

Felicana Enríquez de Guzmáns *entreactos*. Groteske Körperkomik im spanischen Barock

Felicana Enríquez' zweiteilige *Tragicomedia Los jardines y campos sa-
beos* (*Tragikommödie Die Gärten und Felder von Saba*) stellt ein um-
fangreiches ›Gesamtkunstwerk‹ dar.¹ Jedes der beiden Stücke um-
fasst, neben textuellem Beiwerk,² fünf Akte in Versen, und jeweils
zwischen dem zweiten und dritten sowie zwischen dem dritten und
vierten Akt ist ein burlesker *entreacto* eingeschaltet. Die in den Akten
erzählte Geschichte stellt eine Mixtur aus Ritterwelt und Mythologie
dar. Es wird von der Hofierung der arabischen Prinzessin Belidiana
durch den griechischen Prinzen Clari sel berichtet, die wegen des un-
günstigen Einflusses der Venus jedoch erfolglos bleibt. Im zweiten Teil
wird dank der Intervention der Schutzgöttinnen Juno und Venus, letz-
tere zur Protektorin Clari sels gewandelt, die glückliche Heirat der spa-
nischen Prinzessin Maya mit dem griechischen Prinzen gefeiert.

Die in Prosa verfassten *entreactos* des ersten Teils³ stellen zum
einen ein komisches burleskes Pendant zur heroischen Welt der Ritter-

1. Den ersten Teil der *Tragicomedia* verfasste Enríquez, die um 1580 in Sevil-
la geboren wurde und nach 1640 starb, zwischen 1599 und 1602, während der zweite
1619 entstand. Erhalten sind zwei Ausgaben von 1624 und 1627. Vgl. Louis C. Pérez:
»The Poet and her Circumstances«, in: Ders.: *The Dramatic Works of Felicana Enríquez de
Guzmán*, Valencia: Albatros 1988, S. 1-38. Pérez legt die Ausgabe von 1627 zugrunde.

2. Zu Enríquez' *Carta executoria*, vgl. Ursula Jung: »Weibliche Autorschaft im
spanischen Barock: Selbstinszenierung als das Andere bei María de Zayas und Felicana
Enríquez de Guzmán«, in: Michaela Boenke/Ina Schabert (Hg.): *Imaginationen des Ande-
ren im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz 2002, S. 237-261.

3. Die genannten *entreactos* haben sich für die heutige Theaterpraxis und -lek-
ture als die interessantesten Teile der *Tragicomedia* erwiesen. So wurden sie im Rah-
men des *Festival de Teatro Clásico* in Almagro 1997 unter dem Titel »Las Gracias mohosas«
vom *Centro Andaluz de Teatro* aufgeführt (Regie: Juan Dolores Caballero). Vgl. *El País*
vom 19. Juli 1997, S. 4 (für den Hinweis danke ich Karin Hopfe). Auch in dem von Felici-
dad González Santamera und Fernando Doménech herausgegebenen Band *Teatro de muje-
res del Barroco. María de Zayas/Felicana Enríquez de Guzmán/Leonor de la Cueva*, Madrid:
Publicaciones de la ADE 1994, sind die beiden *entreactos* der *Primera parte* abgedruckt.

turniere sowie zur stilgerechten Umwerbung der Prinzessinnen seitens der Ritter dar, denn es treten verunstaltete arabische *caballeros*, halb Mensch, halb Tier, als Prätendenten auf. Zum anderen erscheinen deformierte, aus Arabien stammende mythologische Gestalten: »schimmelige« Versionen der drei Grazien, ein fauler und essigsaurer Wein-gott Bacchus sowie verkrüppelte »Vettern« des Orpheus und des Am-phion. Die grotesken körperlichen Deformationen der Figuren veran-schaulichen den *décalage* im Hinblick auf die Protagonisten des Hauptstückes oder der Episoden der griechisch-römischen Mythologie. Sie rufen einen grotesk-komischen Gegensatz zur heroischen Redeweise der Figuren hervor, welche allerdings oft in sprichwortreiche All-tagssprache überwechselt, oder aber der deformierte Körper wird in burlesker Weise und unter Rekurs auf Wortspiele thematisiert und kommentiert.

So treffen in Arabien, vor dem Haus, in dem Bacchus mit seinen schon sehr alten, an Krücken gehenden Töchtern, den drei schimmeli-gen Grazien, nämlich der einäugigen Aglaya sowie der blinden Talía und der ebenfalls blinden Eufrosina, wohnt, nachts nach und nach sechs invalide Bewerber ein, die alle Aglaya als Ehefrau beanspruchen und sie sich streitig machen. Es handelt sich um den einäugigen Saba, den blinden Pancaya, den buckligen Nisa, den verkrüppelten Anga, den blinden Sänger Orpheus und den einäugigen Sänger Amphion, die – mit Ausnahme Angas – gleichfalls an Krücken gehen. Über das »vier-füßige Reptil«, den invaliden Anga, »las rodillas en vna espuenta, las manos por el suelo en vnos chapines⁴ – »die Knie in einem Korb, die Hände auf dem Boden in Frauenüberschuhen mit dicken Plateausoh-len«, der auch Anspruch auf »die Gattin« Aglaya erhebt, macht Nisa sich lustig, indem er *verdor* nicht als ›Jugendkraft‹, sondern als ›Grün-futter‹ interpretiert:

Anga: Ninguno de los tres intente contrastarme la consumación que si por accidente soy animal reptil, mi primero natural me restituirá en mi verdor, y disposición de defender a todo el mundo mi capa.

Nisa: Tiene razón, que como es animal reptil quadrupedante, el verde le restituirá las fuerzas, enflaquecida [sic!] por la falta de la paja, y cevada, que los tolano de las enzías no le dexan comer.⁵ – *Anga:* Keiner der drei möge mir den Vollzug streitig machen, denn wenn ich zufällig ein Reptil bin, so wird mich meine erste Natur in meine Jugend-kraft und Verfassung wieder einsetzen, um gegen alle meine Ehre zu verteidigen. – *Nisa:* Er hat Recht, denn da er ein vierfüßiges Reptil ist, wird das Grüne ihm die Kräfte zurück-erstattet, die aufgrund des Strohs und der Gerste geschwächt sind, denn Zahnfleischfäu-le hält ihn vom Essen ab.

4. L. Pérez: *The Dramatic Works*, S. 293.

5. Ebd., S. 346 (Version von 1624).

Die heruntergekommenen Prätendenten rühmen ihre »Heldentaten«, wodurch in ihrer Rede eine groteske Um-Erzählung berühmter Geschichten der Mythologie erfolgt, die das Zustandekommen ihrer körperlichen Entstellungen erklären soll. Letztere sind demnach durch Selbstverstümmelung verursacht worden. So erzählt der beinlose Anga, er sei es gewesen, der die Zentauren bei der Hochzeit des Piritous an der Entführung der Frauen gehindert und sie besiegt habe: »Prestadme orejas beníolas, y oyréys la mayor hazaña, que mortal alguno hizo. Entrambas espinillas con mi propia espada me quebranté, por no tenelles ventaja de piernas humanas [a los Centauros] [...].«⁶ – »Leiht mir eure wohlwollenden Ohren und hört von der größten Heldentat, die je ein Sterblicher ausführte. Ich brach mir beide Schienbeine mit meinem eigenen Schwert, um ihnen [den Zentauren] gegenüber nicht im Vorteil zu sein mit menschlichen Beinen [...].« Zur Belohnung habe er drei Monate mit der Braut verbringen dürfen. Der blinde Pancaya berichtet, dass er sich beide Augen ausgerissen habe, um nicht von Medusas Blick versteinert zu werden, bevor er mit den drei Gorgonen Hochzeit gefeiert habe.

Schließlich erscheint der lächerliche Alte Bacchus und weist darauf hin, dass seine Tochter Aglaja noch zwei Schwestern habe. Die *Gracias mohosas*,⁷ hässliche Gegenbilder der schönen Grazien der Venus, von denen nur Aglaja über ein Auge verfügt, weisen Gemeinsamkeiten mit den Schwestern der Gorgonen, den *grayas* (Graien) auf, jenen weiblichen Ungeheuern, die beschrieben werden als »terribles ancianas, que vivían en las montañas del Atlas«⁸ – »furchterregende Alte, die im Atlasgebirge lebten«, »obligadas a compartir entre las tres su único ojo y su único diente«⁹ – »gezwungen, sich unter den dreien ihr einziges Auge und ihren einzigen Zahn zu teilen«. Aus einem Turnier sollen als Sieger die drei Ehemänner für die Schwestern hervorgehen. So versammelt sich der Vater mit seinen in Lumpen gekleideten schimmeligen Grazien auf dem Balkon, um den Kampf zu verfolgen. Bacchus nimmt Bezug auf die körperliche Deformation der Töchter, die eine bedauerliche Einschränkung für deren »königliches« Gebaren darstelle: »[...] o hembras valerosas, dignas de sojuzgar Reyes [...] y dalles de chapinazos, si tuuiérades aptitud de poder calzar chapines, con que se los diérades; mas essa ha sido mi desgracia, y la vuestra, que

6. Ebd., S. 296.

7. *Gracia mohosa* bedeutet »schimmelige Grazie«, aber auch »abgestandener Witz«: »Se llama familiarmente el dicho frío y sin substancia.« (Real Academia Española [Hg.]: *Diccionario de Autoridades*, 2. Bd., Madrid: Gredos 1964, Bd. IV, S. 67.)

8. René Martin (Hg.): *Diccionario de la mitología griega y romana*, Madrid: Espasa Calpe 1996, S. 352.

9. R. Martin (Hg.): *Diccionario de la mitología*, S. 299.

vuestros pies de grullas no los admiten.«¹⁰ – »[...] oh, tapfere Frauen, würdig, Könige [...] zu unterjochen und [...] ihnen Tritte mit dem Überschuh zu geben, wenn ihr geeignet wäret, Schuhe zu tragen, mit denen ihr sie ihnen geben könntet; aber dies ist mein und euer Unglück, dass nämlich eure Kranichbeine keine Schuhe zulassen.« Im Zusammenhang mit einem Wortspiel zu *tornear* (drechseln; im Turnier kämpfen)/*tornero* (Drechsler)/*torneo* (Turnier) verweist Bacchus auf die Möglichkeiten, die sich für die körperliche Verschönerung der schimmeligen Grazien mit einem Drechsler als Ehemann eröffnen würden: »Y no era malo vn tornero, que te fiziera, y torneara vna perna de haya, que te supliera essa muleta, y fiziera otras dos para tus hermanas.«¹¹ – »Ein Drechsler wäre nicht schlecht, der dir ein Buchenholzbein machen und drechseln könnte, das dir diese Krücke ersetzen könnte. Und er könnte zwei weitere für deine Schwestern machen.«

In dem burlesken Turnier kämpft die eine Dreiergruppe gegen die andere, beide gleichermaßen lächerlich ausgestattet: »Salen los seys [...] con broqueles de corchos, y espada de palo, y lanças de cañas verdes, armados a lo ridículo. Tres con sus padrinos por vna parte; y tres con los suyos por otra. Y hazen sus galanterías, coxeando y dando caydas.«¹² – »Die sechs [...] erscheinen mit Körksschildern und hölzernen Schwertern und Lanzen aus grünem Schilfrohr, auf lächerliche Weise bewaffnet. Drei mit ihren Sekundanten/Paten auf der einen Seite, und drei mit den ihrigen auf der anderen. Sie vollführen ihre Gesten der Höflichkeit, hinkend und hinstürzend.« Das Erscheinen der zum Turnier bereiten Krüppel kommentiert Bacchus folgendermaßen: »O qué vistosos an entrado los vnos, y los otros! No ay más que dessear en todo el mundo. Dichosas hijas mías vosotras, que nacisteis para tan singulares empleos. O que verdadero refrán! Quando nace la escoba, nace el asno que la roa.«¹³ – »Oh wie prächtig sind die einen und die anderen eingetreten! Auf der ganzen Welt bleibt nichts zu wünschen übrig. Ihr meine glücklichen Töchter, die ihr für solch einzigartige Verwendungen geboren wurdet. Oh welch wahres Sprichwort! Sobald der Ginster sprießt, kommt auch der Esel, der ihn abknabbert.« Während des Kampfes werden die umgefallenen Kombattanten von den Sekundanten wie Kegel wieder aufgestellt: »Corren sus cañas, y quiébranlas, y sacan sus espadas, y danse sus cinco golpes, cayendo todos en el suelo. Y los padrinos los leuantan.«¹⁴ – »Sie halten ihr Lanzenstechen und

10. L. Pérez: *The Dramatic Works*, S. 350 (Version von 1624).

11. Ebd., S. 302.

12. Ebd.

13. Ebd.

14. Ebd., S. 303.

zerbrechen die Lanzen, ziehen ihre Schwerter, versetzen sich eine Anzahl Schläge und fallen alle zu Boden. Die Sekundanten heben sie wieder auf.« Aglaya, wie ihre Schwestern sehr an den sexuellen Aspekten ihrer Verheiratung interessiert, meint, dass alle sechs Bewerber gleich gut gekämpft haben, und will sie daher alle sechs wochenweise zulassen: »Digo, señores, que todos seys auéys andado valerosos Caualleros; y todos seys soys dignos [...] desta vuestra Caualla [...]: en igual grado os quiero a todos [...]. A todos seys os admito por míos por semanas, porque ninguno pueda quedar quexoso.«¹⁵ – »Ich sage, meine Herren, dass ihr euch alle sechs als tapfere Reiter [*caualleros*] erwiesen habt; alle sechs seid ihr dieses euren weiblichen Reittieres [*Caualla*; Neologismus zu *cavalo*: ›Pferd‹] würdig [...]: in gleichem Grade liebe ich euch alle [...]. Alle sechs lasse ich wochenweise als die meinigen zu, damit sich niemand beschweren kann.« Vater Bacchus protestiert unter Verwendung eines Wortspiels zu *bigamía* (Doppelehe)/*bigamo* (Bigamist) und *gamo* (Damhirsch)/*gama* (Damhirschkuh):

Baco: Ay hija mía, bígama queréys ser? dos, tres veces queréys ser gama?

Aglaya: No padre, sino que con seys gamos quiero correr como gama.

Baco: [...] no es razón, que vos introduzgáys en el mundo la bigamía en las mugeres, que seréys peor que la reyna Semíramis, que aunque tuuo muchos hombres, no fueron muchos matrimonios.¹⁶

– *Bacchus*: Oh, meine Tochter, zweifach wollt ihr als Hirschkuh geritten werden? [Freie Übersetzung für wörtlich: *ser bígama*: ›Bigamistin sein‹, was *Bacchus* als *bi* (doppel) und *gama* (Hirschkuh) versteht.] Zwei, drei Mal wollt ihr geritten werden?

Aglaya: Nein Vater, sondern ich will als Hirschkuh von sechs Hirschen geritten werden.

Bacchus: [...] es ist nicht vernünftig, dass ihr die Bigamie unter den Frauen in die Welt einführt, ihr wäret schlimmer als die Königin Semiramis, die, obwohl sie viele Männer hatte, nicht mit ihnen verheiratet war.

Auch die Schwestern protestieren und wollen ebenfalls mit allen sechs Bewerbern verheiratet werden. Die wie ihre Schwestern hässliche, bereits alte und längst nicht mehr jungfräuliche Eufrosina beschwert sich, indem sie das bekannte Gedicht Luis de Góngoras für ihre Belange abwandelt: »Mal año, hermana Aglaya; vos os los queríays a todos seys; y que nosotras enuiudássemos antes de casar; y se dixesse por nosotras, las más bellas niñas de aqueste lugar, oy viudas, y solas, y ayer por casar, dexadnos llorar a orillas de la mar.«¹⁷ – »Verdammt, Schwester

15. Ebd.

16. Ebd.

17. Ebd., S. 303f. Das Original lautet: La más bella niña/ de nuestro lugar/ hoy viuda y sola/ y ayer por casar,/ viendo que sus ojos/ a la guerra van,/ a su madre dice,/ que escucha su mal:/ Dejadme llorar/ orillas del mar.

Aglaya; ihr wollt alle sechs für euch; und ihr wollt, dass wir Witwen werden, noch bevor wir heiraten, und dass man von uns sagt: Die schönsten Mädchen aus diesem Ort, heute Witwen und allein, und gestern noch zum Verheiraten, lasst uns weinen am Meeresstrand.« Man einigt sich darauf, den Kampf fortzuführen, doch auch Eufrosina beansprucht zum Schluss alle sechs Kandidaten. Aus dem von Talía eröffneten poetischen Wettstreit gehen gleichfalls alle sechs Prätendenten als ebenbürtig hervor. Orpheus schlägt daraufhin vor, dass die drei schimmeligen Grazien alle sechs Bewerber heiraten sollen, »renuncia das todas las leyes de la diuisión«¹⁸ – »unter Verzicht auf alle Gesetze der Teilung«. Der Vater akzeptiert die vorgeschlagene multiple Verbindung der »diez y ocho bigamias«¹⁹ – »achtzehn Bigamien« und erläutert den Brautleuten, wie glücklich sie sich schätzen könnten, dass sie sich bei ihrer Wahl ausschließlich von dem Wert der Seele, nicht aber von der Schönheit der Körper haben leiten lassen:

El valor del hombre en el cuerpo, y en el ánimo assienta. El ánimo deue mandar, y el cuerpo obedecer. El vno tenemos común con los dioses, el otro con las bestias. Tontería y locura es, ante poner [sic!] la hermosura, y dotes del cuerpo a los dotes y hermosura del ánimo. O hijos, y hijas mías, que prudentes auéys sido en [...] preferir el valor de los ánimos, y no dárseos nada de la hermosura, y gentilexa de los cuerpos [...]. Auéys merecido, hijas, por vuestra discreción el vaor [sic!] de los ánimos generosos de estos mendigos caualleros. Y vosotros, o dignos yernos míos Poltrónicos, auéys merecido por vuestra sabiduría, la hermosura, y belleza interior de las almas de estas polémicas sin hiel.²⁰ – Der Wert des Menschen ist im Körper und in der Seele angesiedelt. Die Seele muss befehlen, und der Körper gehorchen. Die eine haben wir mit den Göttern gemein, den anderen mit den Tieren. Es ist Dummheit und Verrücktheit, der Schönheit und den Gaben des Körpers den Vorrang zu geben vor den Gaben und der Schönheit der Seele. Oh, Söhne, und meine Töchter, wie klug seid ihr gewesen, den Wert der Seelen [...] vorzuziehen und euch nichts aus der Schönheit und der Anmut der Körper zu machen [...]. Ihr habt, Töchter, durch eure Urteilskraft den Wert der generösen Seelen dieser Bettel-Ritter verdient. Und ihr, meine würdig-faulen Schwiegersöhne [Wortspiel mit *poltrón* (>faul<)/*político* (>Schwieger...<)], habt durch eure Weisheit die Schönheit und die innere Anmut der Seelen dieser friedliebenden Tauben [Wortspiel mit *paloma* (>Taube<)/*polémica* (>Kriegskunst<)] verdient.

Während Bacchus in seiner ›philosophischen‹ Abschlussrede nochmals einen grotesk-komischen Kontrast kreiert, indem er die Bedeutung der körperlichen »Schönheit« angesichts der Entstellungen der Brautleute minimiert, stellen letztere gerade die Grundlage der komischen Effekte

18. Ebd., S. 307.

19. Ebd.

20. Ebd., S. 307f.

für die Leserschaft dar. Die Invaliden haben nicht etwa zwischen innerer und äußerer Schönheit gewählt, sondern das Wahlprinzip zugunsten der Gruppenheirat abgeschafft. Durch die komische Multiplikation der Brautleute innerhalb einer einzigen ›Multi-‹-Ehe wird die sonst exklusive sexuelle Zuordnung zweier Körper durch das ›optimierte‹ Modell multipler Relationen ersetzt. Mit der Aussicht auf »drei mal sechs Bigamien« wünscht sich Bacchus achtzehn Enkelkinder, und der *entreacto* klingt mit fröhlichem Gesang aus: »Gózense desposados, y desposadas,/Gózense los seys Ninos con sus tres Gracias.«²¹ – »Es mögen sich die Bräutigame und Bräute aneinander erfreuen,/ es mögen sich die Nymphenmänner mit ihren drei Grazien erfreuen.«

Ursula Jung

Ruzante

Unter dem Künstlernamen Ruzante tritt Angelo Beolco (ca. 1496-1542) in seiner Rolle als Paduaner Bauer zum ersten Mal – soweit wir seine noch immer eher umrisshaft erkennbare Karriere verfolgen können – mit seiner *Pastoral* im venezianischen Karneval des Jahres 1520 auf, und das mit großem Erfolg vor 350 Zuschauern auf Einladung der *Immortali*, einer der *Compagnie della Calza*, wie uns der Chronist Sanudo berichtet. Aus dessen Aufzeichnungen wissen wir von neun oder zehn weiteren Aufführungen in Venedig zwischen 1520 und 1530 und zwei Auftritten in Padua selbst aus dem Jahr 1533, ohne dass, von einer Ausnahme abgesehen, die Zuordnung zu einzelnen Stücken möglich wäre. Dass Ruzante in der Lagunenstadt rasch hohes Ansehen und große Popularität genießt, beweisen seine Auftritte zu hoch offiziellen Anlässen, wie der Hochzeit des Dogenkels Antonio Grimani 1523 oder der Friedensfeier von 1530 im Beisein hochrangiger ausländischer Würdenträger und Diplomaten. Und von dem Ausgreifen dieses Ruhms über die venezianischen Herrschaftsgrenzen hinaus zeugt eine Einladung seitens der Este an den Hof von Ferrara, wo er anlässlich der Hochzeit von Ercole d'Este im Jahr 1529 *La Moscheta* auf die Bühne des Palazzo Ducale bringt.¹

Dem außergewöhnlichen Erfolg dieser kurzen, noch nicht einmal 20 Jahre dauernden, Bühnenkarriere steht ein rasch verblassender

21. Ebd., S. 310.

1. Zur Karriere Ruzantes vgl. insbesondere Giorgio Padoan: *La commedia rinascimentale veneta*, Vicenza: Neri Pozza 1982, S. 63-139.