado final de deshonor» de Uhltscht y Holtz, que supone el colofón a la parodia de la realidad pseudo-socialista de la RDA, la unificación alemana y el período inmediatamente posterior.

3. POR EL MIEMBRO VIRIL, O POR EL DINERO

El desarrollo del suceso excesivo final tiene lugar, en las novelas de Brussig y Schulze, a partir de argumentos como el sexo y el materialismo de la sociedad capitalista¹⁰. En este sentido, en *Helden wie wir* el tema sexual funciona, según observa Gebauer (2006: 73, 99), como instrumento carnavalesco, como recurso escenificador. Es decir: la represión sexual de Klaus Uhltscht en su etapa adolescente representaría en realidad una de las múltiples dimensiones de la represión socio-política en la RDA. Y, consecuentemente: si la represión sexual conduce – como muestra la trayectoria de Uhltscht – al desarrollo de la perversión sexual, el resultado de la represión socio-política será la perversión del socialismo, como parece apuntar el juego de palabras de la peculiar consigna: «Sozialismus braucht Perversion, Perversion braucht Sozialismus» (H: 247).

Producto de las estrictas normas de higiene y de la tabuización de la sexualidad en el ámbito familiar, Uhltscht sufre en la pubertad por sus erecciones espontáneas hasta el punto de andar siempre con un cubo de Rubik en el bolsillo o preferir el ajedrez a ningún otro deporte, pues le permite estar sentado y con el regazo oculto bajo la mesa de juego. Sus únicas fuentes de información sobre el tema sexual son el libro *Mann und Frau intim*, del sexólogo Siegfried Schnabl¹¹, que Uhltscht adquiere de forma ultrasecreta, y las conversaciones con sus compañeros, primero

¹⁰ Como señala A. Soboczynski (2017) con relación a la novela de Schulze: «Überhaupt findet hier der wahre Verfall im Westen statt und nicht im Osten. Es mag im Osten die Repression gegeben haben, im Westen agiert aber das kalte Herz des Kapitalismus. Man wird reich, unglücklich und entfremdet.»

¹¹ El libro fue editado dieciocho veces entre 1970 y 1990 en la RDA.

en los campamentos de verano y después en el centro de formación de la *Stasi* en Freienbrink. Gracias a ello puede afirmarse que el protagonista de Brussig efectivamente crece, aprende y cambia, como constata Guillén (1970: 80) en referencia al pícaro, si bien Uhltscht lo hace exclusivamente en el ámbito sexual: aprende a calcular la fecha de su concepción, descubre novedosos sinónimos de la palabra *pene*, participa en un concurso de meadas, se interesa por el tamaño del miembro de su padre y por espiar a sus progenitores copulando, comprueba qué es la masturbación y qué el punto G, atiende a las pormenorizadas descripciones de las cópulas de sus compañeros y, organizada por ellos, llega a tener una primera experiencia sexual con una prostituta que le contagia de gonorrea. Finalmente, gracias al medicamento que le suministran para que una transfusión de su sangre pueda curar a Erich Honecker, Uhltscht ve como su pene se desarrolla hasta adquirir un tamaño tan superlativo que su exhibición, el 9 de noviembre de 1989, ante los soldados que custodian el Muro, culmina en la apertura de la frontera con Berlín-Oeste. De nuevo, el elemento grotesco reúne los argumentos sexual y político.

También Peter Holtz crece, aprende y cambia desde su identificación infantil con el comunismo más utópico hasta el descubrimiento del cristianismo y la experiencia del capitalismo. En el primer estadio, por ejemplo, Schulze relata cómo incluso los reclutadores de la *Stasi* se sorprenden de que el joven Holtz no conozca el nombre de Stalin, un detalle que denota la formación que ha recibido de su abuelo-tutor, un marxista cuya tradición martiroológica ideológica entronca con Pavel *Pavka* Korchagin, el héroe de la novela *Así se templó el acero* (1932-1934), de Nikolai Ostrovski¹². En esta línea, aun en 1986 sigue Holtz sin dar crédito a la información sobre los crímenes de Stalin o la realidad del Gulag y, sin haber pasado por el omnipresente SED¹³, obtiene el carnet de la CDU de la RDA¹⁴ auspiciado por su amigo Joachim Lefèbre, alias de Lothar de Maizière en la novela. Además, Holtz cree haber descubierto una coincidencia entre el comunismo y el cristianismo: «Erst der Glaube an Christus macht den Kommunisten zu einer runden Persönlichkeit. Umgekehrt zwingt der Kommunismus den Christen zum Handeln» (P: 167), afirma. En este sentido, el 11 de septiembre de 1989, Holtz recita la siguiente variante comunista del Padrenuestro, cuya última frase se corresponde literalmente con el final del capítulo II del *Manifiesto del Partido Comunista* de Marx y Engels:

¹² Bajo esta influencia elige Peter Holtz el alias *Pavel Korchagin* como *informante secreto* de la *Stasi*.

¹³ El SED, o Partido Socialista Unificado de Alemania, era la principal formación política de la RDA. Surgió de la unión del Partido Comunista y el Partido Socialdemócrata en 1946 y desapareció en diciembre de 1989.

¹⁴ Sección en el Este de Alemania de la Unión Demócrata Cristiana fundada en 1945.

Vater unser, der du bist im Himmel, schenke mir die richtige Einsicht in die Lage, verleihe mir Kraft, den besten Weg zu einem Sozialismus zu finden, der willens und in der Lage ist, sich zum Kommunismus weiterzuentwickeln. Lass uns in allen Parteien und Organisationen, an allen Orten unserer Gesellschaft zusammenfinden, um gemeinsam eine Gesellschaft zu gestalten, in der die freie Entwicklung eines jeden die Bedingung für die freie Entwicklung aller ist... (P: 203)

Aún más sorprendente es, empero, el posicionamiento de Holtz a favor de la misma esencia del sistema capitalista: la propiedad privada. En 1990, por ejemplo, cuando su padre adoptivo, Hermann Grohmann, es asesinado por uno de los asaltantes de un supermercado al intentar recuperar el dinero que éstos habían robado de las cajas, razona el joven Holtz: «Mit seiner Tat wollte Hermann das Privateigentum schützen, [...] weil nur das Eigentum wirklich Fortschritt ermöglicht» (P: 395). En esta misma línea, Holtz parodia aún, y parafraseando de nuevo la archiconocida frase del *Manifiesto*, el hecho de que:

Der Weg zu einer Gesellschaft, in der die freie Entfaltung eines jeden die Voraussetzung für die freie Entfaltung aller ist, also zum Kommunismus, führt eben nicht über den Sozialismus, wie wir gemeint haben, sondern offenbar doch länger als angenommen über die Phase des Kapitalismus (P: 456).

A pesar de ello, Peter Holtz muestra en múltiples ocasiones su aversión al dinero, especialmente cuando se ha convertido en multimillonario gracias a sus bienes inmobiliarios, que, como apunta Siemons (2017), actúan en la novela a modo de *bisagra* entre el sistema socialista y el capitalista: mientras que, en el primero, las casas que pasan a ser de la propiedad Holtz de forma más o menos fortuita suponen para él una carga económica (por los gastos de mantenimiento y saneamiento), en el segundo le generan riqueza (por los beneficios del alquiler y la venta).

De este modo, movido por su repudio al dinero, y para desprenderse de él, Holtz entrega, en el contexto postsocialista inmediato, cien mil marcos alemanes a un ruso que se dedica a negocios poco transparentes y, más adelante, en 1998, quema ochocientos doce billetes de mil marcos de uno en uno en la innovadora performance *artprototo* con el fin de escenificar su deseo de *destruir* el dinero. Como, a su pesar, la película del evento se vende con gran beneficio, y las propuestas de inversión del dinero que le hace el mismísimo Gerhard Schröder tampoco le convencen, Holtz decide trasladar la acción a la Alexanderplatz berlinesa. Allí, surtido con un stock de mil billetes de mil de marcos, se dedica a quemarlos de uno en uno hasta que es detenido e internado en un centro psiquiátrico. Sin embargo, y como afirma Holtz, su comportamiento solo puede alterar la psique de aquellos que, en su debilidad materialista, no soportan la lección que él les da con su actuación. «Ich habe tatsächlich den wunden Punkt unserer Gesellschaft entdeckt» (P: 569), concluye.

4. ANTI-UTOPIA Y FELICIDAD

Parece demostrado que Klaus Uhltscht y Peter Holtz representan el agotamiento del ideario socialista en un envoltorio picaresco: son anti-héroes, individuos ambivalentes, inadaptados por su credulidad e inocencia, por su *buen* actuar (Gebauer, 2006: 76), es decir, según los principios que les han inculcado, cuando en realidad nadie en su entorno se rige por ellos. Sus *fortunas y adversidades* se desarrollan, a partir de temas insólitos como la obsesión con el órgano viril y la abominación del dinero, en el marco de sendas deformaciones satírico-grotescas de la realidad pseudo-socialista y materialista-capitalista. Pero, como afirma Simanowski, comprendiendo la obscenidad en la novela de Brussig como anti-utopía: «Im Obszönen liegt die Erlösung» (1996: 161). A través del escarnio del economismo capitalista en la obra de Schulze también Peter Holtz, un rey Midas, un Juan con suerte, consigue superar toda utopía. Como interno de un centro psiquiátrico, quizá alcanza incluso la felicidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUSSIG, T. (2005 [1995]). *Helden wie wir*. Frankfurt am Main: Fischer.
- BRUSSIG, T. & SCHULZE, I. (5 de octubre de 1998). Gefeit vor Utopien. Entrevista a cargo de Michael Neubauer. *TAZ*, 15.
- GEBAUER, M. (2006). *Wendekrisen. Der Pikaro im deutschen Roman der 1990er Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- GUILLÉN, C. (1971). *Toward a Definition of the Picaresque. Literature as a System. Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 71-106.
- LÁZARO CARRETER, F. (1970). Para una revisión del concepto *novela picaresca*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/para-una-revision-del-concepto-novela-picaresca/html/aaae16f4-a0fe-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html#I_0 [Fecha de consulta: 27/02/2018]
- KÄMMERLINGS, R. (9 de septiembre de 2017). Sogar Angela Merkel hat hier einen Gastauftritt. *Welt*. Recuperado de <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article168484739/Sogar-Angela-Merkel-hat-hier-einen-Gastauftritt.html> [Fecha de consulta: 23/02/2018]
- SCHULZE, I. (2017). *Peter Holtz. Sein glückliches Leben erzählt von ihm selbst*. Frankfurt am Main: Fischer.
- SCHULZE, I. (24 de febrero de 2013). Nicht nur in eigener Sache. Recuperado de: http://www.ingoschulze.com/text_Nicht_nur_in_eigener_Sache.html [Fecha de consulta: 26/06/2018]
- SEIBT, G. (9 de septiembre de 2017). Filou-Grundstücke. *Süddeutsche Zeitung*. Recuperado de <https://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsche-gegenwartsliteratur-filou-grundstuecke-1.3658356?reduced=true> [Fecha de consulta: 26/06/2018]

- SIEMONS, M. (3 de septiembre de 2017). Irgendwie verkehrt sich alles immer in sein Gegenteil. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Recuperado de https://www.buecher.de/shop/glueck/peter-holtz/schulze-ingo/products_products/detail/prod_id/57954731/ [Fecha de consulta: 27/02/2018]
- SIMANOWSKI, R. (1996). Die DDR als Dauerwitz? *Neue Deutsche Literatur*, Núm. 2, 156-163.
- SOBOCZYNSKI, A. (6 de septiembre de 2017). Von Nicaragua träumen. Ein DDR-Schelm wundert sich im Kapitalismus: Ingo Schulzes Roman *Peter Holtz*. *Die Zeit*. Recuperado de <https://www.zeit.de/2017/37/peter-holtz-ingo-schulze-roman> [Fecha de consulta: 23/02/2017]

DAS PIKARESKE IN THOMAS BRUSSIGS ROMAN
*BESTE ABSICHTEN*¹

THE PICARESQUE IN THOMAS BRUSSIG'S NOVEL
BESTE ABSICHTEN

MANUEL MONTESINOS CAPEROS
Universidad de Salamanca

ZUSAMMENFASSUNG

In dieser Arbeit führe ich eine Analyse der pikaresken Haltung von Äppstiehn durch, der der Protagonist des Romans von Thomas Brussig «Beste Absichten» ist.

Die Gründe, die mich dazu bewegen, seine Haltung als pikaresk zu charakterisieren, sind, dass die Geschichte im Roman von einem autodiegetischen Autor erzählt wird, demselben Äppstiehn, der eine Reihe von seinen Lebensetappen, die grundlegend auf die DDR-Zeit Bezug nehmen, detailliert darstellt. Bei genauerer Betrachtung seiner Lebensart, kann man zum Entschluss gelangen, dass seine Haltung der eines Betrügers entspricht, weil er sich Spitzfindigkeiten bedient, die für diesen Typ literarischer Charaktere eigentümlich ist, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

Genauso wie es sich einerseits im Fall von Lazarus und Simplizius ereignet, die eine Pilgerreise durch verschiedene geografische Orte machen, unternehmen Äppstiehn und seine Musikgruppe, die er repräsentiert, mehrere Reisen zu sozialistisch konnotierten Ländern wie Ungarn und der Tschechoslowakei, wo sie auf ihre Landesleute treffen, die mit der Hoffnung zu diesen Ländern reisen, dass sie von dort aus zu den westlichen Ländern auswandern können.

Andererseits spielen der Humor und die Ironie eine tragende Rolle im Roman *Beste Absichten*, wie es in der pikaresken Literatur der Fall ist.

Stichworte: Pikareske, Humor, Ironie.

¹ Dieser Beitrag wurde vom spanischen Ministerio de Economía y Competitividad im Rahmen des Forschungsprojekts «Topografías del recuerdo en la narrativa alemana actual», (FFI2015-68550-P) finanziert.

ABSTRACT

In this paper, I analyse the picaresque behaviour of Äppstiehn, the main character in Thomas Brussig's novel *Beste Absichten*. I consider his conduct picaresque because the story is told by a homodiegetic narrator, Äppstiehn himself, who details different stages of his life, which takes place mainly in the German Democratic Republic. He can also be considered a picaresque character because of his roguish behavior, as he uses a series of tricks to earn his living. As with Lazarus and Simplicius, who journey through various places, Äppstiehn and the musical group he represents make a series of trips to countries in the socialist sphere, such as Hungary and Czechoslovakia. He meets some compatriots who have travelled to these countries in the hope of emigrating to the West.

Also characteristic of picaresque literature, humour and irony play a prominent role in *Beste Absichten*.

Keywords: Picaresque, humour, irony.

1. DAS PIKARESKE

Manche literaturwissenschaftliche Essays und Arbeiten bezeichnen die Figuren oder Protagonisten der Romane von Thomas Brussig als *pícaros*; vielleicht der bekannteste Fall ist in diesem Sinne der Protagonist seines Romans *Helden wie wir*, der einen fast unaussprechlichen Namen hat: Klaus Uhltscht.² In meinem Beitrag möchte ich mich jedoch auf das Pikareske im Roman *Beste Absichten* und auf Äppstiehn, den Protagonisten des Romans, und dessen Rolle konzentrieren.

Meine Arbeit basiert auf den Ausführungen von Francisco Rico, einem der wichtigsten spanischen Spezialisten für das Pikareske und den Pikaro- bzw. Schelmenroman:

Es inútil caracterizar la novela picaresca por referencia exclusiva al tipo real del *pícaro* o al arquetipo de la *picaresca* cotidiana, otra cosa es intentarlo a partir del *personaje*, la *criatura literaria* del *Pícaro*. (Rico, 2000: 107)

El *personaje* del pícaro es un carácter (picaresco a ratos, a ratos tal vez no) y el esquema de una vida: esquema que no se desprende necesariamente de la realidad, sino que deriva de una afortunada elaboración novelesca. Así, el héroe de la picaresca es también [...] *una forma y una fórmula narrativas*. (Rico, 2000: 117).

El factor que [...] convierte al pícaro en una criatura *literaria*. Escribir su propia vida (Rico 2000: 123 f.). [...] El recurso a la autobiografía (Rico, 2000: 125).

Ein weiterer Ausgangspunkt für meinen Beitrag ist die Arbeit eines anderen Spezialisten für das Pikareske, Fernando Cabo Aseguinolaza. Er meint:

² Vid. das Essay von Ana Sánchez Santolino.

[La novela picaresca] tiene rasgos de índole contextual, los cuales pueden ir desde las condiciones socioeconómicas representadas en el texto hasta la situación socio-racial del escritor o, incluso, los tipos de discurso operantes en la sociedad contemporánea de posible parentesco con los pícaros (Cabo Aseguinolaza, 1992: 16).

Ich möchte die letzten Worte dieses Zitats von Cabo Aseguinolaza ausdrücklich betonen: «Die Art der Diskurse in der modernen Gesellschaft und ihre Vrewandtschaft mit den *pícaros*.» Zwar traten die Pikaros bzw. Schelmen und der Pikaro-Roman im 16. Jahrhundert vor allem in der spanischen Literatur auf, man darf nicht vergessen, dass diese literarische Gattung auch in anderen nationalen Literaturen vorkommt. Es hat die Pikaros nämlich seit dem 16. Jahrhundert und bis heute in der gesamten Weltliteratur gegeben. Äppstiehn kann deswegen aus dieser zeitlichen Perspektive – «la sociedad contemporánea» (aus der Perspektive der heutigen Gesellschaft) für einen Pikaro gehalten werden, wie ich es hier beweisen möchte.

Thomas Brussig veröffentlichte den Roman *Beste Absichten* im April des Jahres 2017. Sein Protagonist lässt sich am Anfang des Romans von den Mitgliedern einer musikalischen Band aus Ostberlin, die er gerade kennen gelernt hat, Äppstiehn nennen:

Nachdem ich noch ein-, zweimal Äppstiehn genannt wurde und nicht protestierte, war der Name durchgesetzt, und niemand fragte mich nach meinem tatsächlichen Namen. Und wenn sie mich schon Äppstiehn nannten, dann konnte ich auch ihr Manager sein. Vermutlich wollten sie es so. Warum sonst sollten sie mich Äppstiehn nennen? (Brussig, 2017: 23)

Dieser Spitzname hat Ähnlichkeiten mit dem Namen des Managers von *The Beatles*, Brian Eppstein. Der literarische Protagonist spielt im Brussigs Roman hingegen die Rolle des Managers der Berliner Band. Damit und mit der Tatsache, dass die Band *Die Seuche* in einem Keller in der Nähe der bekannten Chausseestraße Ostberlins ihre Songs übt, bildet Brussig eine Art davon, was ich mir erlaubt habe, den *Beatles-Kreis* zu benennen. Dieses zweite Element hat meiner Meinung nach auch mit der Geschichte der britischen Musikgruppe zu tun, weil *The Beatles* am Anfang ihrer musikalischen Laufbahn in dem bekannten *Cavern Club* in Liverpool spielten. Am Ende des Romans taucht zudem Yoko Ono, die Witwe von John Lennon auf. Damit schließt Brussig diesen *Beatles-Kreis*.

Kann man *Beste Absichten* als einen Pikaro-Roman bezeichnen und sein Protagonist aus der erzählerischen Sichtweise als ein Pikaro betrachtet werden? Ich glaube ja, und zwar aufgrund des Folgenden. Im Allgemeinen hat ein Pikaro-Roman drei charakteristische Elemente: 1. Die Geschichte wird von einem autodiegetischen Erzähler als seine Autobiografie geschrieben oder erzählt; 2. der Protagonist muss ein Pikaro sein oder sich zumindest als einer verhalten; und 3. das Thema des

Romans soll die Art und Weise sein, in der der Protagonist seinen Lebensunterhalt mit Tricks verdient. Ich möchte diese drei Elemente im Fall von *Beste Absichten* kommentieren.

2. AUTOBIOGRAFIE

Die Geschichte Äppstiehn und der Personen, denen er begegnet, wird durch den Protagonisten selbst autobiografisch erzählt. So wird er als Pikaro in ein literarisches Wesen verwandelt, wie Rico meint (2000: 123 f.). Äppstiehn, dessen Geburtstag der Leser am Anfang des Romans erfährt – «5.3.66» (Brussig, 2017: 12) –, erzählt uns nicht sein ganzes Leben ab diesem Datum, sondern beginnt mit dem Tag, an dem er 22 Jahre alt wird und an dem er zur Aktualisierung seiner Unterlagen wieder ins Wehrkreiskommando am Rosenthalerplatz geht (Brussig, 2017: 12). Das heißt, er beginnt sein Leben ab ungefähr Mitte des Jahres 1988 autobiografisch zu erzählen. Die Handlung des Romans endet kurz nach dem Fall der Berliner Mauer, sodass die erzählte Zeit praktisch eineinhalb Jahre umfasst. Und seine Geschichte und die Geschichte der anderen Romanfiguren werden in autobiografischer und autodiegetischer Form erzählt.

In seiner fiktional erzählten Autobiografie stellt Äppstiehn nicht nur seine eigenen Gefühle, Empfindungen, Erlebnisse und Erfahrungen dar, sondern auch die Gefühle, Erlebnisse, Probleme und Meinungen derjenigen Menschen, die ihn in der Romanhandlung begleiten. Diese autobiografische Erzählung ist chronologisch strukturiert, aber der Protagonist betont die Augenblicke seines Lebens, die er am interessantesten findet. Es handelt sich dann um eine analeptische Erzählung, die er, sich an die Vergangenheit erinnernd, in der Gegenwart beendet.

Wie es in anderen Pikaro-Romanen üblich gewesen ist, z.B. in *Lazarillo de Tormes*, in *Guzmán de Alfarache* oder im *Simplicissimus*,³ verwendet Thomas Brussig auch in *Beste Absichten* historische Ereignisse, wie den Mauerfall in Berlin, die Öffnung der österreichisch-ungarischen Grenze oder die Besetzung der Botschaft der BRD in Prag im Sommer 1989 durch DDR-Flüchtlinge. Im Fall von *Beste Absichten* erleben Äppstiehn und seine Freunde u.a. die Flucht von Tausenden DDR-Bürgern im Sommer 1989 nach Ungarn oder nach Prag. Meiner Meinung nach und laut der Meinung von manchen Historikern spielte Ungarn damals eine wichtige Rolle beim späteren Fall der Berliner Mauer. In diesem Sommer öffnete die ungarische Regierung ihre Grenze zu Österreich, was nicht nur ungarischen

³ In *Lazarillo de Tormes* wird die Ankunft des Königs bzw. Kaisers in Toledo erwähnt, in *Guzmán de Alfarache* wird der Hof von Madrid erwähnt; und Simplicius erlebt den Dreißigjährigen Krieg.

Bürgern, sondern auch vielen DDR-Bürgern erlaubte, die österreichisch-ungarische Grenze problemlos zu überqueren und vom Sozialismus in den Westen zu fliehen, um dort ein besseres Leben zu finden.

3. STRUKTUR DES ROMANS

In der erzählten Zeit, die eineinhalb Jahre umfasst, baut der autodiegetische Protagonist seine autobiografische Erzählung so auf, dass er alle Lebensepisoden bzw. -stationen von ihm und von anderen Romanfiguren chronologisch darstellt. Diese Episoden machen Äppstiehn zu einem Pikaro.

Alle Lebensepisoden des Protagonisten und seiner Freunde in *Beste Absichten* haben eine Handlungseinheit und erfüllen das Handlungsprinzip des Kausalzusammenhangs. Die Musik ist das Leitmotiv in fast allen Episoden der von Äppstiehn erzählten Geschichte. Als er die musikalische Band im Keller üben hört, sagt er am Anfang des Romans den Satz: «Ohne Musik ist das alles nicht auszuhalten» (Brussig, 2017: 15), einen Satz, den er auch später wiederholen wird (Brussig, 2017: 73).

Die ersten Episoden des kurzen pikaresken Lebens Äppstiehns finden im Keller statt, der der Probenraum von *Die Seuche* ist. Die Mitglieder der Band sind für Äppstiehn, so lange sie spielen, etwas Besonderes, aber jenseits der Musik sind sie nichts Besonderes (Brussig, 2017: 19), obwohl der Protagonist und sie alle eine Art von Freundeskreis bilden.

Die nächsten Episoden des Lebens von Äppstiehn und seinen Freunden finden im *Fresswürfel* statt, dem Ort, wo *Die Seuche* vor einem bestimmten Publikum spielt. Äppstiehn als Manager *Der Seuche* versucht, mögliche Konzerte für die Band zu vereinbaren, mit denen er und seine Freunde ein bisschen Geld verdienen können. Außerdem ist der *Fresswürfel* der Ort, wo der Protagonist seine große Liebe, die schöne Alina, kennen lernt. Mit ihr erlebt er Nächte voller Leidenschaft in ihrer kleinen Wohnung. Wie Äppstiehn selbst zugibt, besteht seine tägliche Arbeit aus vier Einheiten oder Teilen: Aus seiner Arbeit als Portier im Hotel *Metropol*, aus seiner Arbeit als Berater bei den Proben von *Die Seuche* im Keller, aus seiner Arbeit als Manager von *Die Seuche* bei der Suche nach Konzerten und aus den Liebesnächten mit Alina.

Andere typische Elemente von Pikaro-Romanen sollen die Ironie und der Humor sein. Äppstiehn erzählt den Lesern eine Anekdote, die er und seine Gruppe bei einem Konzert im *Fresswürfel* erlebt haben. Ich habe schon erwähnt, dass das Publikum im *Fresswürfel* nicht besonders gelehrt sei. Die Band hatte die Gewohnheit, das Publikum zu fragen, ob jemand seinen Geburtstag feiert, um ihm das bekannte Lied *Happy Birthday* zu singen. Auch eine Aufgabe des Managers Äpps-

tiehn war, *Der Seuche* den Namen des Jubilars mitzuteilen. Unter dem Publikum befand sich ein Mann mit dem Vornamen *Adolf*, ein Name, der in beiden deutschen Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg nicht üblich war – und wahrscheinlich immer noch nicht üblich ist.⁴ Sowohl Äppstiehn als auch seine Freunde sind darüber überrascht, dass jemand diesen Namen trägt, und sie weigern sich zunächst, den Wunsch des Jubilars zu erfüllen. So erzählt Äppstiehn diese Geschichte oder Anekdote in seiner autobiografischen Erzählung:

»Der Mann feiert seinen Siebzigsten«, sagte Sebastian. »Adolf war 1919 ein völlig unverfänglicher Vorname.«

»Inzwischen ist er es nicht mehr!«

Silke sang tatsächlich »Happy Birthday, lieber Adolf«.

[...] Immerhin sangen laut Gästeliste fünfundvierzig Leute, plus die Band und ich. Keine zwanzig Minuten später kam die Polizei. Sie waren zu zweit. [...] Wenn Polizisten oder überhaupt Uniformen in einem Raum sind, ist alle Lockerheit dahin und verwandelt sich in Starre. Die Seuche hörte sofort auf zu spielen. Es war das einzige Mal, dass ein Fresswürfel-Auftritt unterbrochen wurde. [...] Anwohner hatten Neonazis gemeldet. Nein, wir hätten nur *Happy Birthday To You* und dann den Namen des Geburtstagskindes gesungen, das zufällig Adolf, mit vollem Namen Adolf Meyer, hieß. Es war der erste Tag des Jahres, an dem Polizisten kurzärmlig herumliefen, und ein Polizist war behaart wie ein Mammut. Adolf Meyer legte, um seinen Vornamen und Geburtstag nachzuweisen, dem Mammut seinen Personalausweis vor (Brussig, 2017: 38 f.).

Ein weiteres typisches Element der Pikaro-Romane ist die Reise, wie bei Lázaro und bei Simplicius. Im Fall von Äppstiehn und seinen Freunden spielen vor allem die Reisen nach Prag und nach New York eine große Rolle. In New York trifft *Die Seuche* Yoko Ono, wie ich schon erwähnt habe. In Prag findet die pikareske Episode statt, auf die ich mich jetzt beziehen möchte.

4. DER PIKARO ALS PROTAGONIST UND SEINE LEBENSFORM

Äppstiehn konnte eine große Menge von Westgeld ansammeln, wie er sich in seiner Erzählung daran erinnert:

⁴ Im Jahr 2018 drehte Sönke Wortmann eine Filmkomödie mit dem Titel *Der Vorname*, in der es um die Problematik der Verwendung des Vornamens *Adolf* in Deutschland geht, weil Hitler diesen Vornamen trug.

Mein Job verschaffte mir tatsächlich Westgeld, als Hotelportier bekam ich jeden Tag Trinkgeld. Über die Monate und Jahre hatte sich einiges angesammelt. Ich hatte das nie erwähnt, aber die Seuche war ja nicht blöd.

Sebastians Bemerkung »Äppstiehn hat doch Westgeld« bildete unseren Einstieg ins Autogeschäft (Brussig, 2017: 82).

Man könnte sagen, dass das pikareske Leben Äppstiehns beginnt, als er die Band *Die Seuche* kennen lernt, weil er seitdem versucht, Geld für sich und seine Freunde fast immer mit Tricks zu verdienen. Er entscheidet sich endgültig dafür, als er eines Tages fernsieht:

Während der probenfreien Zeit sah ich das erste Mal seit langem wieder fern. Jeden Tag das gleiche Programm: Flüchtlinge, die aus Ungarn in den Westen gingen. Die meisten von ihnen sprachen Sächsisch und trugen stonewashed Jeans (Brussig, 2017: 70).

Die Absicht des Protagonisten ist, Geschäfte und Gewinne mit dem Westgeld zu machen, als er bemerkt, dass Tausende von DDR-Bürgern in den Westen, vor allem in die BRD, gehen wollen.

Im Romankapitel, das eigentlich den Titel *Geld* hat, stellt uns der autodiegetische Erzähler seine Lebensart dar und zeigt, wie er genau Geschäfte und Gewinne macht. Äppstiehn erzählt den Lesern, wie er die unsichere und problematische Lage, in der sich die DDR-Bürger in Ungarn und in Prag befinden, ausnützt.

Das erste Kapitel des Romans endet mit dem Thema Flüchtlinge. Dieses Thema wird von Thomas Brussig im zweiten Kapitel wieder aufgenommen und detailliert. Der Leser erfährt schon am Ende des ersten Kapitels, dass die Flüchtlinge, die mit ihren Autos nach Ungarn gefahren sind, diese Autos dort stehen gelassen haben. Im nächsten Dialog, in dem Micha Umgangssprache verwendet und Sprachprobleme hat, der Gruppe erzählt, wie er einen Trabi geschenkt bekommen habe:

[...] Micha sagte: »Hab jetzt n Auto. Wollt ihr mal sehn?«

[...]

»Das ist doch ein Trabi«, sagte Silke. »Wolltest du uns nicht ein *Auto* zeigen?«

»Immerhin geschenkt«, sagte Micha.

»Das kannst du deiner Oma erzählen«, sagte Silke. »Wer macht denn einem Menschen wie dir Geschenke?«

»Was weiß ich«, sagte Micha. »Flüchtlinge. Hab den Weg gezeigt. Von Sopron aus. Bin mitgefahren.« [...]

»Was wolltst du in Sopron?«, fragte ich.

»Flüchtlinge gucken. Siehst du nicht alle Tage.«

»Und dann haben dir Flüchtlinge ihr Auto geschenkt?«

»Ja, hab den gezeigt, was rübergeht. Der ganze Straßenrand voller Autos«. Er zeigte mit abgehackten Handbewegungen, wie die Autos Stoßstange an Stoßstange parkten. [...]

»Und da haben sie dir den Schlüssel gegeben?«

Micha grinste. »Steckenlassen.«

»Die wollten wirklich weg«, sagte Silke (Brussig, 2017: 70 f.).

Der Plan von Äppstiehn, um Geld unter den DDR-Flüchtlingen zu verdienen, ist nach Prag zu fahren, Autos zu holen und sie nachher in Berlin oder in anderen DDR-Städten zu verkaufen, denn, wie er in einem Moment des Romans sagt: «es ging um die Band» (Brussig, 2017: 82). Deswegen hat er vor, «vor der Botschaft [der BRD] billig Autos zu kaufen, die wir zu Hause zu den üblichen Preisen verkaufen, das würde genügend Kohle für einen spitzenmäßige Ausrüstung einbringen» (Brussig, 2017: 82). Um diese Aktion richtig auszuführen, überlegt Äppstiehn, wie man das am besten machen könnte. Er kommt auf den Gedanken, dass er und seine Freunde jemanden aus der BRD brauchen, der ihnen dabei helfen könnte. Sie finden bald eine junge Studentin aus Westberlin: Hanna, die Kunstgeschichte studiert und für ihr Studium ein paar Bücher von der DDR braucht. Die Gruppe macht ihr den Vorschlag, tausend D-Mark in 50-D-Mark-Scheinen mitzubringen, sich am bekannten Bahnhof Friedrichstraße zu treffen und dann die 50-D-Mark-Scheine gegen tausend D-Mark in Kleingeld von Äppstiehn dort zu wechseln. Das alles klappt problemlos, und die ganze Gruppe fährt zusammen nach Prag (Brussig, 2017: 82 ff.).

Um keine Schwierigkeiten mit der Grenzpolizei zu bekommen, wenn sie von ihr nach dem Zweck ihrer Reise gefragt werden, entscheidet Äppstiehn zu antworten, dass sie zum Wandern in die Trata fahren wollen (Brussig, 2017: 93). Endlich kommen sie in Prag an und es fallen ihnen die vielen an Straßenrändern und in den Gassen und fast immer falsch geparkten Autos mit DDR-Kennzeichen auf. Äppstiehn erinnert sich an diese Augenblicke in seiner autobiografischen Erzählung in einem aus mehreren Seiten bestehenden Zitat sehr genau, von dem ich nur einige Zeilen hier zitieren möchte:

Wenn ich mich heute an diese Minuten erinnere, bin ich immer noch fassungslos über meine Kaltblütigkeit. Hätte ich die Eindrücke des Flüchtlingslagers auf mich wirken lassen, wäre ich vielleicht wieder umgekehrt; dieser Ort war kein Ort für Geschäfte. Doch ich hielt mich stur an den Plan, zeigte denen auf der anderen Seite des Zauns das Westgeld und fragte: »Gibts hier jemanden, der sein Auto loswerden will?« Im Nu bildete sich eine Traube von Menschen, und auf meiner Seite stellten sich Sebastian, André, Micha und Rainer dazu. Sie betrachteten mich als Kopf des Unternehmens.

»Du bietest D-Mark für mein Auto?«, fragte mich einer von der anderen Seite.

»Was hast du denn für eins?«

»N 601er, Baujahr 81.«

»Baujahr 85!«, rief einer, der ihn überbieten wollte. Ich fragte nach der Nummer und wo der Wagen stand (Brussig, 2017: 98 f.).

Das Geschäft mit dem Tausch von Autos gegen D-Mark läuft sehr gut für die ganze Gruppe. Äppstiehn und seine Freunde nützen die Notlage der DDR-Bürger, die unbedingt Westgeld brauchen, um in den Westen zu gehen, aus, um billig an Autos zu kommen, die sie nachher anderen DDR-Bürgern für etwas mehr Geld verkaufen. Da sie ab dem Sommer 1989 die billig gekauften Autos nicht nur in Berlin, sondern auch in anderen DDR-Städten verkaufen, wobei sie auch pikareske Anekdoten erleben, spielen mehrere Reisen und Fahrten durch die damalige DDR eine Rolle im Roman. Mit dem Geld, das die Band verdient, unternimmt sie eine noch längere Reise, in diesem Fall nach New York, wo sie von Äppstiehn organisierte Konzerte geben, und die ich schon erwähnt habe.

5. ABSCHLUSS

Beste Absichten kann man für einen Pikaro-Roman halten, weil der Roman die von mir hier kommentierten erzählerischen und thematischen Elemente, die bei dieser literarischen Gattung auch notwendig sind und die auch Bedingungen dafür sind, enthält. Die Meinung von Aseguinolaza vertretend, kann man sagen, dass sein Protagonist ein moderner Pikaro ist, der mit Tricks der Gesellschaft in der damaligen DDR und List spielt, um zu überleben. Oder mindestens kann man sagen, dass der Protagonist des Romans mit den Pikaros verwandt ist.

LITERATURVERZEICHNIS

- BRUSSIG, Thomas (2017): *Beste Absichten*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.
- RICO, Francisco (2000): *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- SÁNCHEZ SANTOLINO, Ana (2009): *La desmitificación del pasado en Helden wie wir, de Thomas Brussig*, Frankfurt am Main / Berlin / Bern / Bruxelles: Peter Lang.

DIE FRAU VON FRÜHER DE ROLAND
SCHIMMELPFENNIG. COMEDIA Y TRAGEDIA
EN ESCENA

*ROLAND SCHIMMELPFENNIG'S DIE FRAU
VON FRÜHER. COMEDY AND TRAGEDY ON STAGE*

FRANCISCA ROCA ARAÑÓ
Universitat de les Illes Balears

RESUMEN

La obra dramática de Roland Schimmelpfennig es muy extensa y variada, pero muchos de sus dramas están impregnados de un humor descarnado y una mirada inquisitiva que contempla la más estricta cotidianidad para ir adentrándose en una insólita irrealidad. Expondremos aquí cómo en su obra *Die Frau von früher* (2004) el autor utiliza el humor negro y maneja y traspasa los límites de las formas dramáticas clásicas. *Die Frau von früher* propone un tono lúdico en el que lo que comienza con el tono de una comedia ligera acaba en la más absoluta de las tragedias, donde la zona de confort de la cotidianidad se pone en riesgo cuando sucede algo imprevisto e ingobernable. Hay comedia y tragedia a la vez, ligereza y crueldad. El autor juega con el mito, con el tiempo, con las casualidades del destino. Y lo hace con diferentes lenguajes teatrales.

Palabras clave: tragedia, comedia, historia, trama, tiempo.

ABSTRACT

The dramatic work of Roland Schimmelpfennig is very extensive and varied, but many of his dramas are impregnated with a stark humor and an inquisitive look, which looks at the strictest everyday life to then enter an unusual unreality. Here we expose how in *Die Frau von früher* (2004) the author uses black humor, and manages and goes beyond the limits of classical dramatic forms. *Die Frau von früher* proposes a playful tone in which what begins with the appearance of a light comedy ends in the most absolute of tragedies, where the comfort zone of everyday life is put at risk when something unforeseen and ungovernable happens. There is comedy and tragedy at the same time, lightness and cruelty. The author plays with myth, with time, with the coincidences of fate. With different theatrical languages.

Keywords: tragedy, comedy, story, plot, time.

1. EL TEATRO DE ROLAND SCHIMMELPFENNIG

ROLAND SCHIMMELPFENNIG es uno de los autores alemanes contemporáneos más representados. Sus piezas se han llevado a escena en más de cuarenta países de todo el mundo. Ha publicado treinta y seis obras de teatro y dos novelas y ha cosechado numerosos premios y galardones, de los que mencionamos algunos a continuación: premio Else Lasker Schüler 1997 y 2010, premio Nestroy 2002 al mejor autor joven, invitación a las jornadas Mülheimer Theatertage 2005 con la pieza *Die Frau von früher*, premio Nestroy 2009 por *Besuch bei dem Vater*, invitación y premio del festival Mülheimer Theatertage 2010 por *Der goldene Drache* e invitación al festival Mülheimer Theatertage 2012 con *Das fliegende Kind*.

Encontrar un denominador común que defina una obra tan ingente es difícil. Y a Roland Schimmelpfennig no le gusta analizar sus obras:

Über das Theater, über das Schreiben, über die Poetik zu sprechen, fällt mir nicht leicht. Ich meide es, mich und meine Texte, meine «Kunst» zu erklären. Das Theater spricht für sich selbst. Ein Kunstwerk erteilt Auskunft über sich selbst, es teilt sich mit – im Idealfall. Theoretische Ausführungen zum Theater in Essays und Interviews wirken auf mich oft wie sonderbare Kompensationsversuche. Als ob es in ihnen darum ginge, das Publikum wie eine Frau ins Bett zu quatschen. Früher habe ich gedacht: Das mit der Theorie kommt später. Heute weiß ich: Das kommt nicht mehr, das kommt nie (Schimmelpfennig, 2014: 211).

También afirma no tener ningún referente teórico: «Wir brauchen das alles nicht mehr, weil alles erfunden und gesagt ist. Ich will weder Etiketten, noch dass ich mit irgendeiner Tradition oder einem Schreibstil in Verbindung gebracht werde, und auch nicht mit einem Theatertrend oder Theater der Avantgarde» (Schimmelpfennig, 2014: 146) Sin embargo, en una entrevista con Carlos Batlle, Schimmelpfennig ha afirmado ser de la «very, very, old school» (Schimmelpfennig en entrevista con Batlle, 2017a), refiriéndose a la reivindicación de la ficción y la imaginación en su obra. El autor huye del docudrama, que considera «eine Art Pornografie» (ibíd.). El suyo es un teatro que no da respuestas, que no tiene voluntad de ser didáctico. En estos últimos años de explosión de dramaturgia constante de lo real, de poner el documento, el testimonio sobre el escenario, el autor ha ido trabajando una obra que utiliza elementos surrealistas o fantásticos en sus piezas, que reivindica una escritura contemporánea y mezcla una forma poco convencional con recursos dramáticos clásicos, pero siempre de ficción. Para Schimmelpfennig (2017b): «Das Theater erzählt Geschichten. Immer.» Se trata de historias en un sentido clásico del término, es decir, historias que implican conflicto y cambio y que avanzan hacia un desenlace:

Die Veränderung ist für mich eigentlich der zentrale Punkt von Dramatik. In allen Stücken, die ich kenne, geht es um Veränderung, um den Wunsch nach Veränderung. Oder es geht um eine Veränderung, die stattgefunden hat. Ohne Veränderung gibt es keine Geschichte. Geschichten handeln immer davon, dass es sich etwas entwickelt (Schimmelpfennig, 2014: 73).

El autor ve el teatro como una forma de espejo del mundo y la escritura para el teatro como una posibilidad de comunicación entre la escena y el público. Para él el mecanismo teatral debe funcionar ineludiblemente en un aspecto: «Man soll das Publikum nicht langweilen» (Schimmelpfennig, 2014: 75), ha dicho el autor citando a Billy Wilder. Sin embargo esta premisa no implica la creación de obras cuyo propósito sea el mero entretenimiento:

Ich glaube, dass ich in meinen Stücken immer nach einer bestimmten Form vom Schmerz suche. Und ein Stück, das ich nie schreiben würde, wäre wahrscheinlich ein Stück, das reines Unterhaltungstheater wäre. Es interessiert mich, mit den Mechanismen des Boulevardtheaters zu arbeiten, aber am Ende sieht es so aus, dass die ganze Sache eine Schimmelpfennigische Wendung bekommt» (Schimmelpfennig, 2017b).

Ante la dificultad de clasificar el teatro de Schimmelpfennig podemos decir que sus textos son propuestas eclécticas y heterodoxas, y puntualizar también que los formatos escogidos por el autor proponen a menudo una actitud esforzada por parte del espectador. En cuanto a las claves temáticas y situacionales que suelen reaparecer sucesivamente en sus obras, aquello que nos explica ronda siempre terrenos similares. Sus textos, a pesar de la complejidad formal, nos remiten a un orden cerrado, a un mundo y a un círculo de vivencias e individuos que es constantemente revisitado: hombres y mujeres que viven la pequeña porción de vida que les corresponde. «Das Thema des Theaters ist nicht die Sprache. Das Thema des Theaters ist der Mensch. Es handelt vom Individuum und seinem Bezug zur Gesellschaft, zur Welt» (Schimmelpfennig, 2014: 242-243). El espectador, tal y como avanzábamos antes, tendrá que asumir un esfuerzo a la hora de reconstruir las tramas y las historias, puesto que las estructuras del discurso y la narración de los hechos nunca son pulcras, ni complacientes. En esta sistemática exploración formal, algunos han querido encontrar los verdaderos activos en la escritura del autor alemán: una voluntad claramente lúdica, que ofrece al director y a los actores textos que funcionan como adivinanzas con trampa, que esconden infinidad de posibilidades escénicas. De hecho, el mismo autor confiesa que le gusta entender la verdadera obra de arte como aquella que no lo dice todo: «Die guten Werke zeigen nicht alles» (Schimmelpfennig, 2014: 22).

2. DIE FRAU VON FRÜHER

La obra cuenta con cinco personajes: Frank (en la mitad de los 40) y su mujer Claudia. Andy, el hijo de ambos, de 19 años, su novia Tina, y Romy Vogtländer, la mujer del pasado que reaparece en sus vidas.

Die Frau von früher tiene un único escenario: un piso vacío lleno de cajas de cartón que contienen las pertenencias que la familia llevará consigo en su mudanza. La imagen de la mudanza puede representar la posibilidad que se plantea al hombre de cambiar la vida que le espera con su mujer e hijo por otra diferente.

La obra tiene como protagonista a una mujer, Romy, que se presenta en casa de Frank, un hombre casado y con un hijo, reclamándole el amor eterno que se prometieron hace 24 años:

ROMY V. Wir waren einen Sommer lang ein Paar –

FRANK Romy Vogtländer...

ROMY V. Vor 24 Jahren.

FRANK Romy... damals. Kurze Pause. Da waren wir siebzehn.

ROMY V. Siebzehn, ja genau, ich war siebzehn, du warst zwanzig, und damals hast du mir geschworen, daß du mich immer lieben wirst. *Er lacht auf.*

FRANK Ja –

ROMY V. Du lachst - Und ich hab es dir auch geschworen. Daß ich dich immer lieben werde.

Kurze Pause.

Weißt du noch?

FRANK Ja - kann sein.

ROMY V. Ich bin jetzt da, um dieses Versprechen einzulösen (Schimmelpfennig, 2009: 644).

A partir de la irrupción de Romy, die Frau von früher, todo empezará a tambalearse en las plácidas y asentadas vidas de un matrimonio aparentemente estable. Al principio, Frank no la reconoce y la rechaza, pero no con la firmeza que sería de esperar y que su mujer, Claudia, desearía. A pesar de ello, Romy se marcha. Pero al salir de la casa, el hijo, Andy, le lanza una piedra que la deja inconsciente y la transporta de nuevo al piso de la familia. Allí, Romy se despertará y seducirá y después asesinará al hijo del olvidadizo Frank, el hombre que le había jurado amor eterno. Luego quemará viva a su rival, Claudia, la esposa de Frank, tal como Medea hace con Creúsa. Finalmente, también Frank tendrá que morir en el fuego.

Die Frau von früher utiliza elementos de la tragedia griega: Hay una presencia del coro, una irrupción del pasado que aparece y llama a la puerta, como si fuera el destino, un cambio en el tiempo, un final trágico. La obra es una reflexión en torno al amor eterno y la fragilidad de la memoria, que evoca el mito de Medea y busca

la conexión inmediata con el público. Habla de la fugacidad de la experiencia y del demoleedor paso del tiempo. Describe la pervivencia y obsesión de la idea del primer amor en la mente de esa mujer del pasado de Frank que aparece repentinamente en la vida de la familia. Su llegada despertará dudas en Frank, que a pesar de que ha encontrado la estabilidad en el matrimonio ve cómo el amor se apaga por el peso de la cotidianidad. Plantea también la insatisfacción latente en esa estabilidad. Aquello que parece cierto y seguro no tiene porqué serlo, la certidumbre puede convertirse en incertidumbre en un momento, incluso después de veinte años de matrimonio. Los lazos de amor y compromiso se describen desde una perspectiva desesperanzada y cínica, y también irónica. La ironía de que Frank lo perderá todo por una mujer a la que ni siquiera reconoce cuando la ve por primera vez.

Las mujeres de la obra tienen más carácter que los hombres, parecen saber lo que quieren y son más consecuentes en sus actos, su voluntad muestra una determinación de la que carecen los personajes masculinos, que aparentemente no saben muy bien quién son o lo que quieren y se dejan llevar por las circunstancias (Mandić, 2019: 31). Claudia quiere a Frank y lucha por él, es una mujer con temperamento. Romy aparece inflexible en su determinación de eliminar todo lo relacionado con el matrimonio de Frank, hijo incluido, pero sus acciones tienen más que ver con un castigo que con una venganza. En su papel de sirena o de *femme fatale* atrae a los dos hombres para luego castigarlos. Frank está atrapado porque no recuerda nada de lo que dijo a Romy en su juventud. Pero descubre que quizá no le gusta la vida que le espera, previsible y aburrida. De manera que reniega de todo lo que ha conformado su vida esos años, también de su hijo. En cuanto a Andy, será seducido por Romy el mismo día en que, igual que su padre tantos años atrás, ha jurado amor eterno a Tina, por lo que también merece ser castigado. De esta forma una obra que arranca con escenas divertidas de lo que parece una comedia ligera sobre una relación triangular se dirige hacia un final horripilante.

Con una forma estructural muy simple, la obra no sigue ningún modelo tradicional en el número de actos. Las escenas son cortas y ni siquiera son denominadas parte, episodio o escena. Sólo están numeradas. Aquí puede verse la influencia del cine en la narrativa de Schimmelpfennig (Berton, 152: 2010).

La distinción entre historia y trama (Tomachevski, 1928: 200-203; Garrido Domínguez, 1996: 38-40) es esencial para hablar de la estructura de *Die Frau von früher*. La obra cuenta una historia que, como se ha visto, es en realidad simple, muy fácil de resumir, una historia trágica. Hay una presencia del coro, la irrupción del pasado que aparece y llama a la puerta, como si fuera el destino, un cambio en el tiempo, la referencia a Medea. Pero la trama, la manera en que se exponen los acontecimientos, es algo más que la historia, incluye los elementos causales y las sorpresas. Y la progresiva revelación de los motivos y causas contiene muchos destellos cómicos e incidentes espolvoreados de humor negro. Es, por tanto, el

desarrollo de la trama con su particular manejo del tiempo lo que permite por momentos la recepción en clave cómica de esta historia trágica.

La trama presenta una narración deconstruida a la que se da forma como un ingenio estructurado a partir de uno de los recursos predilectos del autor: los saltos temporales. Construida a partir de un discurso temporal roto por la alteración constante de la cronología, obliga al espectador a cambiar constantemente el instante exacto en que transcurre la acción. La absurda y cómicamente maligna premisa de la pieza se vuelve más absurda y cómicamente maligna en su desarrollo por el incesante uso de la ruptura de la linealidad temporal.

Se salta adelante y atrás en el tiempo, se repiten las mismas escenas añadiendo en la repetición un fragmento de tiempo que no se había desvelado en la primera escenificación, dando al público la opción de revivir el mismo momento varias veces con contextos diferentes. Esta reiteración, a modo de *running gag*, puntúa la comicidad de diversas escenas. Los saltos en la cronología, aunque exigen un esfuerzo por parte del espectador, hacen aumentar la intriga por el desenlace de la historia, y nos obliga a cambiar nuestra perspectiva y replantearnos ininterrumpidamente porqué y cómo suceden los acontecimientos. *Die Frau von früher* nos hace pensar por momentos en un thriller, en el que, como en una película hitchkoniana, Andy es asfixiado por Romy con una bolsa de plástico.

La acción tiene lugar en una tarde, la noche y la mañana siguiente. Solo una escena tiene lugar dos días antes. La obra empieza *in medias res*, y a continuación tres escenas ofrecen diálogos que tienen lugar antes de la primera escena. La importancia de la discontinuidad cronológica no sólo está señalada al principio de cada escena sino que además es confirmada en la primera acotación del autor en la obra: «*Die Angaben der Zeitsprünge zu Szenenbeginn müssen durch Schrift, Ansage oder andere Mittel gemacht werden*» (Schimmelpfennig, 2004: 640).

La siguiente tabla muestra la organización cronológica de las escenas en *Die Frau von früher*:

Szenen	Zeitliche Bühnenanweisungen
1	–
2	Zehn Minuten früher
3	Etwas später
4	Ein paar Minuten davor. Im Haus
5	Etwas später
6	Währenddessen
7	–

8	–
9	Später in der Nacht, etwa um halb vier morgens
10	–
11	Zwei Tage später
12.1	Zwei Tage später, nachts kurz nach 3:30
12.2	Später in derselben Nacht
12.3	Etwas früher in derselben Nacht
12.4	Kurz vorher
12.5	Etwas später
12.6	Etwa zehn Stunden früher
12.7	Etwa zehn Stunden später
13	Am darauf folgenden Morgen
14	Ein paar Minuten früher am selben Morgen
15.1	Etwa fünfundzwanzig Minuten später
15.2	Etwa fünfundzwanzig Minuten früher
15.3	Ein paar Minuten später
15.4	Ein paar Minuten früher
16	–
17	–
18	–
19	Einen Moment früher

La estructura de la trama, en su vertiente trágica, nos muestra cómo el hado ineluctable planea en todo momento por la vida de los personajes. Las promesas contienen débitos que parecen funcionar como auténticos maleficios. Lo que ocurre tiene a veces un componente azaroso, como de predestinación. Un ejemplo es cuando Frank al principio de la obra rechaza a Romy pero Andy, que nunca la ha visto antes, la ataca con una piedra sin poder explicar por qué motivo. Romy resulta herida, lo cual le da a ella la posibilidad de volver a entrar en la casa y ejecutar sus planes. Una fuerza oculta parece llevar a Andy a lanzar la piedra y esa misma fuerza hace posible que la piedra dé en el blanco:

ANDY [...]Und dann verlässt diese Frau das Haus, und ich kann nicht sagen, warum, sie macht uns wütend, etwas an ihrer Art, ihr Gang, ich weiss es nicht, was, [...] unmöglich sie zu treffen, denke ich und werfe nach ihr, aber der Stein, wie

von ihr angezogen, fliegt auf sie zu, gerade als sie sich wendet, und trifft sie voll am Kopf (Schimmelpfennig, 2009: 655).

Tal como propone Virant, *Die Frau von früher* puede interpretarse en la articulación de sus elementos temáticos –amor, débito y tiempo–:

In Roland Schimmelpfennigs Stück *Die Frau von früher* wird eine frühere Liebesbeziehung gezeigt, die als eine Art Kreditanstalt funktioniert und scheitert. Die Liebe wird dabei als eine Art Investition in die Zukunft gesehen, sie baut auf Dauer und Vertrauen, also auf der Kreditwürdigkeit der Partner. Die Grundlage für das Zustandekommen einer solchen Anstalt ist das lineare Zeitmodell, das die Rückzahlung des Kredits in der Zukunft verheißt, diese Zukunft jedoch auch gleichzeitig immer in utopische Ferne entrücken lässt. Verlangt einer der Partner die sofortige Rückzahlung des Kredits, droht der Bankrott (2014: 19).

Romy reclama el cumplimiento de la promesa de amor para el futuro que Frank le hizo, como si se tratara del cobro de una deuda, o de los réditos de una inversión, y no está dispuesta a olvidar la promesa, o a condonar la deuda. Sin embargo, la obra no se limita a tematizar la pérdida de confianza y el incumplimiento de lo prometido. Al hacer que el transcurso del tiempo en el escenario no sea lineal y continuo, Schimmelpfennig cuestiona su continuidad e irreversibilidad, con lo que el autor relaciona la crisis de las relaciones amorosas con las nociones subyacentes del tiempo. Sin una posible restitución del modelo de tiempo lineal, el concepto de una relación amorosa que funcione como una promesa de futuro ya no puede existir, pero Schimmelpfennig no ofrece una salida, o un concepto nuevo y alternativo. Al final de la obra, el futuro no tiene futuro, todas las puertas están cerradas y el fuego empieza a devorarlo todo.

La obra hace uso de los diálogos y también de los monólogos. La voz externa es la de Tina, que en sus monólogos juzga desde fuera de la casa lo que ocurre. Ella es como el coro griego, la arcana que juzga los hechos. La perspectiva de Tina y los monólogos en general –también Andy pronuncia algunos– tienen un tono más íntimo, o más lírico, como ilustra el siguiente fragmento:

ANDI Ich würde sie malen, wenn ich könnte – aber ich kann es nicht.

Kurze Pause

Ich würde eine Hauswand vollmalen mit ihr, eine Brandmauervoll mit ihrem Körper. Ich würde auf die Mauer einen Wald malen, einen Wald, aus dem ihr Körper wäre, Äste, Zweige, Blätter, alles lebendig, unzerstörbar, vor den Augen wachsend, ihr Körper wäre auf der Wand aus blauen Blättern, biegsam, auf dem Weg. Eine Wand und ein Wald und ein Körper – dunkel, strahlend. So müsste ich sie malen können, unergründlich, verwirrend – [...] (Schimmelpfennig, 2009: 666).

El humor se concentra más en los diálogos. Si bien nunca deja de latir un eco maléfico, siempre hay un espacio destacado para el gag, para la caída física o espiritual de los personajes; aquel tropiezo que nos los hace de cartulina, y que nos permite creer, por unos instantes, que esta vida retratada es en realidad una pista de circo que nos divierte. Lo que empieza como un vodevil avanza tan deprisa y tan inesperadamente hacia la más devastadora de las tragedias que, desconcertados y con la sonrisa congelada, no podemos, incluso en el momento más terrible, tomar en serio lo que ocurre en el escenario, que otra vez nos parece gracioso y nos hace sonreír.

Esto último se hace muy patente al final de la obra, donde Schimmelpfennig hace que la narración se precipite hacia el punto donde los hechos resultan más horripilantes, o más cómicos, o ambas cosas a la vez. Las últimas tres escenas representan el clímax final, con el cuerpo de Claudia ardiendo. Las tres ofrecen perspectivas diferentes de lo ocurrido, cada una utilizando una forma diferente: monólogo con Claudia en escena, narración de Tina, acción sin palabras con Frank en escena. Con Claudia se nos introduce en el horrible y sorprendente desenlace, sin acabar de desvelarlo. A continuación, en la penúltima escena de la obra escuchamos a Tina narrar llena de espanto lo que está viendo:

(...), und in dem Augenblick, in dem Augenblick, in dem sie [Claudia] in die Türe greift, so scheint es zumindest durch das Fenster, fangen ihre Finger, ihre Arme plötzlich Feuer und dann erscheint Andis Vater in der Tür. Die ganze Frau fängt in ihrem Schlafzimmer Feuer, sie brennt, der ganze Körper brennt, sie brennt so schnell und so furchtbar – sie scheint nicht einmal mehr schreien zu können, durch das geschlossene Fenster höre ich nichts, aber ihr Mund ist offen, qualvoll aufgerissen, schreit sie, schreit sie nicht, ich schreie, ich schreie, was ich kann, aber wer soll mich hören – und dann erscheint Andis Vater in der Tür, er sieht seine Frau, verbrennend, [...] (Schimmelpfennig, 2009: 685).

Pero en la última escena de la obra la perspectiva cambia y contrasta con la anterior, ya que lo que vemos adquiere tintes tragicómicos cuando se escenifican los accidentes domésticos con una serie de caídas sufridas por Frank mientras va descubriendo el horror de lo sucedido y se acerca inevitablemente a su propia muerte:

Frank kommt aus der Dusche, um die Hüften hat er ein Handtuch gewickelt, sonst ist er nackt und etwas naß.

Er läuft in den Flur und stützt heftig, als er ein Matchboxauto tritt. Das Auto schießt unter seinem Fuß davon. Frank steht auf und tritt voller Schmerz auf einen kleinen Plastikindianer. Ungläubig hebt Frank den Indianer auf. Dann senkt er den Blick auf den Fußboden. Langsam entdeckt er einige kleine verstreute Spielzeugteile; die meisten findet er hinter Andis Kiste. Er sammelt alles, was er findet, auf und will es in Andis Kiste mit dem Tag tun. Frank öffnet die Kiste (und entdeckt die Leiche seines Sohnes).

Sprachloses Entsetzen. Er läßt alles, was er aufgesammelt hat, fallen. Er will zu seiner Frau ins Schlafzimmer, stürzt wieder wegen eines Matchboxautos, vielleicht eines, was er gerade im Schock fallen gelassen hätte.

Er kommt hoch, stürzt wieder, vielleicht hat er inzwischen einen Kreuzbandriß oder ähnliches.

Er humpelt und kriecht zum Schlafzimmer, macht die Tür auf und verharrt einen Moment regungslos in der Tür – er sieht seine verbrennende Frau – wohin jetzt?

In hellem Entsetzen versucht er zur Wohnungstür zu kommen. Es gelingt ihm, laufend, humpelnd, stürzend, kriechend, sie zu erreichen- Er drückt erneut die Klinke.

Die Tür ist so verkeilt, sie geht nicht mehr auf. Es klingelt. Er kommt nicht mehr hoch- Beide Knie sind kaputt. Es klingelt weiter. Er kann die Tür nicht öffnen, und er kommt nicht an die Gegensprechanlage.

Ende (Schimmelpfennig 2009: 685-686).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTON, P. R. (2010). *Committed drama within postdramatic theatre: A study of contemporary German language plays* (tesis doctoral). University of Colorado at Boulder. Recuperado de https://scholar.colorado.edu/thtr_gradetds/3 [Fecha de consulta: 07/03/2021]
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996). *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Síntesis: Madrid.
- MANDIĆ, M. (2019): *Gewalt als Entfaltung der» Liebe» in Dramen von Roland Schimmelpfennig und Marius von Mayenburg* (tesis doctoral). Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Coatia. Recuperado de <https://repositorij.unios.hr/en/islandora/object/ffos%3A4600> [Fecha de consulta: 07/03/2021]
- TOMACHEVSKI, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid, España: Akal
- VIRANT, Špela (2014). Zur Repoetisierung der deutschsprachigen Dramatik am Beginn des 21. Jahrhunderts, *Germanica*, 54, 11-23.
- SCHIMMELPFENNIG, R., y BATLLE, C. (2017a). Roland Schimmelpfennig, o la reivindicació de la ficció. Carles Batlle entrevista a Roland Schimmelpfennig. *Pausa. Quadern de teatre contemporani*, 39. Recuperado de <http://www.revistapausa.cat/roland-schimmelpfennig-o-la-reivindicacio-de-la-ficcio/> [Fecha de consulta: 07/03/2021]
- SCHIMMELPFENNIG, R., y TOLA A. (2017b) Goethe Institut Barcelona. *Drei Fragen an Roland Schimmelpfennig. Albert Tola entrevista a Roland Schimmelpfennig*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=SLAZF_11ugw [Fecha de consulta: 07/03/2021]
- SCHIMMELPFENNIG, R. (2014). *Ja und Nein/ Si y No: Vorlesungen über Dramatik/ Conferencias sobre Dramática*. Recherchen 107. Verlag Theater der Zeit. Edición de Kindle.
- SCHIMMELPFENNIG, Roland (2009): Die Frau von früher. En R. Schimmelpfennig, *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*. (639-686). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.

ABBAS KHIDERS ROMAN *DER FALSCHER INDER*
IN DER TRADITION DER PIKARESKE?

ABBA KHIDER'S NOVEL DER FALSCHER INDER
IN THE TRADITION OF THE PICARESQUE?

ROSA PÉREZ ZANCAS
Universitat de Barcelona

ZUSAMMENFASSUNG

Der aus dem Irak stammende und seit 2000 in Deutschland lebende Abbas Khider (*1973) verarbeitet in seinen Romanen Erfahrungen aus der Haft, Folter und seiner anschließenden Flucht aus Bagdad, die versehentlich in Deutschland endet. Der im Jahr 2017 mit dem Adelbert-von-Chamisso-Preis geehrte Autor erschafft mit bitterem Humor Protagonisten, denen es trotz vielfacher Hürden meist auf wundersame Weise gelingt, ihrem Schicksal ein Schnippen zu schlagen. Besonders bemerkenswert scheint die Perspektive auf seine neue (deutsche) Umgebung zu sein, die aufschlussreiche gesellschaftliche Eigenheiten kontrastiert, ohne sie direkt zu kritisieren.

Der Beitrag befasst sich mit der Vielschichtigkeit seiner Geschichten am Beispiel seines Erstlings *Der falsche Inder*, der exemplarisch den Weg für seine folgenden Romane ebnet. Sie übertreten die Grenze zwischen Realität und Phantasie sowie zwischen Wahrheit und Lüge, womit eine ironische Sprache durch die Verkehrung der Welt ins Spiel kommt, mit der uns die pikaresk anmutenden Ich-Erzähler auf tragisch-komische Weise durch ihre Memoiren führt.

Stichworte: Abbas Khider, Exilliteratur, Pikareske, Flüchtlingsroman.

ABSTRACT

Abbas Khider (*1973), originally from Iraq and living in Germany since 2000, processes experiences from imprisonment, torture and his subsequent flight from Baghdad, which accidentally ends in Germany. The author, honoured with the Adelbert von Chamisso Prize in 2017, creates characters with bitter humour who, despite many obstacles, miraculously manage to flip their destiny. It is significant that the perspective on his new (German) environment contrasts with the revealing social idiosyncrasies without directly criticizing them.

The article deals with the complexity of his stories, using the example of his debut novel *The False Indian* (transl. into English and published as *The Village Indian*), which will exemplarily, pave the way for his subsequent novels. These novels cross the line between reality and imagination as well as between truth and lies. An ironic language comes into play through the reversal of the world, with which the picaresque narrators leads us through their memoirs in a tragically and comical manner.

Keywords: Abbas Khider, picaresque, German exile literature, refugee novel.

1. ABBAS KHIDER: VON IRAK NACH DEUTSCHLAND

ALS DER VOR DER DIKTATUR SADDAM HUSSEINS geflohene Abbas Khider (Bagdad, 1973) nach einer vier Jahre anhaltenden Odyssee im Jahr 2000 Deutschland erreichte, wusste er noch nicht, dass es seine letzte Station und sogar seine zweite Heimat werden sollte. «Deutsch», sagt er, sei seine «neue Zunge» (Ammar, 2014), eine Sprache, die er anfangs niemals lernen wollte (Stadler, 2017), sie heute jedoch bewundert. Im deutschen Exil, als er sich nach und nach die neue Sprache aneignete, fand er Zugang zur deutschen Lyrik mit Gedichten von Sarah Kirsch, Rose Ausländer oder Hans Magnus Enzensberger (Balke, 2017). Beachtlich ist, dass er in der Zwischenzeit fünf deutschsprachige Romane (*Der falsche Inder*, 2008; *Die Orangen des Präsidenten*, 2011; *Brief in die Auberginenrepublik*, 2013; *Ohrfeige*, 2016; *Der Palast der Miserablen*, 2020) und ein «Lehrbuch» der deutschen Grammatik (*Deutsch für alle. Das endgültige Lehrbuch*, 2019) veröffentlicht hat.

Schon im Jahr 2010 wurde Khider mit dem Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis ausgezeichnet, 2013 folgten der Hilde-Domin-Preis für Literatur im Exil und der Nelly-Sachs-Preis. 2017 wurde Khider Mainzer Stadtschreiber und im selben Jahr erhielt er – gemeinsam mit Barbara Marković (Serbien) und Senthuran Varatharajah (Sri Lanka) – den vorläufig letzten von der Robert-Bosch-Stiftung verliehenen Adelbert-von-Chamisso-Preis. Dabei stammt Khider aus einer armen Bagdader Familie: die älteren Brüder hatten zwar alle studiert, doch die interessierten sich nicht für Literatur. Zu Hause soll es lediglich zwei Bücher gegeben haben: den Koran und den Jahresbericht der Regierung Iraks. (Stadler, 2017) Erst über seinen Schwager, Literaturkritiker von Beruf, erhielt er den Zugang zu nicht-religiösen Texten:

Lesen war für mich eine Art Ausflug und Zuflucht. Ich flüchtete mit Franz Kafka nach Deutschland, mit Alexander Puschkin nach Russland und mit Charles Baudelaire nach Frankreich. Die Liebe zum Lesen hat mich dazu gebracht, Texte zu schreiben (Ammar, 2014).

Doch distanziert er sich von der Annahme, Schreiben sei so etwas wie Therapie für ihn. Denn «es ist viel mehr als das. Das Schreiben ist ein Projekt, mit dem ich mein Leben neu gestaltet, neu aufgebaut habe – in einer ästhetischen Form.» Für Khider ist Schreiben «auch ein Versuch der Auseinandersetzung mit Geschichte, Zeit und Lügen.» (Ammar, 2014) Als er mit 19 politisch aktiv wurde und Flugblätter gegen Saddam Hussein in Umlauf brachte, kam er für fast zwei Jahre ins Gefängnis. Sowohl die Jahre, die er als illegaler Flüchtling in Ländern wie Jordanien, Libyen, Ägypten, Tunesien, Türkei, Griechenland verbrachte, spiegeln sich in seinen Romanen wieder und werden aus einer erzählerischen Distanz mit viel Ironie und Humor beschrieben, als auch die von 1993 bis 1995 gemachte Erfahrung der Inhaftierung und Folter, die er später in seinem Roman *Die Orangen des Präsidenten* verarbeitet.

«Ich bin inzwischen ein arabischer Mutant», sagt er, als er gefragt wird, als was er sich fühle. «Ein komischer Vogel zwischen den Kulturen», fügt er hinzu (Adorján, 2012). Dieses «Anderssein» wird auch in seinen Geschichten immer wieder aufgeworfen, wodurch sich Khiders Narrative in der Pikaeske eine Verortung erlauben. Mit der Veröffentlichung seines ersten in deutscher Sprache geschriebenen Romans im Jahr 2008, *Der falsche Inder*, setzt er ein Zeichen: er gibt den gegenwärtigen Flüchtlingen, vor allem aber den jungen männlichen in Deutschland eine Stimme, die nun ihren Eingang in die deutschsprachige Prosa gefunden hat.

Doch eine Stimme reicht für gewöhnlich nicht aus. Sie muss auch eine gewisse Form finden, um Erinnerung in Literatur zu verwandeln. So schreibt Robert Scholes in seiner Studie *Structural Fabulation*:

[R]eality cannot be recorded that realism is dead. All writing, all composition is construction. No recording, only construction. We do not imitate the world, we construct versions of it. There is no mimesis, only poesis. No recording. Only construction (Scholes, 1975: 7).

Auf diesem Weg findet auch Khider, der Literaturwissenschaft und Philosophie zuerst in München, später in Potsdam studierte, für die Niederschrift seiner eigenen Haft- und Fluchterfahrungen mit der Gattung des Romans, eine Form, seine Erfahrungen aus einer sicheren Distanz – dem Filter der deutschen Sprache (vgl. hierzu Jirku, 2018: 281-282) – zu rekonstruieren und dem Erlebten eine mögliche Version zu verleihen. Besonders im *Falschen Inder* arbeitet Khider mit der Tradition der Pikaeske, deren Protagonist ihm selbst sehr nahe steht und ihm auf diese Weise erlaubt, sein eigenes Selbstbild zu karikaturieren.

2. DER FALSCHER INDER (2008)

In Khiders Roman *Der falsche Inder* berichtet uns der autodiegetische Erzähler von seinem Leben als Student in Bagdad, seiner Flucht vor der irakischen Diktatur und seiner Ankunft in Deutschland. Die Rahmenerzählung bildet die Geschichte eines Reisenden, der sich desorientiert – «Wo bin ich eigentlich? Was mache ich hier? Wo sind die anderen?» (Khider, 2008: 7) – in einem ICE auf der Fahrt zwischen Berlin und München befindet und plötzlich auf seinem Sitzplatz das Manuskript «Erinnerungen» von Rasul Hamids findet. (Khider, 2008: 9) Schon der Anfang dieser Geschichte deutet darauf hin, dass es sich hierbei um einen «unzuverlässigen» Erzähler handeln wird, denn, so erzählt der Reisende weiter, es sei nicht das erste Mal, dass er «die Orientierung verloren habe» (Khider, 2008: 7). Beide, Reisender und Rasul (der Vorname bedeutet Bote, Gesandter) sprechen Arabisch, sind konfus und Fremde in Deutschland. Außerdem thematisiert Rasul, was für ein schlechtes und «löchriges» Gedächtnis er habe (vgl. Khider, 2008: 25). Und hier beginnt auch schon das Verwirrspiel. Dass es sich um seine eigene Geschichte handelt, die sich paradigmatisch mit den Geschichten anderer Flüchtlinge überlappt und doch so anders wirkt, wird erst am Ende deutlich:

Ich lege mich auf die Couch und denke an das, was ich auf meiner Reise erlebt habe. Ein schrecklicher Albtraum. Was soll das alles? Wie kann es sein, dass einer einfach meine Geschichte aufgeschrieben und in einem Umschlag ausgerechnet neben mir abgelegt hat? Wenn einer meine Geschichte gestohlen hat, wieso hat er sie dann ausgerechnet mir zukommen lassen? Und die vielen Einzelheiten aus meinem Leben, die außer mir niemand kennen kann. Wie ist er dazu gekommen? Sogar die Schrift gleicht meiner bis aufs letzte Pünktchen. [...] Er hat nur ein paar Namen und Beschreibungen einiger Ereignisse verändert. Das ist aber ohne Bedeutung. Es bleibt meine Geschichte und nur meine. Und dann auch noch die Idee, der Aufbau, die Struktur der Erzählung. Genau mein Stil (Khider, 2009: 153-154).

Auch die anfängliche Desorientierung und Leere des Reisenden setzt am Ende beim Erzähler wieder ein, als er in einem Café sitzt: «Alles leer. Für einen Moment das Gefühl, in dieser Stadt mutterseelenallein zu sein. Die Menschen sind verschwunden, oder genauer, niemals da gewesen. Alles leer. (...) Wo bin ich eigentlich? Was mache ich hier? Wo sind die anderen?» (Khider, 2008: 155).

Der reflektierte Rückblick auf sein Leben handelt von zahlreichen Lebens-Stationen, die zugleich ein Reise-Panorama bilden und sich geographisch nachzeichnen lassen. Ein chronologischer Aufbau bleibt jedoch aus. Die «[k]aleidoskopische Struktur», die durch den episodischen «Aufzählungsstil» (beides Hoffmeister, 1986: 6) dem Pikaro-Roman zugeordnet werden kann, greift immer wieder auf bereits Erzähltes zurück, das wiederum korrigiert oder erweitert wird. Außerdem

verschweigt er nicht, dass ein Teil seiner Geschichte erfunden, ein arabisches Märchen ist (vgl. Khider, 2008: 131).

Rasul leidet, wie auch schon der Reisende zu Beginn der Geschichte, aufgrund seines langjährigen Herumirrens an Orientierungs- und Erinnerungsmangel. Auch diese Tatsache, die sich wie ein roter Faden durch die Geschichte zieht, ist ein typischer Aspekt des Vaganten. Er warnt seine Leser vor seiner «fürchterlich schlechte[n]» und gleichzeitig «löchrigen» Erinnerungsfähigkeit (Khider, 2008: 24-25). Denn scheinbar kann er «viele Dinge schnell vergessen. «Das ist eine Fähigkeit», sagt er, «ich nenne sie ‘Gnade‘» (Khider, 2008: 25). Außerdem verfügt er über die Kunst «Fürchterliches» zu verschönern: «All der klebrige Schmutz löst sich in Windeseile auf, und es bleiben nur schöne Bilder, oder besser gesagt, die verschönerten Bilder.» (Khider, 2008: 25) «Wahre Begebenheiten» fallen ihm deshalb sehr schwer, seinen Geschichten fehle es deshalb, so der Protagonist autokritisch, an «Raum, Zeit und Handlung», womit er sich jedoch von einer nachweisbaren Wahrheit frei spricht. Dies liege daran, dass er «nicht nur Namen und Aussehen» vergesse, es gelinge ihm auch nicht, die Zeiten bzw. Jahre zu differenzieren. Somit würden Handlung und Zeitfolge «völlig weg[fallen], und von den wahren Geschichten bleiben manchmal nur ungeordnete und diffuse Erzählfetzen übrig.» (Khider, 2008: 25) Aus Angst, das Niedergeschriebene zu verlieren, schreibt er nur selten in sein Tagebuch, das ihm deshalb als Erinnerungsstütze nicht dienen kann. Aus Angst vor einer Verhaftung, entwickelt Rasul in Bagdad eine Geheimschrift. Doch die entstandenen Texte aus dieser Zeit kann er heute nicht mehr lesen, weil er sie nicht entziffern kann.

3. RASUL, DER «FALSCHER INDER»: UNGEWISSE HERKUNFT UND DAS SPIEL MIT DEN IDENTITÄTEN

Zu den wichtigen Aspekten der pikaresken Romantradition gehören unter anderem Verkleidung und Verstellung, und in diesem Zusammenhang «das Spiel mit den Identitäten» (Strobel, 1995: 82). Diese Volatilität seines eigenen Selbstbildes wird subversiv als Freiheitsmoment (in der aktiven Identitätswahl) aber auch als Freiheitsbeschränkung (im Fremdbild) repräsentiert, der bereits in der Heimat hervortritt. In seinem «Selbstentwurf» (vgl. hierzu Jekutsch, 2001: 7) beschreibt die pikaresk anmutende Figur Rasul, wie seine äußerliche Erscheinungsform bereits in seiner Heimat bei Fahrkartenverkäufern oder Polizisten Misstrauen über seine Herkunft erweckt. Auch die Nachbarskinder nennen ihn einen «Indianer», während man ihn in der Mittelschule «den ‘Inder‘ oder ‘Amitabh Bachchan‘, nach einem bekannten indischen Schauspieler, nannte [...],» (Khider, 2008: 14) dem Khider tatsächlich ähnelt. Dies löst im Protagonisten keine «Identitätsstörung» aus, auch wenn er lediglich von sich weiß, dass er «von vielen Sonnen der Erde

gebrannt und gesalzen» (Khider, 2008: 22) ist und nutzt diese Eigenart vielmehr in gewissen Momenten «als produktiven Freiraum» (Strobel, 1995: 82), wie beispielsweise im tunesischen Exil, um sich als «indischer Tourist» auszugeben (Khider, 2008: 18).

Sein Vater ist es, der ihn über seine wahre Herkunft «aufklärt», wenn auch die Version seiner Mutter stark von ihr abweicht. Die des Vaters scheint vielmehr aus dem Märchen-Kasten entliehen zu sein, als der Wirklichkeit zu entsprechen. Seine biologische Mutter sei eine Zigeunerin, namens Selwa, gewesen, deshalb steche er, so sein Vater, mit seinem Aussehen in seiner Familie heraus.

Fernerhin wird Rasul, als er in Deutschland ankommt, trotz seiner absichtlich unauffällig gewählten Verkleidung mit «der gesellschaftlichen Ordnung und damit auch der Kleiderordnung, die als Garant der sozialen wie der geschlechtlichen Identität fungiert» (Strobel, 1995: 82), konfrontiert. Dort wird er von zwei Polizisten festgenommen. Sie vermuten, er gäbe sich als Iraker aus, «um sich eine Asylberechtigung zu erschleichen, in Wirklichkeit sei er jedoch «Inder oder Pakistaner» (Khider, 2008: 20).

Auch die Zwangslage des Romanhelden, der «am Rande der Gesellschaft» (Jacobs, 1983: 29) stehende Außenseiter und Beobachter, dem es verwehrt bleibt, sich zu entfalten, weil der Handlungsfreiraum «auf eine extreme, aufgezwungene, nicht ohne weiteres veränderbare Situation beschränkt ist [...]» (Rudtke, 2010: 47), entspricht der pikaresken Tradition. Die äußerst detaillierte Beschreibung seiner schlechten Gewohnheiten markieren nicht nur eine Distanz zwischen seinem deutschen Lesepublikum und ihm, sondern bestätigen Elemente eines stereotypischen Flüchtlings, der sich nicht für die Sympathie der Einheimischen einzusetzen scheint:

Ich rauche gern und außerordentlich viel, trinke Alkohol wie ein Loch, vorzugsweise Bier und Wodka, schaue leidenschaftlich gern und auffällig Frauen auf der Straße hinterher, hauptsächlich denen mit besonders prallen Hintern, lese und schreibe nur bei Nacht, schlafe am liebsten auf Sofas oder auf dem Fußboden, schleudere jedem ohne nachzudenken die Wahrheit ins Gesicht, was mir verständlicherweise schon eine Menge Feinde eingebracht hat (Khider, 2008: 34).

Doron Rabinovici erkennt die Gefahr von Vorurteilen und Intoleranz gegenüber Flüchtlingen, die zur Entgrenzung führen:

Wem Arbeit und Notdürftiges verweigert werden, gerät zum Elend schlechthin, zum Aussätzigen. So einer beginnt allen rassistischen Stereotypen zu ähneln. Seine Schande ist ein Gestank, und niemand will und kann ihn noch riechen. Er wird unterscheidbar, denn das ist die ursprünglichste Bedeutung von Diskriminieren. Gegenüber den Ausgestoßenen erstirbt das Mitgefühl. Wer so verdammt ist, wird

auch verteufelt. Der Fremde wird zum Bösen; zur Gefahr, zur Flut (Rabinovici, 2004: II).

Seine sexuellen Bedürfnisse befriedigt er mit dem Schreiben, daher auch sein hoher «Papierkonsum» (Khider, 2008: 41), der die Masturbation ersetzt und Spannungsabbauend auf ihn wirkt, wofür er aber immer wieder Papier stehlen muss. Doch indem er sein Hobby «Frauen anschauen» («Kuh Schönheiten» im Süden, «Ziegenschönheiten» in Deutschland) in den Vordergrund stellt, treten die Thematik des Exils und seine Erfahrungen als Illegaler Einwanderer in den Hintergrund. (Khider 2008, 43; 52)

4. RASUL ALS PIKARESKER HELD

Wie schon Claudio Guillén in seiner Studie *Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken* hervorhob, ist die «gesamte Sicht des Pikaro [...] reflektierend, philosophisch und aus religiösen oder moralischen Gründen kritisch» (Guillén, 1969: 385). Durch eine kommentierte Kontrastierung mit der eigenen Weltanschauung, die Rasul sich aufgrund des erzwungenen Lebenslaufes – dem pikaresken Mäandern – aufgebaut hat, setzt er sich kontinuierlich und kritisch sowohl mit seiner Vergangenheit als auch mit der Gegenwart seines unmittelbaren Umfeldes auseinander. Doch trotz des Heimatverlustes und der langen Flüchtlingserfahrung findet sich in Khiders Buch kein Anflug von Heimweh oder Idealisierung der Kindheit oder Jugend, da das Denken an die Heimat nur Krieg, Diktatur, Kontrolle, Armut und Verlust in seiner Erinnerung hervorrufen. Rabinovici unterstreicht, wie der Flüchtende selbst bei der Ankunft in das Aufnahmeland einer Widersprüchlichkeit gegenübersteht:

Wer heute Asyl beantragt, steht grundsätzlich unter Verdacht. Ein Flüchtling muss, um der Verfolgung zu entkommen, alle seine Spuren verwischen, doch kaum wähnt er sich in Sicherheit, soll er seinen Leidensweg lückenlos nachweisen. Das Wort 'Lebenslauf' erfährt eine eigene Bedeutung für jene, die um ihr nacktes Überleben rennen» (Rabinovici, 2004: I).

Ein weiterer Aspekt der Pikareske, der auch in Khiders Protagonisten zu finden ist, ist das für den Pikaro-Roman charakteristische Desillusionierungserlebnis (vgl. Guillén 1969, 384). Die Konfrontation mit der Brutalität der Welt setzt mit der Festnahme und Folter des Protagonisten in einem Bagdader Gefängnis ein, die dann ausschlaggebend für seine Flucht sein wird. Doch wird der Leser in diesem Roman sehr wenige Details von seiner Verwandlung zum Pikaro finden. Vielmehr werden, wie im vorigen Kapitel bereits erwähnt, seine Traumata verkürzt dargestellt, ja fast ausgeblendet und tauchen in der fremden neuen Welt, Deutschland,

wieder auf. So zum Beispiel als er sich in Bayreuth um eine Asylberechtigung bemüht und dafür ein Nachweis für seine Inhaftierung verlangt wird:

Schon wieder ein Nachweis. Wie stellen die sich das nur vor? Welcher irakische Folterer wäre so liebenswürdig, mir schriftlich zu bestätigen, er habe mich fast zu Tode geprügelt oder wer weiß was sonst noch alles mit mir angestellt (Khider, 2008: 121).

5. DAS «KRIMINELLE» IN RASUL

Unser Protagonist war anfangs zwar anders als frühneuzeitliche Pikaros kein «Abkömmling unterster Gesellschaftsschichten» (Baader, 1965: 597), doch nachdem er anderthalb Jahre ins Gefängnis kommt (er hatte Flugschriften gegen Saddam Hussein in Umlauf gebracht und verkaufte auf dem Schwarzmarkt von der Diktatur verbotene Literatur) und dort gefoltert wird, sieht er sich gezwungen, seine Heimat zu verlassen.

Der pikareske Held ist laut Karl Ludwig Schneider «kein Revolutionär oder Rebell. Er kämpft als Einzelner, ohne Rückhalt einer Solidarität, gegen die Übermacht seiner Umwelt, und es genügt ihm, diese Disproportion des Kräfteverhältnisses jeweils durch List und Verschlagenheit zu seinen Gunsten zu korrigieren» (Schneider, 1976: 5). List und Verschlagenheit sind nicht Rasuls Stärken. Vielmehr spricht er von Wundern, die ihm das Leben retteten und ihm zur Flucht verhelfen, wofür er jedoch in der verkehrten Welt der irakischen Diktatur auf illegale Mittel zurückgreifen musste, um sein eigenes Leben zu schützen. Wie in einem Märchen waren drei Wunder dafür notwendig: Dass seine geplante Exekution durch einen geplatzten Autoreifen unverrichtet blieb; dass die Regierung eine Amnestie (Khider, 2008: 101-102) hinterließ und dass ihm die Schranken für seine Flucht geöffnet wurden. Ein Freund versorgte ihn «innerhalb einiger Monate mit mehr als fünfzehn gefälschten Ausweisen, mit ebenso vielen unterschiedlichen Namen und Berufen» (Khider, 2008: 103). Dementsprechend konnte er schließlich durch die Hilfe seiner Geschwister und dem «Bekanntem» seines Bruders, der Polizist war, Irak verlassen:

Aus anderthalb Jahren Haft aus politischen Gründen wurden anderthalb Jahre Militärdienst und aus einem flüchtenden Penner wurde ein Student der Kunstakademie. Endlich besaß ich einen Reisepass mit meinem wirklichen Namen. Auch das Reiseverbot verschwand für 48 Stunden aus dem Computer, was mir eine Zeitspanne von zwei Tagen verschaffte, innerhalb derer ich nach Jordanien ausreisen konnte. Nachdem alle Bestechungsgelder bezahlt waren, blieben noch genau 30 Dollar übrig. Die gab mir der Bekannte als kleine Starthilfe fürs Ausland zurück (Khider, 2008: 104).

In Deutschland angekommen wohnt er eine Zeit lang in einem Passauer Asylantenheim, wo er sich mit drei anderen Flüchtlingen ein Zimmer teilt. Das Essen ist

ihm fremd und über die «Ausländerbehörde», von der er 60 Euro Taschengeld im Monat erhält, berichtet er, dass sie «von Anfang an Feinde» waren:

[S]ie verlangten immer von mir, ich solle ihnen zuhören. Doch das wollte ich nicht. Ein Mal schnauzte mich eine Angestellte an: «Verschwinde jetzt, ich habe grad keine Zeit für dich!» «Rede nicht so mit mir!», schrie ich zurück. «Ich arbeite nicht in der Firma deiner Mutter.» «Was!», kreischte sie, «diesen Monat bekommst du keine müde Mark von uns (Khider, 2008: 53).

6. KHIDERS FLÜCHTLINGSROMAN: EINE NEUE PIKARESKE?

Khiders erstes Buch, das mit der Orientierungslosigkeit seines Protagonisten an einem transitorischen Ort, dem Bahnhof und im Zug beginnt, setzt das Zeichen für eine Literatur des (neuen) Exils, die mit ihm in Deutschland zwar entsteht und in deutscher Sprache für ein deutsches Publikum geschrieben ist, deren Verortung sich jedoch noch in einem Zwischenraum befindet. Sein «echtes arabisches Märchen: die tausendundzweite Nacht» (Khider, 2008: 131) wird nicht mehr wie im ursprünglichen Märchen im Palast des arabischen Königs erzählt und rezipiert, sondern in einem transitorischem Raum, wie dem Zug, der symbolisch für das Exil des Erzählers steht. Dieses außerhalb der Heimat in deutscher Sprache erzählte arabische Märchen setzt das Initiationssignal der folgenden Romane Khiders, die sich auf weitere Details aus dem Leben junger Flüchtlinge, Asylbewerber, Illegale, usw. konzentriert. Zunächst blendet er traumatische Erfahrungen aus und erwähnt sie meist mit viel Humor nur im Hintergrund und als Anekdote. Denn Khiders Absicht ist es, trotz der Missstände, die Rasul während seiner Flucht bis nach Deutschland erfährt, den Leser nicht mitleiden zu lassen.

Wie Bernhard Malkmus in seiner Studie *German Pikaro and Modernity* beleuchtete, gehören die meisten modernen Pikaros zu einer Gruppe von Unentschlossenen, «undecidables» between exclusion and inclusion [...]. The stranger [...] is a crucial part of modern society, someone who has settled down but still inherits the legacy of nomadism between cultures, the 'relaxed attitude of arriving and departing' (Malkmus, 2011: 158). München, die Stadt in der Rasul lebt, ist für ihn lediglich Fassade einer trügerischen Stadtidylle «[s]chön wie eine Rose, aber eine aus Plastik. Wie ein Privatkrankenhaus, stinksauber und teuer.» So wird auch München nicht seine letzte Station bleiben: «Ich hasse den Winter in dieser Stadt, in dem die Gesichter ihrer Einwohner den Eindruck erwecken, als wären sie allesamt mit Pauken und Trompeten durch eine wichtige Prüfung gerasselt» (Khider, 2008: 55).

Khider entwirft mit seinem Roman eine groteske Introspektion der deutschen Bürokratisierung, der männlichen Flüchtlinge und das endlose Warten im Asylbewerber- und Obdachlosenheim. Damit hat er sich in die Tradition der europä-

ischen Pikareske eingeschrieben und durch den sowohl naiven als auch 'anderen' Blick auf sein deutsches Umfeld geschärft.

LITERATURVERZEICHNIS

- ADORJÁN, J. (12.03.2011). Arabien: Wie eine neue Geburt. Unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/arabien-wie-eine-neue-geburt-1605243.html> [Abgerufen am 01.12.2019]
- AMMAR, A. (2014) «Deutsch ist meine neue Zunge». Abbas Khider im Interview. Unter <https://www.goethe.de/de/kul/lit/20437059.html> [Abgerufen: 01.12.2019]
- Baader, H. (1965). Nachwort zu 'Guzman von Alfarache. In Baader, H. (Hrsg.), *Spanische Schelmenromane* (569-626), Bd. 2, München: Hanser.
- BALKE, F. (09.03.2017) Deutschunterricht im Gerichtsfernsehen. Mainzer Stadtschreiber Khider. Unter <http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/deutschunterricht-im-gerichtsfernsehen-mainzer-stadtschreiber-khider-14914302.html> [Abgerufen: 01.12.2019].
- GUILLÉN, C. (1969). Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken. In Heidenreich, H. (Hrsg.), *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman* (375-396). Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft.
- HOFFMEISTER, G. (1986). *Der moderne deutsche Schelmenroman: Interpretationen*. Amsterdam: Rodopi.
- JACOBS, J. (1998). *Der Weg des Picaro*. Trier, Deutschland: Wissenschaftlicher Verlag.
- JEKUTSCH, U. (2001) Vorwort. In Jekutsch, U. (Hrsg.): *Selbstentwurf und Geschlecht* (7-12). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- JIRKU, B. (2018). 'Friedensraum' Literatur. Die Orangen des Präsidenten von Abbas Khider. In von Hoff, D., Jirku, B., Wetenkamp, L. (Hrsg.), *Literarisierungen von Gewalt. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur* (267-287). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- KHIDER, A. (2008). *Der falsche Inder*. Hamburg: Nautilus.
- MALKMUS, B. F. (2011). *The German Pikaro and Modernity. Between Underdog and Shape-Shifter*. New York: Continuum.
- RABINOVICI, D. (17. Juli 2004) Ich töte dich heute. Das Asyl, die Neger, die Drogen, die Quote, das Kontingent, das Elend, die Schande, der Gestank. - Vom Fremdsein in Wien. In *Die Presse*, Nr. 16926, S. I- II.
- RUDTKE, T. (2001). 'Eine kuriose Geschichte'. Die Pikaro-Perspektive im Holocaustroman am Beispiel von Imre Kertész' 'Roman eines Schicksallosen'. *Arcadia. Zeitschrift für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, 36. 46-57.
- SCHNEIDER, K. L. (1976). Der Künstler als Schelm. Zum Verhältnis von Bildungsroman und Schelmenroman in Thomas Manns «Felix Krull». In *Philobiblon* (XX/1), 5.
- SCHOLES, R. E. (1975). *Structural Fabulation. An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame, London: University of Notre Dame Press.
- STADLER, H. (2017). Alphaforum. Hilde Stadler im Gespräch mit Abbas Khider. Unter <https://www.youtube.com/watch?v=8KyI1d8UB-o> [Abgerufen: 01.12.2019]
- STROBEL, K. (1995). Die Courage der Courasche: Weiblichkeit als Maskerade und groteske Körperlichkeit in Grimmelshausens Pikaro-Roman. In Bettinger, E. und Funk, J. (Hrsg.), *Maskeraden: Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung* (82-97). Berlin: Erich Schmidt.

DER MIGRANT ALS PIKARO IN FERNANDO
ARAMBURUS REISEROMAN *VIAJE CON CLARA
POR ALEMANIA*

THE PICARO AS MIGRANT IN FERNANDO
ARAMBURU'S *VIAJE CON CLARA POR ALEMANIA*

PATRICIA CIFRE-WIBROW
Universidad de Salamanca

ZUSAMMENFASSUNG

Fernando Aramburu ist ein spanischer Schriftsteller, der seit 1985 in Deutschland lebt. 2017 wurde sein Roman *Patria* über seine Baskische Heimat (2016) mit den renommiertesten spanischen Literaturpreisen ausgezeichnet. Sein «Dankeschön» an Deutschland war 2010 erschienen: Es handelt sich dabei um einen Reiseroman, *Viaje con Clara por Alemania* –Reise mit Clara durch Deutschland-, in dem Elemente des Schelmenromans und des Migrationsromans miteinander verbunden werden. Der Protagonist ist ein Spanier, der mit einer deutschen Autorin verheiratet ist. Da sie den Auftrag übernommen hat, ein Reisebuch über Deutschland zu schreiben, unternehmen beide eine Rundreise. Die Herr und Diener Dialektik, von der ihre Beziehung bestimmt ist, wird von Aramburu dazu verwendet, die Figur des Migranten als Pikaro zu inszenieren und dabei einen humorvoll-ironischen Blick auf die Problematik der interkulturellen Beziehungen zu werfen.

Stichworte: Reiseroman, Pikaeske, der Migrant, der Schelm, der Pikaro, die Herr und Diener Dialektik.

ABSTRACT

Fernando Aramburu is a Spanish author who resides in Germany since 1985. 2017 he was granted the Spanish National Narrative Award for his novel *Patria* (2016) about the Basque Country. A few years before he had published a travel novel about Germany: *Viaje con Clara por Alemania* -Travelling with Clara through Germany-. The main character is a Spaniard whose German wife is a writer. The narrative is a retelling of the couple's journey through Germany while she is writing a travel book. The Master-Servant dialectic underlying their relationship is used to stress the similarities between the migrant and the *pícaro* figures and to reflect in a humorous and ironic way the problematic of intercultural relationships.

Keywords: Travel novel, Picaresque novel, the migrant, the *pícaro*, the master-slave dialectic.

1. FERNANDO ARAMBURUS VORLIEBE FÜR DEN SCHELMENROMAN

BEREITS FERNANDO ARAMBURUS erste Begegnung mit der Literatur stand unter dem Vorzeichen der Pikaresken Tradition: Er sollte den *Lazarillo de Tormes* für die Schule lesen. Es war das erste Buch, das er als Arbeiterkind las. Da er nicht über den Anfang hinaus kam, ließ er sich die Geschichte von seinen Mitschülern zu Ende erzählen. Als der Lehrer ihm dann auf die Schliche kam, bekam er prompt eine Ohrfeige verpasst (Aramburu / Cruz, 2017; Narbona, 2021). Diese Ohrfeige erinnert stark an den Schlag, den Lazarillo beim Verlassen seiner Heimatstadt Salamanca von seinem ersten Lehrmeister versetzt bekam (1982: 108-109). So Aramburus ironische Bekenntnis zu einer Gattung, die auch seinen schriftstellerischen Eintritt in die literarische Welt markieren sollte: Bereits mit seinem ersten, stark autobiographisch gefärbten Roman *Fuegos con limón* (1996), in dem er der Vorlage des *Buscón* folgt (Senabre, 1996), schreibt er sich in diese Tradition ein. Des Weiteren in seinem Kinderbuch *Vida de un piojo llamado Matías* (2004) und im Roman *Años lentos* (2012). Nicht weniger intensiv in *Viaje con Clara por Alemania* (2010), dem Roman, um den es hier gehen soll. Es handelt sich dabei um den einzigen Roman Aramburus, der sich nicht mit spanisch-baskischen Themen befasst, sondern mit dessen eigenen Migrationserfahrungen in Deutschland. Sei es nun aus diesem oder einem anderen Grund, wurde er von der spanischen Kritik noch kaum rezipiert, und auch nicht von der deutschsprachigen, da noch keine Übersetzung vorliegt. So ist dessen Verbindung zur *novela picaresca* bisher noch unkommentiert geblieben. Über das mangelnde Interesse an eine Übersetzung ins Deutsche zeigt sich der Autor verwundert. Mehrere deutsche Verlage hätten sich bereits dafür interessiert, aber letztendlich sei es aus unerfindlichen Gründen noch nicht dazu gekommen. Da der Humor dieser Erzählung oft auf Kosten der deutschen Figuren geht, besteht von Seiten der Verlage womöglich die Befürchtung, dass deutschsprachige Leser eher abweisend darauf reagieren könnten. Andererseits ist zu bedenken, dass die sogenannte Migrationsliteratur selten ein Bild von Deutschland und den Deutschen zeichnet, in dem sich die Lesenden «voller Behagen wiedererkennen» könnten (Weinrich, 1984: 21).

2. DER MIGRANT ALS PICARO

In *Viaje con Clara por Alemania* [Reise mit Klara durch Deutschland] haucht Fernando Aramburu der altherwürdigen Gattung des Schelmenromans neues Leben ein, indem er den Migrant als Pikaro darstellt. Er greift dabei auf die Erleb-

nisse zurück, die er 1985 als 27-jähriger machte, als er seiner heutigen Frau nach Deutschland folgte. Mittlerweile lebt er seit sechsunddreißig Jahren in der Bundesrepublik, unterrichtete viele Jahre lang Spanisch an Migrantenkinder und spricht perfekt Deutsch. Vergeblich werden wir in *Viaje con Clara por Alemania* Ausschau nach der typisch antisozialen Haltung und der materiellen Not des traditionellen Pikaros halten. Wir haben es hier nicht mit einem flinken, schlaun Gauner oder gar mit einem Delinquenten zu tun, sondern mit einem Spanier, der in Deutschland sehr gut aufgenommen wurde. Und doch haben sowohl Aramburu Spottlust als auch sein Humor etwas Schelmisches an sich - zumal sich dahinter stets eine gewisse Distanziertheit versteckt, die anzeigt, dass selbst eine noch so gelungene Integration nicht verhindern kann, dass sich der Ausländer als Außenseiter empfindet, als jemand, der sich mit den Verhaltensregeln und sozialen Konventionen der ihn umgebenden Gesellschaft nicht identifiziert und deshalb dazu neigt, vieles, was die anderen als selbstverständlich empfinden, mit einer gewissen Skepsis zu betrachten. Um diese Distanz soll es im Folgenden gehen, indem der Frage nachgegangen wird, wie Aramburu den interkulturellen Zwischenraum darstellt, in dem er sich als Spanier in Deutschland bewegt. Darüber hinaus stellt sich die Frage nach der Absicht, mit der in *Viaje con Clara por Alemania* auf die Konventionen des Schelmenromans zurückgegriffen wird: Geht es darum, zu zeigen, wie aus der inszenierten Begegnung zwischen zwei Kulturen eine hybride Identität entsteht, oder werden die pikaresken Elemente dazu verwendet, die kulturellen Differenzen zu unterstreichen, die diesen Integrationsprozess erschweren und begrenzen?

3. ARAMBURUS EINSTELLUNG ZUM THEMA HEIMAT UND MIGRATION

Mit der größten Selbstverständlichkeit situiert Fernando Aramburu sich als Zuwanderer in einer «Position des Dazwischen», indem er ohne weiteres zugibt, dass Deutschland ihn geprägt hat, er das Land aber nichtdestotrotz nicht als Heimat empfindet. Deutschland ist das Land, in dem er mit seiner Familie lebt, in dem er seine Töchter großgezogen hat und fast seine gesamte schriftstellerische Karriere aufgebaut hat, und dennoch fühlt er sich nie ganz zugehörig. Als er das Baskenland seinerzeit verließ, war er der Überzeugung, nichts zurückzulassen und völlig offen für das Neue zu sein, das ihn erwartete. Mit der Zeit stellte er jedoch zu seiner Verwunderung fest, dass ihn die Heimat nicht losließ:

Quando decidí irme a vivir a Alemania pensé que había roto todo nexo con el País Vasco, con la gente. Me quedaba alguna relación familiar, pero esporádica. Pensé que no dejaba nada. Pero no es verdad, nunca corté. Me llevé el dolor. [...] Podré vivir fuera, pero sigo escribiendo sobre mi tierra. Llevo treinta años viviendo en Alemania y sin embargo soy impermeable a la realidad de aquel país. No me llama.

Escribí un libro divertido, jocosos, de agradecimiento, pero no me duele Alemania. Sí, es un país admirable, donde yo he podido desarrollar mi carrera, pero no me llama (Aramburu / Sainz Borgo, 2016).

[Als ich beschloss, nach Deutschland zu gehen, um dort zu leben, dachte ich, dass ich jede Verbindung zum Baskenland, zu ihren Leuten abgebrochen hätte. Die familiären Beziehungen, die ich noch hatte, waren eher oberflächlich. Ich dachte, ich ließe nichts zurück. Aber das stimmt nicht, ich habe nie Schluss gemacht. Ich nahm den Schmerz mit. [...] Ich mag zwar im Ausland leben, aber ich schreibe weiterhin über meine Heimat. Ich lebe seit dreißig Jahren in Deutschland, und doch färbt die deutsche Realität nicht auf mich ab. Sie berührt mich nicht. Ich habe ein lustiges, humoristisches, dankbares Buch über Deutschland geschrieben, aber Deutschland berührt mich nicht. Ja, es ist ein bewundernswertes Land, in dem ich mich beruflich entwickeln konnte, aber es berührt mich nicht. (Eigene Übersetzung)]

Dass Aramburu vieles an Deutschland schätzt, wird beispielsweise anhand seiner kritischen Einstellung gegenüber dem spanischen öffentlichen Leben deutlich. So zeigt er sich von der mangelnden Sachlichkeit der spanischen Parlamentsdebatten schockiert und lobt demgegenüber die Geschicklichkeit, mit der deutsche Politiker den Humor und die Ironie einzusetzen verstehen (Aramburu / López Iglesias / Aguilera, 2014). Nichtsdestotrotz hängen die Themen, die sich ihm beim Schreiben aufdrängen, alle mit Spanien und insbesondere mit dem Baskenland zusammen. Immer wieder setzt er sich mit den Folgen von Gewalt und Terrorismus auseinander, und mit den zerstörerischen Konsequenzen eines Nationalismus, der den Anspruch erhebt, eine einheitliche baskische Heimat –«*Patria vasca*»– zu schaffen. Auf die Frage, was mit dem Titel seines Romans *Patria* –«Heimat»– gemeint sei, kritisiert Aramburu mit scharfen Worten einen Patriotismus, der darauf ausgerichtet sei, alles aus der Heimat zu entfernen, was sich nicht in das durch den Nationalismus vorgezeichnete Bild einfügen wolle oder könne:

[Me refiero] Obviamente a la patria vasca que desgraciadamente no es tan solo un espacio geográfico, sino que para muchas personas es eso pero sacralizado, convertido en mitología, convertido en algo que es muy peligroso para las sociedades, que es una visión, que cada vez que se pone en marcha genera dolor, genera víctimas, visión que consiste en llevar mentalmente, incluso bíblicamente, a una masa de personas desde un punto A a un horizonte B, que se supone que es la perfección, que se supone que es el paraíso. Y un ciudadano que haya vivido en el País Vasco, lo quiera o no, está en relación con esta sacralización del espacio, ya sea porque participa activamente en esta ensoñación o porque le afecta. Esto quiere decir que los ciudadanos de mi tierra natal llevan décadas sometidas a un filtro, un filtro con unos orificios por los cuales solo pasan los puros, los genuinos, los que armonizan con ese paisaje sacralizado, sentimentalizado; el resto estorba, ya sea por su procedencia natal o porque no comulga con determinadas ideas. Y estos que no atraviesan el

filtro de alguna manera hay que eliminarlos o suprimirlos, quitarlos de la patria, del paisaje. Y esto se hace en distintas gradaciones. La peor de todas es el asesinato, la forma extrema de eliminación, pero hay otras como la expulsión de la comunidad, haciendo que alguien se vaya del pueblo, o de la ciudad, o incluso de la región, o sometiéndolo al silencio o marginándolo. Entonces esto genera actualmente una situación de terror o de miedo colectivo que determina directa y evidentemente las conductas de los ciudadanos (Aramburu / Gabilondo, 2016).

[Der Titel bezieht sich] natürlich auf die baskische Heimat, die leider nicht nur ein geographischer Ort ist, denn für viele Menschen ist es vielmehr ein sakralisierter Ort, ein mythisierter Raum, der mit einer Vision verbunden wird, die für die Gesellschaft hoch gefährlich ist, weil sie jedes Mal, wenn sie aktiviert wird, Schmerz verursacht, und Menschen zu Opfern werden lässt. Diese Vision macht es sich nämlich zum Ziel, eine Masse von Personen auf eine fast biblische Art, von einem Punkt A zu einem idealisierten Horizont B zu führen. Und jeder Einwohner des Baskenlandes steht mit dieser Idealisierung des Raumes, ob er es nun will oder nicht, in Verbindung, sei es nun, weil er aktiv an diesem Projekt teilnimmt, oder weil er davon betroffen ist. Das bedeutet, dass die Menschen in meinem Heimatland seit Jahrzehnten einem Raster unterliegen, einem Raster mit Löchern, durch die nur die Reinen passen, die ursprünglichen, die in diese sakralisierte, sentimentalisierte Landschaft hinein passen; die anderen stören, sei es aufgrund ihrer Herkunft oder weil sie sich mit diesen Ideen nicht identifizieren. Diese nicht in das Raster passende Menschen müssen auf irgend einer Art und Weise eliminiert, annulliert werden, müssen aus der Heimat, aus der Landschaft entfernt werden. Durchgeführt wird das in unterschiedlichen Abstufungen. Die schlimmste unter allen ist der Mord, die extremste Form der Ausschaltung. Aber es gibt auch noch andere, wie der Ausschluss aus der Gemeinschaft, indem jemand dazu gebracht wird, das Dorf, die Stadt oder sogar die Region zu verlassen, oder indem man ihn marginalisiert oder zum Schweigen bringt. Das alles verursacht einen kollektiven Terror, der das Verhalten der Menschen direkt und auf eine sehr deutliche Art und Weise bestimmt. (Eigene Übersetzung)]

Ohne die schützende Distanz seines Deutschlandaufenthaltes wäre Fernando Aramburu, wie er meint, wohl kaum in der Lage gewesen, so unerschrocken und frei über den baskischen Nationalismus und den ETA Konflikt zu schreiben wie er es in seiner Erzählung *Los peces de la amargura* (2006) wagte. Der Terrorismus wird dort aus der Perspektive der Opfer geschildert, und das zu einem Zeitpunkt, an dem es noch Attentate gab. In *Patria* (2016), seinem bekanntesten Roman, der 2017 mit einem der renommiertesten spanischen Literaturpreise ausgezeichnet wurde, dem *Premio Nacional de Narrativa*, setzt er sich mit den Auswirkungen dieses durch den Nationalismus mythisierten Heimatbegriffs auseinander. Seine gelegentlichen Überlegungen zum Thema deutsche Vergangenheitsbewältigung und zu der Rolle der 68er Generation in der BRD geben Grund zur Annahme,

dass sein kritischer Blick auf den baskischen Konflikt maßgeblich durch die deutsche Gedächtniskultur beeinflusst wird. Zugleich finden sich in *Viaje con Clara por Alemania* aber auch immer wieder Szenen, die zeigen, dass Aramburu sich seinen südländischen Blick auf die deutsche Gesellschaft erhalten hat. Viele in dem Land weitverbreitete Gewohnheiten oder Einstellungen reizen seine Spottlust. Die Art und Weise, in der in Deutschland selbst alte Freunde miteinander umgehen, empfindet der Erzähler als steif und distanziert; von Gästen zu erwarten, dass sie sich die Schuhe ausziehen, stellt in seinen Augen eine Zumutung dar (2010: 285-286); und Tante Hildegards Unfähigkeit, sein Deutsch zu verstehen (2010:42), deutet er als eine Form von Überheblichkeit, genauso wie die so weit verbreitete überempfindliche Reaktion auf Knoblauchgeruch (2010:43). Relativiert werden diese Klischees über Deutschland und die Deutschen durch zahlreiche Figuren, die ein positiveres Bild zeichnen. Allen voran ist Clara zu nennen, die Ehefrau des Ich-Erzählers, die stets zu ihm hält, obwohl sie seine Knoblauch-Passion nicht teilt.

4. DIE BEGEGNUNG ZWEIER KULTUREN UND DIE UMKEHRUNG DER HERR UND DIENER ROLLEN

In *Viaje con Clara por Alemania* werden die beiden zueinander in Dialog tretenden Kulturen hauptsächlich durch ein sich auf Reisen befindendes Ehepaar repräsentiert. Er ist ein Spanier, der vor 16 Jahren als Student nach Deutschland ging, sich in seine heutige, deutsche Frau verliebte und blieb. Sie sorgt als Deutschlehrerin an einem Gymnasium für den gemeinsamen Unterhalt, während er sich um den Haushalt kümmert. Ihren ungeliebten Beruf hofft sie, nach zwei bereits veröffentlichten Romanen bald an den Nagel hängen zu können. Als ihr Verleger ihr vorschlägt, ein Reisebuch über Deutschland zu schreiben, sagt sie zu und nimmt sich ein Jahr unterrichtsfrei. Ratón/Ratoncito («Maus»/«Mäuschen»), ihr Ehemann, hat versprochen, sie auf ihrer Reise zu begleiten, um ihr mit Rat und Tat zur Seite zu stehen.

Die Rollenaufteilung zwischen den beiden scheint im Prinzip also klar definiert: Clara ist die Herrin, die bestimmt wo es lang geht und der Ich-Erzähler ist der Diener, der für sie kocht, sich als Chauffeur nützlich macht, allerlei Informationen herbeischafft, und darüber hinaus auch noch als literarischer und psychologischer Berater fungiert. Schon allein sein Kosenamen - «Ratón», «Ratoncito» (Maus, Mäuschen) - der einzige Name unter dem wir ihn kennenlernen -, unterstreicht seine untergeordnete Rolle. Und doch wird, wie so oft im Schelmenroman, bald deutlich, dass der Diener seiner Herrin nur scheinbar unterlegen ist, denn er weiß Claras Wünsche und Vorstellungen stets in seinem Sinne zu lenken. Da seine Vorschläge hauptsächlich darauf abzielen, sich –und auch ihr– das Leben zu erleichtern, fahren beide gut damit. Nichtsdestotrotz lädt diese Umkehrung der Rol-

len dazu ein, die Beziehung zwischen den Eheleuten als eine Art Katz-und-Maus Spiel anzusehen, in dem es der Maus immer wieder gelingt, die Katze auszutricksen oder hinters Licht zu führen. So erledigt Ratón die zahlreichen Aufträge, die er von Clara erhält, stets derart flink und geschickt, dass ihm viel Zeit bleibt, um es sich hinter ihrem Rücken gut gehen zu lassen. Noch deutlicher zeigt sich seine heimliche Überlegenheit daran, dass es schließlich *sein* und nicht ihr Reisebericht ist, den wir in Händen halten, denn was Clara nicht weiß, ist, dass ihr Gemahl ebenfalls schreibt. Er tut es heimlich, während sie in der Schule ist, und vermag selber nicht recht zu erklären, warum er das lieber für sich behält. Er greife nur um des Vergnügens willen zur Feder, und habe keineswegs vor, seinen Bericht zu veröffentlichen, lässt er verlauten (2010: 77). Gerade dieser Mangel an Ambition verschafft ihm allerdings einen entscheidenden Vorteil gegenüber Clara, die sich beim Schreiben von unzähligen Ängsten behindert fühlt, weil sie stets den Druck der zu erwartenden Kritiken auf sich lasten spürt. Für ihn gibt es im Gegensatz dazu keine einengenden Regeln, so dass er sein Schreiben als etwas Befreiendes, Spielerisches erlebt (2010: 77).

Wir haben es also mit zwei Protagonisten zu tun, die unterschiedlicher nicht sein können: Was sie ernst nimmt, erscheint ihm komisch; wo er sich anarchisch, subversiv, betont individualistisch gibt, kehrt sie ihre gutbürgerliche Erziehung hervor. Während sie, sich eifrig Notizen machend, alle möglichen Museen und Ausstellungen besucht, sucht er sich ein stilles Plätzchen, um seinen Geist ungestört baumeln zu lassen. Indem wir ihnen auf ihrer Reise folgen, werden wir zugleich Zeugen der Entstehung zweier Werke, die sich in zwei literarisch entgegengesetzte Traditionen einschreiben, denn Claras Reisebericht, den wir nur auszugsweise kennen, zeichnet sich durch eine eindeutig poetische und intellektuelle Ader aus, während der witzige Stil und der kolloquiale Sprachduktus ihres Ehemannes in Verbindung zu einer oralen Volks- und Lachkultur steht, die ihr völlig fremd ist: «Lo que quiero decir es que por regla general antepones la risa al sentimiento poético» wirft sie ihm vor [«Was ich damit sagen will, ist, dass du dem Lachen für gewöhnlich den Vorzug gegenüber dem Sinn für das Poetische gibst»] (2010, 385). Während das Reisebuch, an dem sie schreibt, keine der Sehenswürdigkeiten auslässt, die zum kulturellen und historischen Erbe der Deutschen gehören, wendet sich seine Reisebeschreibung vor allem jenen unrühmlicheren Episoden zu, die Clara aus Gründen des guten Geschmacks auslässt (2010: 318).

5. KOMMT ES ZU EINER «SANCHIFICACIÓN» CLARAS UND/ODER ZU EINER «QUIJOTIZACIÓN» DES ICH-ERZÄHLERS?

Claras Bewunderung für alles, was mit Kunst und Literatur zusammenhängt, bietet sich geradezu dazu an, als «Quijotismo» ausgelegt zu werden, während

Ratóns skeptische und zugleich pragmatische Haltung in Verbindung mit Sancho Panza zu setzen ist. Claras Einstellung zeigt sich gleich zu Beginn ihrer Reise eines Morgens im Juli kurz nach sieben Uhr. Auf ihre Bitte hin, haben sie den Wagen vor dem verlassenen Schulgebäude geparkt, denn schon seit Monaten malt sie sich aus, wie sie es der Schule bei ihrer Abreise noch einmal zeigen wird. Und so greift sie nun zu ihrer Geheimwaffe: Mit einem einschlägigen Heine-Zitat, das sie eigens für diesen Zweck auswendig gelernt hat, will sie sich und der Welt ihre Verachtung für den grauen Alltag, dem sie gerade entronnen ist, kundtun: «Lebet wohl, ihr glatten Säle! / Glatte Herren! Glatte Frauen! / Auf die Berge will ich steigen, / lachend auf euch niederschauen» (2010: 20). Bald jedoch gerät sie ins Stocken, muss noch einmal beginnen, verhaspelt sich wieder, holt ihren Spickzettel hervor und liest die Verse lachend vor. Ratóns spöttische Kommentare während dieser Episode machen deutlich, dass er seinen Gefühlen auf eine weit weniger kultivierte Art freien Lauf gelassen hätte und dass er sich dabei nicht durch die Angst, beobachtet zu werden, hätte aufhalten lassen:

Su corte de mangas debía ser simbólico, pues consideraba que los otros, los normales, los que todo el mundo conoce, son propios de gente zafia. Reconoció, además, que temía comprometer su reputación si por casualidad la estaba observando en aquellos momentos una persona conocida desde alguna ventana. Se supone que no había nadie dentro del colegio. Sin embargo, nunca hay que fiarse. Su corte de mangas adoptaría la forma de unos versos de Heinrich Heine que se le antojaban pintiparados para la ocasión. Con dicho fin los traía aprendidos de memoria. [...] Clara se arrancó a recitar en tono alegre los versos de Heine. Parece que le tomó cierta inseguridad con respecto a una palabra (2010: 19-20).

[Ihr Stinkefinger musste symbolischer Natur sein, denn sie war davon überzeugt, dass die anderen, die normalen Gesten, die jeder kennt, gewöhnlich sind. Sie gab auch zu, dass sie sich um ihren Ruf sorgte, wenn sie von einem Bekannten von einem Fenster aus beobachtet würde. Eigentlich war niemand in der Schule. Aber man konnte sich nie ganz sicher sein. Ihr Stinkefinger würde also die Form einiger Verse annehmen, die ihr für diese Gelegenheit geeignet erschienen. Sie hatte sie für diese Gelegenheit auswendig gelernt. [...] So begann Clara fröhlich zu deklamieren, wurde dann aber von einer gewissen Unsicherheit, was ein Wort anging überfallen. (Eigene Übersetzung)]

Der Enthusiasmus, mit dem Clara stets auf Ratóns Vorschläge reagiert, was die Gestaltung ihres Reisebuches angeht, erweckt den Anschein, als entstände zwischen den beiden ein Dialog, der die scharfe Grenzziehung zwischen ihrem «Quijotismo» und seinem «Sanchismo» relativieren würde. Letztendlich kommt es jedoch weder zu einer «quijotización» des Ich-Erzählers noch zu einer «sanchi-

ficación» Claras.¹ Vielmehr scheinen ihre Sicht- und Schreibweisen unverändert nebeneinander weiter zu existieren, ohne sich zu vermischen. Als Beispiel ließe sich die Szene anführen, in der sich Clara über den Druck beklagt, der von ihrer eigentlich kaum vorhandenen Berühmtheit ausgehe, und Ratón ihr dazu rät, ihr Schreiben doch dazu zu verwenden, die anderen aufs Korn zu nehmen, statt sich selbst als Objekt zu empfinden – ein sehr pikaresker Vorschlag, den sie wie viele andere enthusiastisch aufnimmt, aber nie umsetzen wird, weil er ihrem Wesen völlig fremd ist:

Se me ocurrió plantearle la posibilidad de que adoptara al escribir la actitud, no del que se desnuda a sí mismo, sino la del que desnuda a los demás. Se apresuró a anotar la frase en su cuaderno. Si le parecía bien, le pregunté. Me contestó que este tipo de pensamientos suelen ser útiles para las entrevistas (2010: 17).

[«Mir kam der Einfall, ihr vorzuschlagen, dass sie sich beim Schreiben nicht wie jemand verhalten solle, der sich vor anderen entblößt, sondern vielmehr wie jemand der andere entblößt. Sie beeilte sich, den Satz in ihr Heft einzutragen. Ob sie damit einverstanden sei, fragte ich sie. Derlei Gedanken seien bei Interviews nützlich, war ihre Antwort.» (Eigene Übersetzung)]

Verschärft werden diese Unterschiede durch die Assoziation mit nationalen Stereotypen, die dazu beitragen, den Ich-Erzähler als einen wendigen, witzigen, scharfzüngigen und etwas zynischen Südländer zu charakterisieren, während Clara mit den Klischees der ernsthaften, verlässlichen, etwas schwerfälligen Deutschen behaftet wird. Der humorvolle Ton des Erzählers nimmt seinen kritischen Deutschland-Kommentaren zwar die Spitze, es ist aber trotzdem nicht zu übersehen, dass er sich auf Claras Kosten mit seiner spanischen Leserschaft zu verbünden sucht.

Nun fragt sich natürlich, ob diese etwas stereotype Figurencharakterisierung im Verlauf der Erzählung dekonstruiert wird. Die Antwort darauf ist ein klares Nein. Anstatt dass es zu einer Verwischung der kulturellen Grenzen kommt, entsteht im Verlauf des Romans vielmehr der Eindruck, das gute Einvernehmen zwischen den beiden bliebe hauptsächlich durch Ratóns Tendenz gewahrt, Clara alles zu verschweigen, was zu Irritationen führen könnte. Er selbst deutet diese «Selbstbeherrschung» als ein Zeichen seiner Liebe. Die Leser*innen mögen sich indessen fragen, ob es das Bewusstsein um Claras Verletzbarkeit ist, welches den Ich-Erzähler zum Schweigen bringt oder eine tief verwurzelte Skepsis gegenüber der menschlichen Kommunikationsfähigkeit. Denn so lustig und redegewandt er sich auch gibt, scheint der Ich-Erzähler der Auffassung zu sein, dass Sprache vor allem dazu dient, sich hinter ihr zu verstecken, eine Einstellung, die er mit fast allen Pikaros gemein

¹ Zu den Begriffen «Quijotización» und «Sanchificación» siehe Madariaga, 1981: Kap.7, 8.

hat, deren Bildungsweg ja oft genug auf die zentrale Erkenntnis hinausläuft, dass man sich eine unverzeihliche Blöße gibt, wenn man sich einem anderen anvertraut. Das war ja auch die allererste Lektion, die Lázaro von seinem blinden Herrn erteilt bekam, als er dessen Aufforderung folgte, doch das Ohr an den *verraco*, den steinernen Stier an der römischen Brücke Salamancas zu halten um zu lauschen. Sobald er sich darüber gebeugt hatte, schlug der Blinde zu und lachte seinen Lehrling ob seiner Gutgläubigkeit aus: «Necio, aprende que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo. Y rió mucho la burla» (1982: 102) [Lerne, du Tor, dass der Diener des Blinden noch um ein Stück schlauer sein muss als der Teufel. Und er lachte sehr über seinen Streich. (Eigene Übersetzung)]

6. SCHLUSS. HUMORVOLLES SPIEL MIT KULTURELLEN GRENZEN

Nicht auf die Sprache baut Aramburus Ich-Erzähler als Mittel zur Überwindung kultureller Grenzen, sondern auf den Humor, mit dessen Hilfe interkulturelle Differenzen seiner Ansicht nach leichter zu relativieren sind als im Verlauf tiefgreifender Diskussionen, denn Humor setzt die Fähigkeit zu einer relativistischen Lebenseinstellung voraus, und eine solche lädt dazu ein, von polarisierenden Gefühlen Abstand zu nehmen. Und doch täuscht selbst der Humor nicht über die Tatsache hinweg, dass der Erzähler von der Überzeugung ausgeht, dass er seine «spanischen» Seiten ebenso wenig ablegen kann wie Clara ihre «deutschen». Das ist von seinem Standpunkt aus auch gar nicht wünschenswert: er strebt keine hybride Mischkultur an, sondern betrachtet die kulturellen Unterschiede vielmehr als eine Quelle des Amüsemments und der Freiheit. Der zentrale Stellenwert, den der Humor in *Viaje con Clara* einnimmt, scheint bei Aramburu nämlich mit einer gewissen Skepsis gegenüber der Möglichkeit, Zwischenidentitäten zu schaffen einherzugehen. Damit grenzt sich dieser Roman in einem ganz zentralen Aspekt von der herkömmlichen Migrationsliteratur ab, die sich üblicherweise auf die zwischenmenschlichen Konflikte zwischen Zuwanderern und Einheimischen konzentriert, sowie auf die daraus resultierenden Identitätsprobleme (Ackermann, 1984). In *Viaje con Clara* geht es nicht darum, diese Differenzen zu überwinden, indem hybride Zwischenidentitäten geschaffen werden. Vielmehr wird die Alterität des in Deutschland lebenden Ausländers bejaht, indem er als ein außerhalb der Gemeinschaft stehender Ex-zentriker dargestellt wird, der weder unter dem Gefühl von Fremdheit leidet, noch danach trachtet, seine Andersartigkeit zu überwinden. Statt sich mit der Frage zu beschäftigen, wie er seine Außenseiter-Position hinter sich lassen könne, greift Aramburus Ich-Erzähler auf die pikareske Tradition zurück, um den Moment der Distanz als einen befreienden zu feiern. Der interkulturelle Zwischenraum gestaltet sich somit als ein Freiraum, der den interkulturellen «Pendler» unvoreingenommener macht und ihn dazu reizt, vieles

um sich herum zu durchschauen und zu hinterfragen. Eine gegenseitige Sympathiebekundung, die keine Veränderung einfordert, wird als wertvoller dargestellt als eine Integration, die durch Anpassung zustande kommt, ja sogar wertvoller als eine Hybridisierung (Bhaba, 1994), denn all diese Formen der Annäherung setzen zumindest teilweise eine Aufgabe der eigenen Identität voraus. Ein humorvoller Umgang mit Unterschieden scheint demgegenüber viel erstrebenswerter. Insofern weicht der sich in *Viaje con Clara* artikulierende «Zwischenraum» von Homi K. Bhabas Vorstellungen eines sogenannten «Dritten Raumes» ab (1994), denn in Aramburus Roman kommt es nicht zu kreativen identitären Hybridisierungen. Statt seinen Protagonisten als Vertreter einer hybriden Mischkultur zu stilisieren, wird dessen kulturelle Andersartigkeit gefeiert. Diese Einstellung entspringt womöglich Aramburus Erfahrungen mit der aufgezwungenen Homogenität einer mit Gewalt eingeforderten baskischen Heimat. Im Gegensatz zu der vom Nationalismus eingeforderten normativen Homogenität erscheint der sich in Deutschland eröffnende interkulturelle Zwischenraum als befreiend. Das Nicht-Aufheben der binären Oppositionen zwischen Ratón und Clara erscheint demnach nicht als ein kommunikationsloses Nebeneinander, sondern als tolerante Bejahung von Alterität und kultureller Differenz. Der Konflikt zwischen Vereinnahmung und Ausgrenzung wird somit durch eine positive Darstellung der kulturellen Eigenheiten entschärft. Der in Deutschland lebende Ausländer fühlt sich weder ausgegrenzt noch hat er das Bedürfnis sich zu assimilieren. Vielmehr situiert er sich in einen Zwischenraum, der es ihm erlaubt, sich von einengenden Zuschreibungen zu befreien. Sowohl diese selbstbewusste zur Schau Stellung von Alterität als auch die enge Verbindung zwischen Humor, Kritik und politischer Unkorrektheit werden in *Viaje con Clara por Alemania* als ein Markenzeichen der pikaresken Tradition hochgehalten.

LITERATURVERZEICHNIS

- ACKERMANN, I. (1984). Integrationsvorstellungen und Integrationsdarstellungen in der Ausländerliteratur. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 14(56), 23-39.
- ARAMBURU, F. (1996). *Fuegos con limón*. Barcelona: Tusquets
- ARAMBURU, F. (2004). *Vida de un piojo llamado Matías*. Barcelona: Tusquets.
- ARAMBURU, F. (2006). *Los peces de la amargura*. Barcelona: Tusquets.
- ARAMBURU, F. (2010). *Viaje con Clara por Alemania*. Barcelona: Tusquets.
- ARAMBURU, F. (2016). *Patria*. Barcelona: Tusquets.
- ARAMBURU, F. & GABILONDO, I. (2016). Presentación de *Patria* de Fernando Aramburu. Entrevista entre Fernando Aramburu e Iñiqui Gabilondo. Unter www.youtube.com/watch?v=TMeY6gY2Kt8 [Abgerufen: 27/04/2021]

- ARAMBURU, F. & SAINZ BORGIO, K. (2016). Entrevista con Fernando Aramburu: Del País Vasco me llevé el dolor, la evocación y el deseo de intervenir con la palabra. Unter <https://www.zendalibros.com/fernando-aramburu-del-pais-vasco-me-lleve-dolor-la-evocacion-deseo-intervenir-la-palabra> [Abgerufen: 27/ 04/2021]
- ARAMBURU, F. & CRUZ RUIZ, J. (2017). Entrevista con Aramburu. Unter https://www.youtube.com/watch?v=UCQ_5lwfbmk [Abgerufen: 27/04/2021]
- ARAMBURU, F. & LÓPEZ IGLESIAS, J. & AGUILERA, S (2014). Entrevista a Fernando Aramburu: España es un país enfadado en el que se maltrata el lenguaje. Unter https://www.hoyesarte.com/literatura/ficcion/fernando-aramburu-espana-es-un-pais-enfadado-en-el-que-se-maltrata-el-lenguaje_157281/ [Abgerufen: 27/04/2021]
- BHABA, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge. [Deutsche Ausgabe: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000.]
- GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- IFE, B. W. (1992). *Lectura y ficción en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- JOFRÉ, Manuel (2005). Don Quijote de la Mancha: Dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea. *Revista Chilena de Literatura*, 67, 113-129. Unter <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1509/11607> [Abgerufen: 28. 04. 2021]
- Madariaga de, S. (1981). *Guía del lector del Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe.
- RÖTZER, H. G. (2009/2015). *Der europäische Schelmenroman*. Stuttgart / Ditzingen: Reclam.
- RODRÍGUEZ DE LERA, J. R. (2002). Notas sobre la definición de género picaresco para estudios de Literatura Comparada. *Contextos*, XIX, XX, 37-40, 359-381.
- SAINZ, F. (1951). Don Quijote, educador de Sancho». *Hispania* 34(4), 363-365.
- SENABRE, R. (20 de diciembre 1996). *Fuegos con limón*. Fernando Aramburu. *ABC* Suplemento cultural del diario ABC.
- WEINRICH, H. (1984). Gastarbeiterliteratur in der Bundesrepublik Deutschland, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Göttingen, 14, (56), 12-22.

*DIE HERAUSGEBER*INNEN*

PATRICIA CIFRE-WIBROW

Es Profesora Titular del Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Salamanca. Su principal línea de investigación incide en la obra literaria como medio de articulación de la memoria cultural en los países de habla alemana y española. Publicación más reciente: *Giro cultural de la memoria. La Guerra Civil a través de sus patrones literarios*. (Peter Lang)

Ist Professorin für Literaturwissenschaft am Institut für moderne Philologie der Universität Salamanca. Ihre Forschungsbereiche liegen im Bereich der Gedächtnisdiskurse in den spanisch-und deutschsprachigen Erinnerungskulturen. Neuste Veröffentlichung: *Giro cultural de la memoria. La narrativa de la Guerra Civil a través de sus patrones literarios*. (Peter Lang).

JUAN MANUEL MARTÍN MARTÍN

Es Profesor Contratado Doctor de Literatura Alemana en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. Sus líneas de investigación son Literatura Contemporánea en lengua alemana, especialmente en el área de los estudios de memoria; por otro lado, los Estudios Culturales (relación de cine, literatura y memoria histórica), así como los Estudios de Género.

Ist Professor für Literaturwissenschaft an der Philologischen Fakultät der Universität Salamanca. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (kulturelles Gedächtnis-Literatur) und der Kulturwissenschaft (Zusammenhang von Film, Literatur und Vergangenheitsbewältigung) sowie der Geschlechterstudien.

MANUEL MONTESINOS CAPEROS

Catedrático de Filología Alemana de la Universidad de Salamanca. Sus líneas de investigación son la literatura en lengua alemana del siglo XX, especialmente la

literatura de la República de Weimar, y del siglo XXI. Igualmente su investigación se centra en la narrativa del recuerdo y en la literatura comparada.

Ordinarius (Lehrstuhlinhaber) für Deutsche Philologie an der Universität Salamanca. Seine Forschungspunkte sind die Literatur in deutscher Sprache des 20. Jahrhunderts, besonders die Literatur der Weimarer Republik, und des 21. Jahrhunderts. Ebenfalls beschäftigt er sich in seiner Forschung mit der Literatur des Gedächtnisses (Erinnerungsliteratur) und mit der vergleichenden Literatur.

Valiéndose del humor, la ironía y la sátira, la novela picaresca pone en evidencia las estrategias sociales encaminadas a la preservación del *statu quo*. El pícaro aparece representado como un individuo subalterno que tiene todas las de perder frente a sus amos. Pero también como alguien susceptible de trastocar, gracias a su ingenio y a su talento para la burla, los esquemas asimétricos de poder entre dominantes y dominados. El presente libro reflexiona sobre los diferentes usos que la tradición picaresca alemana ha hecho del humor y de la ironía a fin de explorar las relaciones de dominio y subalternidad. El recorrido trazado abarca desde los orígenes de la picaresca española y su influencia en el *Simplicius Simplicissimus* (1669) de Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen hasta las novelas contemporáneas de autores como Thomas Brussig, Ingo Schulze, Daniel Kehlmann o Abbas Khider entre otros.

Mithilfe des Humors und der Ironie setzt sich der Schelmenroman über soziale Konventionen hinweg und gewährt dem Schelm eine große Freiheit, eine Narrenfreit, die es ihm ermöglicht, sich gegen die Mächtigen ironisch zur Wehr zu setzen. Seine Spottlust und sein Gelächter erweisen sich als besonders effektive Waffen, wenn es darum geht, offenzulegen, mit welchen Machenschaften die Herrschenden ihren Machtmissbrauch legitimieren. Nicht selten gelingt es dem Schelm, sich der offiziellen Diskurse zu seinen Gunsten zu bedienen, so dass es zu einer Umkehrung des Machtgefälles zwischen Herr und Diener kommt. In den hier versammelten Beiträgen geht es um die Funktion von Humor, Ironie und Satire als pikareskes Mittel, die Spannungen zwischen den Herrschenden und den Beherrschten offenzulegen. Der nachgezeichnete Entwicklungsbogen erstreckt sich von den ersten spanischen Schelmenromanen und ihrem Einfluss auf Hans Jakob Christoph von Grimmelshausens *Der Abenteurliche Simplicissimus Teutsch* bis hin zu Autoren der Gegenwart wie Thomas Brussig, Ingo Schulze, Daniel Kehlmann oder Abbas Khider.



VNIVERSIDAD
D SALAMANCA

(sge) Sociedad
Goethe
en España



Sociedad Goethe en España
Institución de Estudios
Goethe en España (Instituto
Goethe en España)
CALLE DE LA UNIVERSIDAD, 4
41013 CAJAMARTE (SEVILLA)

ISBN: 978-84-1311-573-3



9 788413 115733