



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Die Symbolik der Zahlen in Alejandro Casonas

„La dama del alba“

verfasst von / submitted by

Tobias Leder

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 482 353

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Bewegung und Sport
UF Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Wolfram Aichinger, Privatdoz.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den benutzten Quellen wörtlich und inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Ich versichere, dass ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin oder einem Beurteiler) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Wien, im März 2020

Tobias Leder

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis eines langen Schreibprozesses. Dazu gehören Erfolgserlebnisse und Momente der Freude während der Lektüre so bereichernder Literatur ebenso wie Momente des Zweifels und des Frusts.

Zum Gelingen dieser Arbeit hat ein Umfeld beigetragen, dass mich in dieser Zeit unterstützt, immer wieder motiviert und inspiriert hat. Die ursprüngliche Idee der Arbeit entstand während eines Seminars von Professor Antonio Zamarreño an der Universität Salamanca, welches ich im Rahmen des ERASMUS-Programms besuchen durfte. Gerne erinnere ich mich an seine stets freundschaftliche Art und sein umfangreiches Wissen über die Literatur und die Kultur Spaniens zurück, welches er bereitwillig mit seinen Studierenden teilte.

Am Institut für Romanistik der Universität Wien war es dann Professor Mag. Dr. Wolfram Aichinger, der sich bereit erklärte, die Betreuung meiner Diplomarbeit zu übernehmen. Einmal mehr durfte ich im persönlichen Kontakt überaus positive und lehrreiche Erfahrungen sammeln. Besonders geschätzt habe ich dabei die Mischung aus konstruktiver, stets treffend und pointiert formulierter Kritik und der Unterstützung und Ermutigung meines persönlichen Zugangs und Stils.

Dank gilt ebenso meine Familie, insbesondere meinen Eltern, die mich in dieser intensiven Phase, aber auch weit darüber hinaus, stets unterstützt haben. Das Gefühl von Dankbarkeit werde ich stets als Motivation in mir tragen, die Unterstützung, die ich erhalten habe, weiter zu geben.

Schlussendlich soll auch noch eine Person erwähnt werden, ohne welche die Arbeit nicht möglich gewesen wäre: Alejandro Casona, der Autor von „La dama del alba“. Das Lesen und Immer-Wieder-Lesen seines Werks waren eine Freude, Bereicherung und Inspiration.

Für mich als angehende Lehrperson sind die genannten Personen, die meinen Schreibprozess unterstützt, betreut und begleitet haben, eine große persönliche Inspiration. Für meine zukünftige Laufbahn stellen sie im besten Sinne des Wortes Vorbilder dar.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Fragestellung	3
2.1. Hypothesen	3
3. Verwendete Methoden.....	5
3.1. Auffinden der Zahlen	5
3.2. Analyse der Textstellen (Kotext) und Parallelstellenvergleich	7
3.3. Analyse des Umfelds (Kontext)	7
3.4. Ineinandergreifen der Schritte	7
4. Ebenen der Literatur und Symbolik.....	9
5. Funktion der Zahlen in Literatur und Theater	12
6. Verwendung und Bedeutungen der Zahlen Drei, Vier und Sieben	18
6.1. Die Zahl Drei	19
6.1.1. Kotext 1: Drei Kinder.....	20
6.1.2. Kotext 2: Drei Tage Ehe	24
6.1.3. Weitere Verwendungen der Zahl Drei.....	26
6.1.4. Zwischenfazit	27
6.1.5. Die Zahl Drei in anderen Werken Casonas	28
6.2. Die Zahl Vier	30
Exkurs: Retablo en cuatro actos	30
6.2.1. Kotext: Vier Kinder	30
6.2.2. Cuatro y cuarto – ein zufälliger Zusammenhang?	31
6.2.3. Elemente der Natur & Elemente der Realität.....	32
6.2.4. Zwischenfazit	35
6.3. Die Zahl Sieben.....	36
6.3.1. Kotext 1: Sieben Bäume	37
6.3.2. Kotext 2: Sieben Monde	39

6.3.3.	Die Zahl Siebzig.....	41
6.3.4.	Zwischenfazit.....	42
6.3.1.	Die Zahl Sieben in anderen Werken Casonas	43
6.4.	Die Zahl Sieben als Zusammenfassung von Drei und Vier	45
7.	Die Zahl Zwei als Leitmotiv des Werks	50
7.1.	Das wichtigste Paar – Eine Verdoppelung	52
7.2.	Die Zahl Zwei in Gegensatzpaaren	53
7.2.1.	Leben und Tod.....	54
	Exkurs: Ein (be)merkenswerter Satz.....	55
7.2.2.	Realität und Fiktion	63
7.2.3.	Die Verbindung der beiden Gegensatzpaare miteinander	71
7.3.	Überwindung der Gegensätze.....	75
7.1.	Mehr als Zwei – Die Zahl Drei als Form der Überwindung	83
7.2.	Vergleiche	84
8.	Verbindung der einzelnen Zahlen und Elemente	87
8.1.	Übereinstimmung mit der Erzählstruktur	91
9.	Zusammenfassung	93
9.1.	Überprüfung der Hypothesen	93
9.2.	Abschließende Bemerkungen	96
10.	Bibliographie.....	98
10.1.	Primärliteratur	98
10.2.	Sekundärliteratur.....	98
11.	Abbildungsverzeichnis.....	100
12.	Abstract auf Deutsch	100
13.	Resumen en español.....	101

1. Einleitung

Die Titel zahlreicher Werke Alejandro Casonas lesen sich wie eine mathematische Formelsammlung: So finden sich „La tercera palabra“, „Las tres perfectas casadas“ oder „Romance en tres noches“, um etwa drei Werke zu erwähnen, welche die Zahl Drei im Titel enthalten. Andere Beispiele, etwa für die Zahl Sieben, wären: „Siete gritos en el mar“, oder „La casa de los siete balcones“.

Wenn die Titel nun in Verbindung mit dem Inhalt stehen, kann weiters nahegelegt werden, dass in den Werken Alejandro Casonas Zahlen eine wichtige Rolle spielen. Dies ergibt sich weniger aus der konkreten Bedeutung von Zahlen, dem Zählen und Zusammenfassen von Mengen und Einheiten, was ja nicht weiter bemerkenswert wäre. Vielmehr geht es um die Verwendung von Zahlen in ihren abstrakten, symbolischen Bedeutungen.

Dem kann aber widersprochen werden, da etwa Casonas Theaterstück „La dama del alba“, Gegenstand der vorliegenden Analyse, keine Zahl im Titel enthält.

Dennoch, so die Vermutung, bedient sich der Autor auch in diesem Werk, wie für ihn typisch, der symbolischen Bedeutungen von Zahlen. Und tatsächlich, so viel sei bereits hier vorweggenommen, finden sich zahlreiche symbolische Stellen („zahllos“ wäre hier das verkehrte Adjektiv), also Stellen an denen Zahlen in einer symbolischen Verwendung zu finden sind. Auch im Titel „La dama del alba“ ist der Hinweis auf eine Zahlen-symbolik enthalten, wenn auch nicht durch die explizite Verwendung einer Zahl. „Alba“, die Morgenröte, steht für ein Begriffspaar, den Gegensatz von zwei Konzepten mit hoher Symboltracht: Tag und Nacht, gleichzeitig getrennt und verbunden durch die Morgenröte.

Bevor anschließend direkt den ersten Hinweisen auf explizite und implizite Verwendungen von Zahlen und ihren symbolischen Bedeutungen in „La dama del alba“ nachgegangen werden soll, hier ein kurzer Hinweis:

Auch wenn die Häufung von Zahlen in den Titeln (und viel mehr noch in den Werken) bemerkenswert ist, so ist Casona damit auf keinen Fall alleine. Viele andere Autoren und Autorinnen haben ebenso Zahlen als Symbole verwendet.

Als naheliegendstes Beispiel wären hierbei populäre (Volks-)Märchensammlungen etwa der Gebrüder Grimm zu erwähnen: „Schneewittchen und die sieben Zwerge“, „Der Wolf und die sieben Geißlein“ oder „Die drei kleinen Schweinchen“ von Joseph Jacobs.

Dasselbe gilt im religiösen Bereich für die Bibel, in der Gott „in sieben Tagen“ die Welt erschaffen hat, in der „die drei heiligen Könige“ zum neugeborenen Jesus kommen, oder „die Heilige Dreifaltigkeit“ („im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes“) eine große Rolle spielt.

Auch in alltäglichen Sprichwörtern sowie in der Betrachtung der Natur finden sich Zahlen wieder: „Aller guten Dinge sind Drei“, „Wenn sich Zwei streiten freut sich der Dritte“, „Auf Wolke Sieben schweben“ oder ein „Buch mit sieben Siegeln“. Die Natur ist in Vier Jahreszeiten (Frühling, Sommer, Herbst und Winter), vier Himmelsrichtungen (Nord, Süd, Ost, West) und vier Elemente (Feuer, Wasser, Erde, Luft) eingeteilt.

Dies nur als einleitender Hinweis und als kleiner Reiseführer durch das Werk.

2. Fragestellung

Ausgangspunkt der Arbeit ist somit die Behauptung, dass Zahlen und ihre symbolischen Bedeutungen in Casonas Werken, aber auch wesentlich allgemeiner in Literatur, Kulturgeschichte und Alltag häufig Verwendung finden. Was im Umkehrschluss bedeutet, dass diese symbolischen Bedeutungen auch verstanden werden (sollten). Dass Alejandro Casona in „La dama del alba“ erstens Zahlen verwendet und ihnen zweitens wichtige symbolische Bedeutungen zuschreibt, ist somit nicht weiter verwunderlich.

Die Frage, die sich stellt, ist, ganz plump ausgedrückt: „Wie macht er das?“ Und deutlich präziser (und wissenschaftlicher) als Forschungsfrage formuliert:

Auf welche Art und Weise setzt Alejandro Casona in „La dama del alba“ Zahlen ein und welche symbolischen Bedeutungen haben sie?

2.1. Hypothesen

Während der aufmerksamen Lektüre des Stückes sind folgende Annahmen und Vermutungen aufgekommen. Diese Annahmen sind zunächst subjektiv und basieren auf der persönlichen Lektüre und Deutung des Werkes. Hauptaufgabe dieser Arbeit soll es sein, die eigenen Annahmen zu überprüfen.

Nun zu den vier Annahmen:

Hypothese 1: In „La dama del alba“ werden häufig Zahlen verwendet, in denen symbolische Bedeutungen mitschwingen

Dabei greift der Autor Alejandro Casona auf Bedeutungen zurück, die bereits in Alltag, Kulturgeschichte und Literatur verbreitet sind. Dies ist auch Voraussetzung dafür, dass diese Bedeutungen verstanden werden können.

Auch wenn diese bereits erwähnte Annahme eher allgemein gehalten ist und als selbstverständlich gelten könnte, so soll sie dennoch überprüft werden, da sich daraus die weiteren Annahmen ableiten.

Hypothese 2: Die Zahlen Zwei, Drei, Vier und Sieben stehen in einer Beziehung zueinander

Die von Casona verwendeten Zahlen stehen erstens in Beziehung zueinander, wobei die Art dieser Verbindung zweitens in sich eine Symbolik enthält. Weiters ist zu untersuchen, ob die Zahlen auch zu anderen Symbolen eine Verbindung aufweisen.

Hypothese 3: Die Zahlen selbst, ihre Symbolik, sowie die Beziehung zwischen den Zahlen sind an manchen Stellen nicht eindeutig, sondern lassen einen Deutungsspielraum zu

Dabei fällt etwa die Unklarheit ein, ob La Madre nun drei oder vier Kinder hat, also ob Angélica lebt oder nicht. Ebenso ist das Werk in vier Akten geschrieben, gleichzeitig steht der vierte Akt getrennt da und dient als Erklärung des Ausgangs der Handlung, der im dritten Akt schon vorweggenommen wird.

Die Hypothese der Mehrdeutigkeit scheint auch auf die Zahl Zwei zuzutreffen.

Hypothese 4: Die Zahl Zwei ist die wichtigste Zahl und Leitmotiv

Dies zeigt sich etwa in der häufigen Verwendung von Gegensatzpaaren, von Duplikationen sowie der Omnipräsenz des Flusses mit seinen zwei Ufern und der Verwendung von „alba“, also der Dämmerungszeit zwischen Tag und Nacht, sowohl im Titel als auch im dramaturgischen Höhepunkt und Ende des Stückes.

Die nur auf den ersten Blick binären Gegensatzpaare, etwa Leben und Tod oder Realität und Fiktion erweisen sich – um bei einer zahlenbehafteten Ausdrucksweise zu bleiben – entweder als Zweideutigkeiten oder gar als zwei Seiten derselben Medaille.

Detailliertere Annahmen sowie die Überprüfung derselben, etwa wofür welche Zahl steht, finden sich im Hauptteil der Arbeit. Sollte im Laufe der Arbeit die Notwendigkeit entstehen, dass Annahmen verworfen werden sollten oder neue Annahmen hinzugefügt werden sollten, ist dies ebenso selbstverständlich wie die Bestätigung der bisherigen Annahmen.

3. Verwendete Methoden

Um die vier Hypothesen überprüfen zu können, sollen folgende Schritte unternommen werden.

Die Schritte beginnen nahestmöglich an der Zahl als Untersuchungsgegenstand und weiten dann das Blickfeld immer weiter aus. Sie gehen vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Konkreten zum Abstrakten. Aufgrund dessen kann diese Vorgehensweise als induktive Methode beschrieben werden.

Dadurch soll auch den Prozess der Erkenntnisgewinnung aus nächster Nähe nachvollziehbar sein. Gleichzeitig ist der Erkenntnisstand vor dem Beginn des Schreibens dieser Arbeit bereits fortgeschritten, was sich in den formulierten Hypothesen zeigt. Diese Abwägung zwischen einer induktiven Schreibweise und dem gleichzeitig deduktiven Überprüfen der anfänglichen Annahmen bleibt nicht ohne Folgen. Das bereits vorhandene Wissen soll zu einem möglichst verständlichen, klaren und logisch kohärenten Aufbau führen, ohne dass die induktive, stets am Text als Primärquelle orientierte Vorgehensweise aufgegeben werden soll.

Da es sich um eine Arbeit über einen literarischen Text handelt, sollen auch elementare literarische Überlegungen in der Arbeit selbst eine Rolle spielen. In anderen Worten, eine ansprechende Gestaltung soll dem Weiterlesen förderlich sein.

3.1. Auffinden der Zahlen

Zunächst soll das Werk auf das Vorkommen von Zahlen in expliziter und impliziter Form untersucht werden. Explizit meint dabei tatsächliche Verwendung der Zahlen z.B. „siete lunas“ oder „tres días“.

Implizit meint dabei die mehrmalige Verwendung eines bestimmten Elementes, etwa die drei Kinder, vier Akte oder die zwei Ufer des Flusses. Auch die Gruppierung mehrerer Elemente, etwa der Begriffspaare Tag und Nacht oder Leben und Tod fallen unter die Kategorie der impliziten Verwendung von Zahlen.

Um tatsächlich sämtliche Erwähnungen der Zahlen in expliziter Form zu finden, wird mithilfe der Suchfunktion des Acrobat Readers eine elektronische Version des Werkes durchleuchtet. Die Quellenangabe der elektronischen Version findet sich in der Bibliographie.

Die Stellenangaben beziehen sich aber dennoch stets auf die Seite der Druckversion und sind einheitlich in eckigen Klammern ohne den Zusatz „Seite“ angegeben. Weiters wird auf die Angabe des Werks bei Zitaten aus „La dama del alba“ verzichtet.

Durch die Möglichkeit der exakten und vollständigen Verortung der Zahlen wird sichergestellt, dass keine noch so scheinbar unbedeutsamen Verwendungen übersehen werden und die Zahlen auch in ihrer Beziehung zueinander analysiert werden können.

Wörtliche Zitate des Primärtextes sind in Kursivschrift gehalten, um auf den ersten Blick als solche erkennbar zu sein: „*ABUELO (Partiendo el pan). — Todavía está caliente la hogaza. Huele a ginesta en flor*“ [63].

Es sollen die Zahlen sowohl in ihrem Vorkommen als Kardinalzahlen (dos, tres, cuatro, siete) als auch in ihrem Vorkommen als Ordinalzahlen (segundo, tercero, cuarto, séptimo) gesucht und untersucht werden.

Vielfache dieser Zahlen oder daraus gebildete Zahlen (veinte, treinta, etc.; doce; vigésimo/duodécimo, etc.) sollen zwar auf das Vorhandensein untersucht werden. Sie sind aber nur dann näher zu analysieren, wenn ihr Vorhandensein in Verbindung mit den zu analysierenden Ursprungszahlen steht.

Bezüglich der impliziten Verwendung soll die mehrmalige Verwendung oder die Gruppierung von Elementen ebenso zunächst ausfindig gemacht werden, um die weiteren Schritte vorzubereiten. Auch hierbei wird die elektronische Suche angewandt, um einen vollständigen Überblick über die Verwendung der Elemente zu erhalten.

Da in der gesamten Arbeit oft vom Begriff der „Elemente“ die Rede ist, soll dies hier kurz erläutert werden:

Der Ausdruck Elemente meint schlicht und einfach grundlegende Teile des Textes, so wie beispielsweise Zahlen, bestimmte Wörter, aber auch Personen, Elemente der Natur oder abstrakte Begriffe wie Schicksal oder Realität.

3.2. Analyse der Textstellen (Kotext) und Parallelstellenvergleich

Anschließend sollen die Textstellen, an denen die Zahlen vorkommen, also der Kotext, betrachtet werden, was Aufschlüsse über die Bedeutungen und den symbolischen Wert geben soll. Diesem Schritt soll ausreichend Platz eingeräumt werden, da auf diese wichtigen Erkenntnisse aufbauend weitere Schlüsse gezogen werden sollen.

Darauf folgt ein Vergleich mit Parallelstellen, also Stellen, an denen dieselbe Zahl verwendet wird. Dies bezieht sich auf Stellen im Werk „La dama del alba“ ebenso wie auf Stellen in anderen Werken von Alejandro Casona oder bekannten Werken anderer AutorInnen, die eventuell relevant sind.

3.3. Analyse des Umfelds (Kontext)

Als nächster Schritt sollen die bisherigen Ergebnisse der Arbeit mit dem Kontext, also mit Informationen zum Autor bzw. zur Entstehungsgeschichte des Werks verglichen werden, welche die Annahmen unterstützen oder ihnen widersprechen können. Auch die Betrachtung des Kulturkreises, in dem sich Autor und mögliche Rezipienten und Rezipientinnen befinden, soll dabei Eingang finden.

Beispielsweise gilt es, die Vermutung zu überprüfen, ob das in Spanien und Lateinamerika vorherrschende Christentum einen Einfluss auf das zu analysierende Werk ausübt; gleiches gilt etwa für den Einfluss antiker Wurzeln oder für heidnisch-keltische Bräuche. Der Einfluss anderer Literatur auf Casona ist hierbei ein Sonderfall, da es sich dabei sowohl um Parallelstellen als auch um Kontext des Werkes handelt. Für die tatsächliche Analyse des Umfelds hat dies aber keine Auswirkungen, sondern dient nur der Einordnung der einzelnen Schritte.

Als Hilfestellung bei der Analyse wird ebenso auf Sekundärliteratur zu Alejandro Casona und „La dama del alba“ wie auch auf Literatur zum Thema der Verwendung und der Symbolik von Zahlen zurückgegriffen.

3.4. Ineinandergreifen der Schritte

Auch wenn die einzelnen Schritte der Analyse hier nacheinander angeführt werden, verläuft der Prozess der Analyse tatsächlich nicht streng linear.

An folgendem Beispiel lässt sich dies darstellen: Die Zahl Drei wird nicht nur einmalig (Verortung), sondern öfters im Kontext (Parallelstellenvergleich) von Kindern sowie von Geschichten verwendet.

Was könnte dies für die symbolischen Bedeutungen der Zahl Drei heißen?

Die Zahl könnte somit für Märchen stehen sowie für den Umgang mit Geschichten im Allgemeinen. Auch in anderen literarischen Werken, allen voran in Märchen spielt die Zahl Drei eine große Rolle. Wie in der Einleitung bereits angeklungen, spielt die Zahl Drei auch im christlichen Glauben eine große Rolle (Analyse des Umfelds).

Das Entdecken neuer Bedeutungen führt aber eben stets dazu, dass diese sowohl im Parallelstellenvergleich, als auch in einer Analyse des Umfelds überprüft werden müssen.

Auch die Verbindungen einzelner Elemente zueinander sollen in ihren symbolischen Bedeutungen untersucht werden.

Gleichzeitig kann der an dieser Stelle beschriebene Vorgang der Textanalyse auch zur Folge haben, dass ein neuer Fund bisherige Vermutungen umstößt und den Prozess erneut beginnen lässt. Wenn zum Beispiel ein Interview von Alejandro Casona der Vermutung widerspräche, dass die Zahl Vier als Symbol für die Natur steht, so müssten erneut die Textstellen betrachtet werden, an denen die Zahl Vier vorkommt, um herauszufinden, ob auch eine andere Interpretation argumentierbar wäre.

4. Ebenen der Literatur und Symbolik

Die vorliegende Arbeit ist eine literaturwissenschaftliche Betrachtung der Verwendung von Zahlen und ihrer Symbolik im Theaterstück „La dama del alba“.

Um sicherzustellen, dass diese Betrachtung auch nachvollziehbar sein kann, sollen der eigentlichen Analyse des Textes noch mehrere Überlegungen vorangestellt werden. Diese führen durch mehrere Ebenen, die in Literatur und Symbolik vorkommen.

Ebene Eins in der Literatur ist die Ebene, in der sich Autor / Autorin und Leser / Leserinnen befinden, man könnte auch sagen, die reale Realität. Wie objektiv und für alle gleich diese Realität ist, ist seit jeher eine der brennendsten Fragen der Menschheit. Sie wird in verschiedensten Bereichen der (Quanten-)Physik, der Psychologie (Konstruktivismus), der Rhetorik¹ und der Literatur diskutiert. Ein bekanntes Beispiel dafür ist etwa George Orwells Roman „1984“, wo, um beim Thema der Zahlen zu bleiben, das ganz klar falsche Dogma „ $2+2=5$ “ verbreitet und den Menschen aufgezwungen wird.

Ebene Zwei ist die Ebene des literarischen Textes, der Buchstaben, Wörter und Sätze, wenn man so will. Diese Ebene entspricht der Geschichte, die ein Erzähler oder eine Erzählerin dem Leser oder der Leserin mitteilt. Eben jener Erzähler oder jene Erzählerin ist nicht mit dem Autor oder der Autorin gleichzusetzen, sondern dient als Vermittler oder Vermittlerin der Geschichte. Im vorliegenden Fall des Theaterstücks lässt der Erzähler oder die Erzählerin die Figuren sprechen und erschafft durch die Regieanweisungen eine fiktionale Welt, in der sie agieren.

Eine weitere literarische Ebene entspricht der „Geschichte in der Geschichte“, also etwa dem Buch von La Peregrina, in dem das Schicksal geschrieben steht oder die Geschichte, welche La Peregrina den Kindern am Ende des dritten Aktes erzählt. Diese Ebene ist oft ein Hinweis auf das Wirken von Literatur und Fiktion selbst, da in der Geschichte nachgestellt wird, wie Literatur und Fiktion entstehen und welche Folgen sie haben können. Man kann auch von Metafiktion sprechen.

¹ Beispielhaft sei die Aussage der ehemaligen Sprecherin des Weißen Hauses Kellyanne Conway genannt, die von „alternative facts“ sprach, als offensichtlich wurde, dass das Weiße Haus die Anzahl der Menschen bei der Angelobung von Donald Trump größer dargestellt hatte, als es tatsächlich der Fall war. (*The Washington Post*, 22. Januar 2017)

Die Ebenen der Symbolik kann man sich wie folgt vorstellen.

Ausgangspunkt ist die Ebene der konkreten Elemente, gleich ob diese real existieren oder von literarischer Art sind. Im Fall von „La dama del alba“ sind solche Elemente, wie bereits erwähnt, etwa Personen wie Angélica oder La Peregrina. Ebenso dazu zählen Elemente der Natur wie der Fluss, das Kleeblatt oder der Baum am Pass von El Rabión oder Objekte wie das Halstuch, die Sporen oder der Kranz aus Rosen. Auch Orte wie das Haus, das Zimmer oder Zeiten – wie ganz konkret der Sonnenaufgang nach der Nacht der Sommersonnwende – zählen hierzu. Schließlich ist auch die Anzahl der Elemente ein Element für sich, also eine Anzahl an Personen, an Tagen oder an Blättern eines Kleeblattes. Dieser Fall entspricht der impliziten Verwendung von Zahlen.

Hauptfokus der Arbeit wird es sein, Elemente zu untersuchen, die Zahlen enthalten, oder einen Bezug zu Zahlen aufweisen.

Diese konkreten Elemente stehen aber oft nicht nur für sich selbst, sondern enthalten auch Konnotationen, die aufkommen, wenn man an ein solches konkretes Element denkt. Sämtliche der genannten Elemente haben im Werk, aber auch außerhalb, einen hohen symbolischen Wert.

Die Begrifflichkeiten Symbol, Symbolik oder symbolisch wurden bis jetzt zwar schon oft verwendet, ohne sie jedoch genauer zu betrachten und zu beschreiben.

Eine solche Beschreibung hat Eco unternommen:

Wenn man von aller zugrundeliegenden Metaphysik oder mystischen Behauptung abstrahiert, ist das Symbol keine Zeichensorte, die mit geheimnisvollen Qualitäten versehen ist, und es ist auch keine bestimmte Art und Weise der Zeichenproduktion. Es ist eine Textmodalität, eine Art und Weise, die Aspekte eines Textes herzustellen und zu interpretieren.²

Daraus folgt, dass ein Element dann zu einem Symbol wird, wenn dies der Autor oder die Autorin oder aber auch der Leser oder die Leserin dies entscheidet. Ein Baum kann als ein Baum „gelesen“ werden oder als Symbol für das Leben.

Ein anderes Beispiel, das Aichinger nennt und dabei in seinen Überlegungen Eco folgt, ist die Lektüre des Sonetts „Onde dorate, e l'onde eran capelli“: „Marino [Giovan Battista Marino, der Autor des Gedichts; Anm.] beschreibt eine Dame, die ihr blondes Haar

² Eco (1985), S. 238f

kämmt und drückt diese Beobachtung in poetischen Bildern aus. Es spricht von goldenen Fluten, durch die ein Schiffchen aus Elfenbein fährt“³.

Dabei können Schiffchen und Wellen als Metapher für Kamm und Haare gesehen werden, was der Titel auch so formuliert. Aber die Lektüre kann auch weitergehen, wie dies Aichinger formuliert:

Dahinter oder darunter lässt sich aber eine weitere Ebene formulieren, die nur angedeutet wird: Der Dichter phantasiert davon, schiffbrüchig zu sein, unterzugehen, zu sterben und sich in den Abgründen, die sich unter den Wellen öffnen, zu verlieren. Eine Interpretation könnte nun vorschlagen, dass der Text eine erotische Erfahrung andeutet, die über den Voyeurismus des Bildes an der Oberfläche hinausgeht. Das wäre die symbolische Ebene, oder mit Eco: Die Ebene, zu der eine Lektüre im symbolischen Modus gelangen könnte – aber nicht müsste, denn nichts im Inhalt des Gedichts >>zwingt<< dazu und es steht uns frei, uns mit der metaphernreichen Darstellung von Haar, das gekämmt wird, zufrieden zu geben.⁴

Bezüglich der Art der Symbole unterscheidet Soler dabei zwei große Bereiche:

Es interesante también subrayar aquí la diferencia entre "símbolos tradicionales" y "símbolos privados". Los tradicionales son aquellos que, aunque habiendo partido de ciertos núcleos culturales, han pasado a ser patrimonio de las sociedades cultas en general. Luz y oscuridad son hoy, para todos, símbolos de saber e ignorancia. Apolo es símbolo de claridad y serenidad mientras que Dionisos lo es de turbulencia. El río es símbolo de la vida, el círculo simboliza la perfección, etc. Los símbolos privados son aquellos que tienen un determinado sentido solo dentro de una obra o de un autor.⁵

Welche tieferen Ebenen eine „Lektüre im symbolischen Modus“ des Theaterstücks „La dama del alba“ von Alejandro Casona zugänglich macht und welche Art von Symbolen dort zu finden sein wird, soll der Hauptteil der Analyse herausfinden.

³ Aichinger (2013), S. 200

⁴ Aichinger (2013), S. 200

⁵ Soler (1970), S. 8

5. Funktion der Zahlen in Literatur und Theater

Es war bereits öfters die Rede davon, dass Zahlen und ihre Symbolik in Literatur und Theater eine weitverbreitete und wichtige Rolle spielen.

Deshalb soll vorweg an dieser Stelle noch eine kurze Einführung in Natur und Funktion von Zahlen angestellt werden, sowie wesentliche Zugänge zu dieser Thematik präsentiert werden. Das Hauptaugenmerk soll dabei auf die Verwendung von Zahlen in Literatur und Theater gelegt werden, da dies für die Arbeit die größte Relevanz aufweist.

Die folgenden Überlegungen sind großteils theoretischer Natur, dennoch sollen, wenn angebracht, auch literarische und dramatische Beispiele genannt werden. Dabei wird etwa dem Ansatz von Strosetzki⁶ gefolgt, in dessen Sammelband „Wort und Zahl. Palabra y número“ die verschiedenen Funktionen von Zahlen in Literatur und Theater stets anhand von Beispielen erläutert werden.

Betz spricht Zahlen ganz allgemein „Ordnungskräfte“ zu:

Solange nur von >>vielen<< Sachen, Dingen, Personen gesprochen wird, bleibt alles zufällig, das Beliebige herrscht noch vor, das Ungefähre; was aber gezählt und geordnet wird, das kann genau bestimmt werden, es ist gegen anderes abgegrenzt und bekommt dadurch eine schärfere Kontur.⁷

Neben dem Herstellen von Ordnung haben Zahlen auch eine weitere Funktion: „Denn merkwürdigerweise haben diese schlichten Gebilde einen doppelten Boden, ihnen wird eine zusätzliche Bedeutung beigemessen“⁸.

Endres fügt hinzu:

Selbst unser scheinbar so nüchternes Zahlensystem [...] hat seit jeher geheimnisvolle Obertöne gehabt, die dazu geführt haben, den Zahlen besondere geheime Kräfte zuzuschreiben, sie für magische Beschwörungen zu verwenden und vor allem mit astrologischen Voraussagen zu verwenden.⁹

Es sei also festgehalten, dass Zahlen zwei grundlegende Funktionen erfüllen: Sie haben eine strukturierende sowie eine symbolisierende Funktion.

⁶ Vgl. Strosetzki (2015)

⁷ Betz (1999), S. 15

⁸ Betz (1999), S. 15

⁹ Endres (1995) S. 22f

Wenn von der Beziehung zwischen Wort und Zahl, zwischen Literatur und Mathematik die Rede ist, lohnt sich ein Blick auf den Ursprung der Begriffe. Und dabei landet man beim Begriff des „Logos“: „Im griechischen Wort „logos“, das sowohl Erzählung, Kunde, Wort, als auch Zahl, Rechnung, Maß und Proportion bedeutet, kommen Wort und Weltgesetz, Verstehen der Qualität und Messen der Quantität zusammen“¹⁰.

Dies zeugt von einem Naheverhältnis der beiden Begriffe, und einer wechselseitigen Beeinflussung, die durch die Geschichte hindurch angehalten hat.

Eine der naheliegendsten Verbindungen zwischen Wort und Zahl finden sich in folgender Überlegung: „Contar significa crear unidades, clasificar, agrupando los fenómenos del mundo según criterios de igualdad, similitud o pertenencia a un principio organizador“¹¹

In anderen Worten geht es beim (mathematischen) Zählen zunächst darum, Kriterien zu bestimmen, die darüber entscheiden, was denn nun gezählt wird und was nicht. Diese Trennung nach relevant und irrelevant ist als Ordnungselement auch in der Literatur zu finden, ganz im Sinne des Vorgehens der Tauben im Märchen Aschenputtel: „Die Guten ins Töpfchen, die Schlechten ins Kröpfchen“. Die Auswahl der Kriterien ist dabei grundsätzlich willkürlich und kann, wie in der Analyse von „La dama del alba“ zu sehen sein wird, auch zu einer Ambivalenz führen, je nachdem welche Perspektive eingenommen wird.

Aichinger und Kroll führen ihre Betrachtung der Funktion von Zahlen in der Literatur wie folgt fort:

Encontramos el número como principio estructurante en todos los niveles de las comedias. Nada más iniciarse la acción de – pongamos por caso – La vida es sueño, el espectador llevará cuenta de las *dramatis personae*, dividiéndoloas en aliados y antagonistas (o las dos cosas a la vez).¹²

Auch hier findet sich die soeben erwähnte Ambivalenz und Abhängigkeit von der Perspektive.

¹⁰ Strosetzki (2015), S. 7

¹¹ Aichinger/Kroll (2015), S. 171

¹² Aichinger/Kroll (2015), S. 171

Bezüglich der symbolischen Funktion sowie Bedeutungen der konkreten Zahlen in Literatur und Theater soll exemplarisch eine Betrachtung des Werks von Calderón dienen¹³.

Die Zahl Eins ist demnach ein repräsentatives Symbol für den Egoismus („egoismo amoroso“), wohingegen die Zahl Zwei für Dichotomien, Gegensätze, Anziehung und Abstoßung steht, ganz wie ein Magnet auch zwei Pole hat, die Anziehung und Abstoßung auslösen. Weiters wird die Zwei als Zahl der Paare verwendet, wobei diese Paare vielfältig in Gestalt sein können. Denn es ist der Fall, dass die Zahl Zwei für Gegensätze stehen kann, aber auch für Parallelen und Symmetrien.

Die Zahl Drei ist besonders für das Zusammenspiel von Personen von Bedeutung, für die berühmt-berüchtigten Dreiecksbeziehungen: „los asociamos con el triángulo amoroso animado por celos, equívocos o casamientos impuestos por una autoridad“¹⁴.

Eine interessante Betrachtung des Zusammenspiels von Personen, auf welche sich Aichinger und Kroll beziehen, findet sich im Aufsatz „Die quantitative Bestimmtheit der Gruppe“¹⁵ vom Soziologen Georg Simmel.

Ein Verweis auf die Soziologie ist bei der Analyse literarischer Werke, wie es diese Arbeit darstellt, aus folgendem Grund hilfreich: Literatur und Gesellschaft beeinflussen sich gegenseitig: Literatur bildet (zwischen)menschliches Erleben ab, und wirkt umkehrt wiederum auf das Verhalten von Menschen.

Aichinger hält dazu in seinen Überlegungen zu Fiktion und Kultur folgendes fest: „Erzählungen [...] sind Teil unseres Denkens und sozialen Handelns insgesamt“^{16,17}. Er belegt dies unter anderem durch religiöse Erzählungen, die etwa in christlichen Messen dargeboten werden. Aber auch moderner Film und Werbung arbeiten mit Erzählungen und Geschichten. Eines ist den verschiedenen Formen gemeinsam: „Gewiss lässt sich sagen: Erzählungen sind machtvoll Instrumente, mit denen sich ebenso unterhalten lässt wie manipulieren. Sie können den Blick auf die Welt erweitern oder diesen Blick durch Blendwerk umnebeln“¹⁸.

¹³ Vgl. Aichinger/Kroll (2015), S. 173

¹⁴ Aichinger/Kroll (2015), S. 173

¹⁵ Vgl. Simmel (2010)

¹⁶ Aichinger (2013), S. 361

¹⁷ Näheres zur Bedeutung von Erzählungen in der Kultur siehe auch Harari (2013), S.32ff

¹⁸ Aichinger (2013), S. 369

Simmel geht davon aus, „dass Gruppen, die aus drei Einheiten bestehen (>>Triaden<<), besondere Eigenschaften im Hinblick auf die Beziehungen der Beteiligten zu einander haben“¹⁹. Dies geschieht typischerweise auf eine von drei Arten: „Der Dritte als ein Unparteiischer und ein Vermittler, als lachender Dritter (*tertius gaudens*) oder auch als ein Akteur, der dem Grundsatz ‚teile und herrsche‘ (*divide et impera*) folgt“²⁰.

In der ersten Form kann der Dritte entweder als Vermittler eine direkte Einigung der zwei Konfliktparteien herbeiführen oder gar diese Entscheidung als Schiedsrichter selbst treffen. Beiden Rollen gemeinsam ist die möglichst objektive Perspektive, die durch Entemotionalisierung eine Lösung des Konflikts ermöglichen soll.

Für die zweite Form, die des lachenden Dritten gilt, dass er persönlichen Vorteil aus dem Konflikt zweier anderer erlangt. Dies geschieht entweder, „dass zwei Parteien untereinander feindlich sind und deshalb um die Gunst des Dritten konkurrieren; oder dass zwei Parteien um die Gunst eines dritten konkurrieren und aus diesem Grund untereinander feindlich sind“²¹.

Bei der dritten Form, der des „teile und herrsche“, wirkt der Dritte aktiv trennend auf die anderen Elemente ein, wobei gilt: „Die Kunst des „*divide et impera*“ besteht in jedem Fall darin, die trennenden Aktionen möglichst so zu vollziehen, dass sie mit dem Dritten nicht in Verbindung gebracht werden können“²².

Eine weitergehende Auseinandersetzung mit dem Dritten als soziologischem Phänomen findet etwa in den „Theorien des Dritten“²³ statt.

Ein Sonderfall einer Dreiecksbeziehung ist das „*desdoblamiento reflexivo*“, bei dem eine Person eine Doppelrolle einnimmt, also je nach Perspektive eine unterschiedliche Funktion innehat. Aichinger und Kroll führen dies anhand des Beispiels von Calderóns „*El secreto a voces*“ aus. Stark vereinfacht geht es dabei darum, dass Laura eine Affäre mit Federico hat. Ihre Cousine Flérida begehrt diesen ebenfalls und bittet darum Laura, in der Nacht in den Garten zu gehen, um herauszufinden, mit wem Federico sich trifft. Sie wird zu einer „*espía de sí misma, encubridora de sí misma*“, wohingegen

¹⁹ Simmel (2010), S. 29

²⁰ Simmel (2010), S. 29

²¹ Simmel (2010), S. 31

²² Simmel (2010), S. 31

²³ Vgl. Bedorf/Fischer/Lindemann (2010)

Flérida genau das unterstützt, was sie eigentlich verhindern will. Beide geraten in einen internen Interessenskonflikt²⁴.

Es ist dabei auffällig, wie die Verwendung von Zahlen in diesem erwähnten und auch in anderen literarischen Werken stets zu einem spannenden Wechselspiel und einem produktiven Zusammenwirken zwischen Zahl und Wort findet. In „Palabra y número“²⁵ finden sich dazu zahlreiche Beispiele, wie die spanische Literatur verschiedener Epochen sich mit der Mathematik und den verschiedenen Funktionen der Zahlen mehr oder weniger explizit auseinandersetzt.

Die strukturierende Funktion von Zahlen lässt sich auch der folgenden theoretischen Überlegung erkennen.

Der Literaturtheoretiker Lotman konstatiert wie folgt: „Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“²⁶.

Nach Lotman trennt eine Grenze den Raum in zwei Teile, deren innere Struktur verschieden ist. Diese Grenze kann nicht ohne Weiteres übertreten werden, eine solche Übertretung führt zu einem Ereignis im Sinne Lotmans²⁷.

Diese Raumsemiotik wurde von Renner weiterentwickelt, welcher den Begriff der (mathematischen) Menge einführte. Statt von topographischen (einen Raum bezeichnenden) Grenzen spricht er von Regeln, die für die (Teil-)Mengen gelten, „beide [die Modelle von Lotman und Renner; Anm.] erweisen sich als zwei Erscheinungsformen der gleichen semantischen Ordnung, mit denen Texte die Welt strukturieren“²⁸.

Die beiden Ansätze haben gemeinsam, dass sie, ganz wie das Zählen, eine strukturierende Funktion haben, indem sie in unterschiedliche Bereiche einteilen, was mit der oben erwähnten Definition von Zählen von Aichinger und Kroll übereinstimmt²⁹.

Eine weitere Funktion von Zahlen in der Literatur soll an dieser Stelle zumindest erwähnt werden: In der Lyrik sind Zahlen geradezu grundlegend: „Der Bau des

²⁴ Vgl. Aichinger/Kroll (2015), S. 176

²⁵ Vgl. Strosetzki (2015)

²⁶ Lotman (1972), S. 332

²⁷ Vgl. Lotman (1972)

²⁸ Renner (2004), S. 365

²⁹ Vgl. Aichinger/Kroll (2015), S. 171

Gedichtes lässt sich ebenso in Zahlenverhältnissen darstellen, wie die Maße einer gotischen Kathedrale von genau festgelegten Proportionen bestimmt sind“³⁰.

Nach dieser beispielhaften Betrachtung der Funktionen von Zahlen in Literatur und Theater soll nun der Blick wieder auf Alejandro Casona und „La dama del alba“ gerichtet werden.

Weitere Beispiele der symbolischen Funktion von Zahlen in Gesellschaft und Literatur und ihre Bedeutungen sollen an geeigneter Stelle im Rahmen der Analyse des Werks angeführt werden.

José P. Soler misst den Zahlen in seiner Betrachtung „El Simbolismo en el Teatro de Alejandro Casona“ besondere Bedeutung zu:

Mucho más curiosos que los símbolos mencionados en los capítulos anteriores y mucho menos aparentes, son los símbolos numéricos en el teatro de Casona. „Hay razonable evidencia para juzgar que por lo menos dos números tienen cierto valor simbólico en sus dramas: el siete y el tres.“³¹

³⁰ Aichinger (2013), S. 45

³¹ Soler (1970), S. 99

6. Verwendung und Bedeutungen der Zahlen Drei, Vier und Sieben

Die drei in diesem Kapitel zur Analyse ausgewählten Zahlen Drei, Vier und Sieben hängen zunächst dadurch zusammen, dass sie in Alltag, Kulturgeschichte und Literatur vorkommen und eine besondere symbolische Bedeutung genießen. Dies gilt in der für die Arbeit vor allem relevanten europäisch geprägten Kultur³², aber auch in anderen Kulturkreisen.

Beispiele für eine kulturübergreifende Universalität der These werden, so sie sich finden, an gegebener Stelle angeführt.

Darauf aufbauend gilt diese Bedeutung gleichermaßen in der Literatur allgemein und schließlich auch in „La dama del alba“. Dies entspricht Hypothese 1, welche überprüft werden soll. Auf die Bedeutung von Zahlen allgemein in Literatur und Theater wurde bereits eingegangen.

Dass die Zahlen zueinander in Beziehung stehen, ist Hypothese 2. Und dafür soll es ein erstes Argument geben:

Die Zahlen Drei, Vier und Sieben hängen auch insofern zusammen, als dass Drei und Vier zusammengezählt Sieben ergeben, also in der Zahl Sieben mathematisch auch Drei und Vier enthalten sind, oder anders ausgedrückt Drei und Vier zusammengezählt Sieben ergeben. Ob sich dieser mathematische Zusammenhang auch auf einer symbolischen Ebene im vorliegenden literarischen Werk wiederfindet, soll untersucht werden.

Es ist also die Frage, ob Drei und Vier nicht nur zusammen gezählt, sondern auch zusammen erzählt Sieben ergeben.

Die vorgeschlagene methodische Vorgehensweise soll diese, nicht auf den ersten, sondern nur auf den zweiten, oder gar dritten Blick erkennbaren Bedeutungen der Zahlen aufdecken. Durch die Möglichkeit der Betrachtung jeder einzelnen expliziten sowie impliziten Verwendung von Zahlen und ihrem Kontext soll eine möglichst

³² Wenn in dieser Arbeit von Kultur die Rede ist, dann ist, wenn nicht anders angegeben, die europäisch geprägte Kultur der spanischsprachigen Welt gemeint, welche für Autor und mögliche Rezipienten und Rezipientinnen relevant ist.

vollständige Analyse des Werkes, der verwendeten Zahlen und ihrer symbolischen Bedeutungen ermöglicht werden.

Dies soll sich nicht nur, wie bei Soler³³, auf die Zahlen Drei und Sieben beschränken, sondern auch die Zahl Vier und insbesondere die Zahl Zwei umfassen. Es scheint jedoch tatsächlich so, dass die Zahlen Vier und Zwei weniger offensichtlich erscheinen. So wurde auch gezeigt, wie oft Casona die Zahlen Drei und Sieben in seinen Titeln einbaut, was für die Zahlen Vier und Zwei so nicht gilt.

Für die Überprüfung der vier Hypothesen und die Analyse der Verwendung und Bedeutungen der Zahlen soll der erwähnte methodische Ablauf angewandt werden. Dabei wird die Verwendung der Zahlen zunächst einzeln betrachtet. Die zu analysierenden Zahlen kommen aber nicht komplett einzeln und getrennt voneinander vor. Sie stellen vielmehr für sich gegenseitig Kontext dar und beziehen sich aufeinander.

Methodisch und für den Aufbau der Arbeit heißt dies, dass bereits in der Einzelanalyse der Zahlen erste Vergleiche und Verbindungen zwischen den Zahlen an- und hergestellt werden.

Auch wenn die folgenden Kapitel jeweils der Analyse einer einzelnen Zahl gewidmet sind, so lässt der Zusammenhang das Herstellen von Querverbindungen an Ort und Stelle sinnvoll erscheinen.

Die ausführliche Gegenüberstellung und Analyse der Beziehung der Zahlen zueinander sowie eine eventuelle Zusammenführung der unterschiedlichen Bedeutungen in „ein großes Ganzes“ soll im Anschluss daran erfolgen.

6.1. Die Zahl Drei

Die Zahl Drei, in der Formulierung „tres“, kommt im gesamten Text des Werkes zwölf Mal vor. Bemerkenswert ist dabei, dass die Zahl Drei in expliziter Form fast ausschließlich in zwei Situationen verwendet wird.

Der erste Kontext ist die Anzahl der Kinder, der zweite Kontext ist die Dauer der Ehe von Martín und Angélica.

³³ Soler (1970), S. 99

Ein kleines Detail dazu am Rande ist, dass zu Beginn des ersten Aktes in der Regieanweisung drei Generationen vorgestellt werden:

„La Madre, el Abuelo y los tres nietos (Andrés, Dorina y Falín) terminan de cenar. Telva, vieja criada, atiende a la mesa“ [63].

Diese drei Generationen stehen auch für die drei Abschnitte des Lebens: Kindheit (los tres nietos), Erwachsenenalter (La Madre) und Seniorenalter (El Abuelo).

Diese Information ist somit das erste, was die Leser und Leserinnen an Information erhält³⁴.

Diese besondere Positionierung der Zahl Drei, gleich zu Beginn der Geschichte, oder besser noch, sogar vor Beginn der Geschichte, unmittelbar nach dem Titel kann einen Verweis auf die Wichtigkeit dieser Zahl darstellen.

6.1.1. Kotext 1: Drei Kinder

Neben den drei Kindern Andrés, Dorina und Falín im Haus gibt es weiters die drei Töchter des Bürgermeisters: *„TELVA (Maliciosa). Además el molino está junto al granero del alcalde... y el alcalde tiene tres hijas mozas“* [67] und *„TELVA. —No está mal. ¿Pero por qué uno solo? Las hijas del alcalde son tres“* [110]. Weiters gibt es drei Jungen, die mozos, die tatsächlich als mozo 1°, mozo 2°, und mozo 3° bezeichnet werden. Somit gibt es drei Dreiergruppen an Kindern.

Die drei Kinder – oder genauer Enkelkinder, denn sie werden als „nietos“ bezeichnet, als dritte Generation – werden mehrmals erwähnt:

„ABUELO. —Te quedan los otros tres. Piensa en ellos“ [66].

Bei der Betrachtung dieses Satzes fällt auf, dass von den drei anderen, den drei übriggebliebenen Kindern die Rede ist, Angélica, das vierte Kind – oder eigentlich das erst(geborene) – ist scheinbar gestorben. Der Leser oder die Leserin ist nicht allwissend, sondern weiß nur, was die handelnden Personen auch wissen. Diese Unklarheit des Lesers oder der Leserin, ob es nun drei oder vier an der Zahl sind wird auch an weiteren Stellen zu finden sein. Dies gilt für das Werk und folglich auch für die Analyse im Rahmen dieser Arbeit. Hier soll zunächst nur ein erster Hinweis auf die Ambiguität der (An-)Zahl zwischen Drei und Vier ausreichen.

³⁴ Abgesehen von Titel und Untertitel, die ebenso auf mehreren Ebenen auf Zahlen in ihrer Symbolik verweisen, wie noch zu sehen sein wird

Diese Ambiguität ist nicht mit Vagheit zu verwechseln. Bauer beschreibt die Beziehung der beiden Begriffe zueinander folgendermaßen:

[wobei] beides darauf hinausläuft, dass einem Zeichen oder einem Umstand mehrere Interpretationen zugeordnet werden können, sei es, weil das Zeichen bzw. der Umstand nicht eindeutig genug ist (Vagheit) oder weil Zeichen oder Umstände auf mehrere Bedeutungen gleichzeitig hinweisen (Ambiguität).³⁵

Bauer führt weiter aus: „Oft wird Ambiguität aber auch willentlich erzeugt, etwa wenn in der Literatur mehrdeutige Wortspiele oder assoziationsreiche Bilder verwendet werden“³⁶.

Für „La dama de alba“ wird eben dieses bewusste Spiel mit der Ambiguität vermutet, die sprachlichen Zeichen sind aus Absicht nicht eindeutig und weisen auf mehrere Bedeutungen hin.

Die Verbindung zwischen Angélica und den drei übrigen Kindern wird auch in folgendem Zitat erkennbar:

„TELVA. —*Dormidos como tres ángeles*“ [88].

Der Name Angélica bedeutet wortwörtlich „wie ein Engel“, eben dies wird über die drei Kinder gesagt. Dass sie überdies wie Engel schlafen, löst mehrere Assoziationen aus. Einerseits ist dies ebenso wie der Name Angélica ein Verweis auf Religiosität und auf Mythen, andererseits kann insbesondere die Kombination der Begriffe „Schlaf“ und „Engel“ für den Tod stehen. Man denke nur an die Worte „Engelsmacher“³⁷ oder „entschlafen“³⁸, die die symbolischen Bedeutungen dieser Begriffe deutlich machen.

„ANDRÉS. —*Yo te tengo el estribo.*

DORINA. —*Y yo la rienda.*

FALÍN. —*¡Los tres! (Salen con él)*“ [75].

Hier findet sich ein Beispiel einer Kombination aus expliziter („*¡Los tres!*“) und impliziter (drei Kinder, die nacheinander drei Dinge sagen und alle drei mitgehen) Verwendung.

³⁵ Bauer (2018), S. 13

³⁶ Ebd.

³⁷ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Engelsmacher>

³⁸ <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/entschlafen>

Ein anderes Beispiel für eine Kombination beider Formen findet sich auf Seite 79. Zunächst fragen die drei Kinder nacheinander insgesamt drei ähnliche, typisch kindliche Fragen:

ANDRÉS. —¿Por qué señalan ese camino las estrellas?

[...]

DORINA. —¿Y por qué tienen que ir todos los peregrinos a Santiago?”

[...]

FALÍN. —¿Y por qué está allí el sepulcro del Apóstol?

Los TRES.—¿Por qué?

Zum Schluss des Zitates wird die offensichtliche Tatsache, dass es sich um drei Kinder handelt nochmals explizit betont.

Dass die drei Kinder drei Fragen stellen, kommt auch in der Schlüsselstelle³⁹ am Ende des dritten Aktes vor. Als La Peregrina die Geschichte oder das Märchen von Angélica erzählt („*Una historia verdadera que parece cuento*“) kommt es ebenso zu den drei Fragen: „¿Como [...] Como [...] Como?“ die mit demselben Wort „*como*“ beantwortet werden.

Der direkte Verweis auf die Verbindung zwischen der Realität und Märchen als Form von Fiktionalität wird hier mehrmals betont. Zunächst wird auf die scheinbare Ähnlichkeit der eigentlich diametral entgegengesetzten Begriffe hingewiesen: „*parece cuento*“.

In dieselbe Kerbe schlägt die übermäßige Verwendung des Wortes „*como/cómo*“ sowohl in den Fragen der Kinder als auch den Antworten von La Peregrina. An späterer Stelle wird noch ausführlicher von diesem Wort die Rede sein.

Die übermäßige Verwendung des Wortes „*como*“ erfolgt jeweils in Dreiergruppen, auch weil eben die drei Kinder die Fragen stellen.

Wie zu Beginn der Arbeit erwähnt, wird die Zahl Drei nicht nur in diesem Werk mit Geschichten und Mythen in Bezug gebracht. Dass die Zahl Drei weit allgemeiner für Fiktionalität steht, hält auch Betz fest: „In überwältigender Fülle kommt die Dreizahl in Märchen vor“⁴⁰. Als Beispiele werden drei Brüder oder drei Schwestern genannt,

³⁹ Von ebendieser Stelle auf Seite 124 und Seite 125 wird im weiteren Verlauf noch mehrmals die Rede sein.

⁴⁰ Betz (1999), S. 75f

ebenso wie eine „Dreierregel in Märchenhandlungen“, also etwa drei Bewährungsproben eines Helden, oder drei Gegenstände, die ihm dabei helfen⁴¹. Vladimir Propp, der sich mit der „Morphologie des Märchens“ beschäftigt, argumentiert in dieselbe Richtung. Folgende konkrete Beispiele werden dazu genannt: Die Wiederholung eines Elementes kann von gleicher Art sein (drei Aufgaben, drei Jahre Dienst) oder eine Steigerung hervorrufen (die dritte Aufgabe als die schwierigste, der dritte Kampf am heftigsten) oder zwei Mal einen negativen Ausgang nehmen und erst beim dritten Mal positiv sein⁴². Ganz im Sinne des Sprichwortes „Aller guten Dinge sind Drei...“

Dass die Zahl Drei in Märchen eine außergewöhnlich große Rolle spielt, hat sich bis zu heutigen, modernen Märchen gehalten, wodurch die Symbolik weiter tradiert wird. Ein Paradebeispiel dafür ist etwa die Harry Potter Reihe von J.K. Rowling. Folgende Dreiergruppen kommen beispielsweise darin vor: Die Hauptcharaktere sind Harry, Ron und Hermine, drei Jugendliche, die mithilfe von eben drei Gegenständen – den drei Heiligtümern des Todes – ihre ultimative Bewährungsprobe bestehen. Diese Gegenstände finden sich sowohl in dieser modernen Form des Märchens selbst, als auch als Geschichte in der Geschichte im Rahmen des Märchens „The tale of the three brothers“ der Geschichtensammlung „The Tales of Beedle the Bard“. In „Harry Potter and the Deathly Hallows“⁴³ entsteht somit ebenso wie in „La dama del alba“ *„una historia que parece cuento“*.

Aus narratologischer Sicht lässt sich dies folgendermaßen beschreiben. Durch das Einfügen einer untergeordneten Ebene und den intertextuellen Verweis wird stets auch auf der darüberliegenden Metaebene auf die Fiktionalität des Textes hingewiesen. Ganz also ob der Autor / die Autorin, der sich meist hinter seiner Geschichte versteckt, hervortreten würde, und sich direkt an die Leser und Leserinnen wenden würde: „Seht her, so wie hier in meinem Text eine Geschichte erfunden wurde, ist auch meine Geschichte erfunden“⁴⁴.

Der Vollständigkeit halber soll auch die offensichtliche Dreiergruppe der Elemente „Drei“, „Kinder“ und „Märchen“ genannt werden, die alle drei zueinander in Beziehung

⁴¹ Vgl. Betz (1999)

⁴² Vgl. Propp, 1975, S. 74ff

⁴³ Rowling (2007)

⁴⁴ Vgl. dazu auch Aichinger (2013), S. 188ff

stehen, was wiederum für das Werk als auch allgemein gelten kann. Die gleichzeitige Verwendung dieser Begriffe in unmittelbarer Nähe zueinander lässt das Netz dieser Verbindungen nochmals dichter erscheinen. So gilt Leichtgläubigkeit als kindlich, wohingegen das kritische Hinterfragen mit „aufgeklärten“ Erwachsenen assoziiert wird. Ein kulturgeschichtliches Beispiel ist dabei die Epoche der „Aufklärung“, während welcher die Menschen aus der Abhängigkeit von Glauben und Kirche zu einer selbstbestimmten Mündigkeit geführt werden sollten.

6.1.2. Kotext 2: Drei Tage Ehe

Die Ehe zwischen Angélica und Martín dauert drei Tage, sie wird an drei Stellen erwähnt. Die erste Stelle findet sich im ersten Akt während eines Disputs zwischen der (Schwieger-)Mutter und Martín:

MADRE. —Comprendo. Angélica fue tu novia dos años, pero tu mujer sólo tres días. Poco tiempo para querer.

MARTÍN. —¡Era mía y eso bastaba! No la hubiera querido en treinta años más que en aquellos tres días. [70f]

Die Stelle steht am Beginn des Textes und auf den Leser / die Leserin kann die Wahl der Zahlen zunächst noch zufällig erscheinen. Doch beim weiteren Lesen, und noch stärker bei mehrmaliger Lektüre, steht die Wahl der Zahlen in einem größeren Zusammenhang: Ebenso wie die Anzahl der Kinder nach und nach immer weniger eindeutig erscheint, so bröckelt auch die bisher geglaubte Version der Geschichte. Die Ehe erscheint in einem anderen Licht, wenn man weiß, dass Angélica gleichzeitig einen Geliebten hatte und Martín nach eben drei Tagen Ehe verlassen hatte, über den Fluss verschwand und nicht mehr gesehen wurde.

Dazu kommt es an dieser Stelle einmal zur Verwendung von „treinta“, also dreißig: Die Zahl Dreißig bedeutet hier sowohl mathematisch als auch symbolisch ein Vielfaches von Drei. Die dreißig hypothetischen Jahre werden hier der relativ dazu (und auch für den „Bund fürs Leben“) kurzen tatsächlichen Zeitspanne von drei Tagen Ehe gegenübergestellt. Die dreißig Jahre dienen auch dazu, neben den zwei Jahren einen weiteren, noch ungleichen Vergleich herzustellen.

Das zweite und das dritte Mal wird die Ehe von Angélica und Martín im dritten Akt erwähnt. Zunächst im Gespräch zwischen El Abuelo und La Peregrina, als sie einen Anhänger mit einem Bild von Angélica betrachten:

PEREGRINA (Contemplando el medallón). —Hermosa muchacha... ¿Era la esposa de Martín?

ABUELO. —Tres días lo fue. ¿No lo sabes? ¿Por qué finges no recordarla ahora?

PEREGRINA. —Yo no miento, abuelo. Te digo que no la conozco. ¡No la he visto nunca! (Le devuelve el medallón). [119]

Das Zitat steht an jener Stelle der Geschichte, zu der die Verwirrung über die Umstände von Angélicas Verschwinden am größten ist. El Abuelo denkt nach wie vor, dass La Peregrina Angélica mitgenommen hat, sie also tot ist. Die „wahre“ Identität von La Peregrina, dass sie der personifizierte Tod ist, weiß der Leser / die Leserin ebenso wie die handelnden Personen seit Beginn des zweiten Aktes.

Die dritte Verwendung der Zahl Drei im Kontext der Ehe findet sich in der darauffolgenden Szene auf Seite 122, als Martín Adela (und somit auch dem Leser / der Leserin) die Wahrheit über Angélicas Leben und Tod be(r)ichtet:

MARTÍN. —Mientras fuimos novios, era eso que todos recuerdan: una ternura fiel, una mirada sin sombra y una risa feliz que penetraba desde lejos como el olor de la yerba segada. Hasta que hizo el viaje para encargar las galas de la boda. Con pocos días hubiera bastado, pero tardó varias semanas. Cuando volvió no era la misma; traía cobardes los ojos, y algo como la arena del agua se le arrastraba en la voz. Al decir el juramento en la iglesia apenas podía respirar; y al poner el anillo las manos le temblaban... tanto, que mi orgullo de hombre se lo agradeció. Ni siquiera me fijé en aquel desconocido que asistía a la ceremonia desde lejos, sacudiéndose con la fusta el polvo de las botas. Durante tres días tuvo fiebre, y mientras me creía dormido la oía llorar en silencio mordiendo la almohada. A la tercera noche, cuando la vi salir hacia el río y corrí detrás, ya era tarde; ella misma desató la barca y cruzó a la otra orilla donde la esperaba aquel hombre con dos caballos...

Der Leser und die Leserin werden somit etwas vor Ende des dritten Aktes über den tatsächlichen Ablauf der bisherigen Geschehnisse aufgeklärt. Angélicas drei Tage dauerndes Fieber hatte keinen körperlichen Ursprung, sondern ging auf ihre Gewissensbisse und emotionale Reue zurück. Auch starb Angélica nicht in der dritten Nacht im Fluss, sondern überquerte ihn nur, um zu ihrem Geliebten zu gelangen. Es ist eine deutliche Umkehrung im Verhalten Angélicas zu erkennen, wobei der Wandel mit ihrer Reise und dem erstmaligen Überqueren des Flusses aufgetreten war. Auf dieser Reise

begann sie eine Affäre mit einem anderen Mann. Einmal mehr wird die Zahl Drei im Kontext einer Geschichte verwendet, die so nicht der Wahrheit entspricht.

Beim Lesen werden mehrere Etappen durchgemacht: Zuerst scheint die anfangs erzählte Geschichte über Angélicas Leben und ihren Tod als wahr. Nach und nach kommen Zweifel auf, bis schließlich an der eben analysierten Stelle die „Wahrheit ans Licht kommt“.

6.1.3. Weitere Verwendungen der Zahl Drei

Weitere implizite Verwendungen der Zahl Drei finden sich in Verbindung mit La Peregrina.

So war La Peregrina bereits drei Mal im Dorf. Die drei Ereignisse waren „*La boda de la Mayorazga*“, „*La nevadona*“ [77] und „*el día que explotó el grisú en la mina*“ [88].

Alles drei Ereignisse, bei denen es Tote gab, was Telva und El Abuelo erkennen lässt, dass La Peregrina in Wahrheit der Tod ist, worauf sie die drei Kinder beschützen, die „wie drei Engel schlafen“.

Ein weiteres Mal wird La Peregrina mit der Zahl Drei in Verbindung gebracht, auch diesmal in direktem Bezug zu den drei Kindern: Sie macht mit ihnen drei neue Dinge, die sie noch nie getan hat: spielen, lachen und schlafen.

Dieser Moment verändert den Lauf des Schicksals, da es La Peregrina eigentlich bestimmt war, Martín diese Nacht zu erwarten, er also zum Sterben vorherbestimmt war.

Eine einzelne explizite Verwendung von tres gibt es, die nicht der oben genannten Regel entspricht, dass tres nur im Kontext der Ehe oder der Kinder verwendet wird: Auf Seite 131 im vierten Akt findet sich folgender Satz: „*TELVA.—De las muelas nada te digo, porque no me quedan. Pero la conciencia, mira si la tendré limpia, que sólo me confieso una vez al año, y con tres "Avemarías", santas pascuas. En cambio, tú no los pagas con cuarenta credos*“.

Interessant dabei ist der erneute Verweis auf die Religiosität, die in dem gesamten Werk immer wieder wiederkehrt. Die Zahl vierzig als Vielfaches von Vier steht hier, analog zu dreißig (bezogen auf die Ehe) für eine vergleichsweise große Menge an Gebeten, die als Buße notwendig wären.

Betz hält fest, „wie häufig die Vierzig in der Bibel im Zusammenhang mit Vorbereitung, Buße und Einübung usw. vorkommt“⁴⁵. Ein von ihm genanntes Beispiel sind etwa die 40 Jahre, die das Volk Israel in der Wüste umherwanderte oder die 40 Jahre dauernde Sintflut. Auch Jesus ging 40 Tage in die Wüste, ebenso lange währt die Grabesruhe Christi. Im Übrigen stammt auch die bei Ansteckungsgefahr verhängte Quarantäne von 40 (spanisch *cuarenta*, französisch *quarante*) ab, da der Zeitraum dieser Maßnahme früher 40 Tagen entsprach⁴⁶.

Damit wurden die gefundenen Verwendungen der Zahl Drei und ihrer Ableitungen eingehend betrachtet und einer ersten Analyse unterzogen.

6.1.4. Zwischenfazit

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass zu sehen ist, dass die Zahl Drei mit Geschichten, Scheinbarem oder Geglaubtem, deren Wahrheitsgehalt fragwürdig ist, in Verbindung gebracht wird. Da die Zahl Drei – etwa *tres Avemarias*, *tres ángeles*, drei Tage Ehe – auch mehrmals in Verbindung mit Religion (auch als „Glaube“ bezeichnet) verwendet wird, kann somit eine weitere Interpretation des Werkes lauten, dass auch von einer Religion erzählte Geschichten hinterfragt werden könnten und sollten.

Auch wenn Casona im Werk oft den christlichen Glauben erwähnt, so werden auch heidnische Bräuche oder sogar antike Mythen erwähnt, alle diese Glaubensrichtungen sind damit gemeint.

Der Zusammenhang der Zahl Drei mit dem Hinterfragen von Scheinbarem ist ein Argument für die Richtigkeit der Hypothese 3, die von einer Mehrdeutigkeit der Symbole und ihrer Bedeutungen ausgeht.

Mit der Verwendung der Zahl Drei im Zusammenhang von Märchen findet Casona Anschluss an eine lange Tradition, die ebendiese Verbindung überaus oft und oftmals auch recht plakativ verwendet. Auch in „*La dama del alba*“ finden sich, wie gezeigt

⁴⁵ Betz (1999), S. 191

⁴⁶ Vgl. Betz (1999), S. 191

wurde, mehrmals Textstellen, die die Zahl Drei als explizit oder implizit verwendetes Element enthalten, also die von Betz⁴⁷ beschriebene Dreierregel anwenden.

Diese Interpretationen decken sich auch mit der bereits zu Beginn der Arbeit genannten Symbolik der Zahl Drei in Religion (Dreifaltigkeit, Heilige drei Könige) und Literatur (drei Schweinchen, drei Aufgaben, drei Brüder, ...). Diese Symbolik ist allgemein bekannt und weit verbreitet, sodass sowohl Autor als auch Leser und Leserinnen dies erkennen. Ebendiese Bedeutungen werden durch einen Blick in das „Wörterbuch der Symbolik“⁴⁸ bestätigt.

6.1.5. Die Zahl Drei in anderen Werken Casonas

Die Zahl Drei findet sich auch in anderen Werken Casonas, nicht nur als Titel, sondern teils auch als Leitmotiv. Darüber soll nun kurz gesprochen werden. Beispielhaft soll dafür die Analyse des Werks „La barca sin pescador“ von Soler zusammengefasst werden, welche auch Textbeispiele aus dem Werk bietet⁴⁹.

En La barca sin pescador, en el primer Acto habla el Diablo bajo la forma de El Caballero de Negro y le alecciona a Ricardo:

>>Te diré; en realidad hay tres diablos distintos, según la jerarquía de las almas. Hay uno aristocrático y sutil, para tentar a los reyes y a los santos. Hay otro apasionado y popular, para uso de los poetas y los campesinos. Yo soy el diablo de la clase media. <<⁵⁰

Weitere explizite Verwendungen der Zahl Drei in symbolischer Bedeutung finden sich durch das ganze Werk hindurch:

En el segundo Acto de la misma obra, el número tres tiene un claro sentido simbólico para aludir a la ausencia de Peter.

>> Abuela. - ... Y silencio. Ahora los dos platos. Ayer también fueron dos y antes de ayer...y así para siempre. Cuando éramos tres, la casa de llenaba de 2 voces y se hablaba de mañana...<<

La obra termina, como se recordará, con tres toques largos de sirena.⁵¹

⁴⁷ Betz (1999), S. 75f

⁴⁸ Lurker (1991), S. 151f

⁴⁹ Die >> spitzen Klammern<< stehen, wie im Originalzitat Solers um den Primärtext von „La barca sin pescador“

⁵⁰ Soler (1970), S. 109

⁵¹ Ebd.

Doch auch die implizite Verwendung von Zahlen, so typisch für „La dama del alba“, findet sich ebenso in „La barca sin pescador“ wieder:

Pues en ella hay realmente tres conflictos o tres hilos que se entretajan para formar la trama total: el pacto de Ricardo con el Diablo; la rivalidad entre Peter y Cristian, que quieren primero a la misma mujer y más tarde la misma barca, rivalidad que termina con el asesinato de Peter; y tercero, el amor de Estela y Ricardo, que acaban por encontrar la felicidad en la vida sencilla de una aldea de pescadores.⁵²

Die genannten Beispiele zeigen, wie Casona sowohl die strukturierende als auch die symbolisierende Funktion von Zahlen als literarisches Mittel einsetzt. Struktur gibt die Zahl Drei etwa durch die Handlungsstränge, als Symbol steht sie für die Ganzheit, im Gegensatz zur Zahl Zwei, die als mangelhaft dargestellt wird.

Auch in „La sinfonía inacabada“, einer Auseinandersetzung mit dem Leben Schuberts, finden sich zahlreiche Stellen, in denen die Zahl Drei explizit oder implizit verwendet wird:

La cama de tres patas [...] tres golpes lentos dados en la puerta [...] los tres personajes que forman la tríada fundamental de la vida artística bohemia: Mayerhofer (el poeta), Kenner (el pintor) y Schubert (el músico) [...] Es pues éste el único momento de la vida de Schubert en que aparecen reunidos sus tres grandes amores: su madre, Teresa y Carolina.⁵³

Soler vermutet die folgende Überlegung dahinter:

Esto bien podría ser a su vez, el símbolo de la obra considerada como un todo [...] Lo que el autor ha intentado es captar el espíritu del Romanticismo y esto lo ha perseguido en tres dimensiones: un nuevo estilo de vida -la vida bohemia-; una nueva forma de convivencia política -la Revolución-; y la exaltación de un nuevo credo artístico -la música romántica-.⁵⁴

Die Rolle der Zahl Drei in Casonas „La tercera palabra“ soll aufgrund thematischer Besonderheiten im Kapitel 7.2.2 untersucht werden.

⁵² Soler (1970), S.110

⁵³ Soler (1970), S. 117f

⁵⁴ Ebd.

6.2. Die Zahl Vier

Die Zahl Vier in der Formulierung „cuatro“ kommt in „La dama del alba“ 15-mal vor. Davon ist die erste Verwendung der Untertitel: „*Retablo en cuatro actos*“.

Exkurs: Retablo en cuatro actos

Mit „*retablo*“ ist eine Sammlung an Bildern gemeint, die in einer Kirche hinter dem Altar hängen und oftmals den Kreuzweg abbilden⁵⁵. Für die Bewertung der Arbeit relevant ist die unmittelbare Assoziation mit der christlichen Religion. Wie ein Rahmen um eines dieser Bilder, bildet die Beschreibung als „*retablo*“ auch einen Rahmen für das Theaterstück. Und ganz wie ein Rahmen findet sich die Beschreibung auch um die Geschichte herum, wie erwähnt zu Beginn des Werkes und ein zweites Mal am Ende der Geschichte:

(Los hombres descubiertos y las mujeres arrodilladas inmóviles, como figuras de retablo. Se oyen, lejanas y sumergidas, las campanas de San Juan. Precediendo al cortejo, la Peregrina contempla el cuadro con una sonrisa dulcemente fría y toma su bordón para seguir viaje. Entran en el umbral los pies de las angarillas cubiertas con ramas verdes. La Madre, con los brazos tendidos, lanza un grito desgarrado de dolor y de júbilo).

MADRE. —¡Hija!...

(Las campanas suben a un clamor de aleluya).

FIN [148]

Es ist nicht nur bemerkenswert, dass Casona sein Theaterstück als religiöses Bild beschreibt, sondern auch, dass er die Leser und Leserinnen explizit schon im Untertitel wissen lässt, dass es vier Akte geben wird. Vor allem deshalb, weil die einzelnen Akte nicht alle dieselbe Funktion und Beziehung zueinander haben. Der vierte Akt hebt sich von den anderen insofern ab, als dass er die Geschichte, die am Ende des dritten Aktes von La Peregrina den Kindern als eine Art Märchen erzählt wird, aus einer anderen, entmystifizierten und aufgeklärten Sichtweise erzählt.

6.2.1. Kotext: Vier Kinder

Es wurde bereits erwähnt, dass La Madre einschließlich Angélica vier Kinder hat. Aus der Sicht der Erzählweise ergibt diese Mehrdeutigkeit, ob sie nun drei oder vier Kinder

⁵⁵ <https://dle.rae.es/retablo>

hat, ein Kuriosum. Der Leser oder die Leserin hat zunächst den Eindruck, dass es drei Kinder sind, da geglaubt wird, dass Angélica tot sei. Als bekanntgegeben wird, dass Angélicas Ableben vier Jahre vor Beginn der Geschichte nur eine Lüge war, erhöht sich die Zahl der Kinder nur durch diese neue Information auf vier. Und am Schluss⁵⁶ sind es, da Angélica tatsächlich stirbt, wieder nur drei Kinder.

Diese Umkehr, dass Angélicas Handeln sich an die Legende anpasst und nicht umgekehrt, lässt die Personen wie folgt sprechen:

ANGÉLICA (*Vencida*). — *¿A dónde puedo ir si no?...*

PEREGRINA. — *A salvar valientemente lo único que te queda: el recuerdo.*

ANGÉLICA. — *¿Para qué si es una imagen falsa?*

PEREGRINA. — *¿Qué importa, si es hermosa? La belleza es la otra forma de la verdad.* [144]

Eine etwas andere Betrachtungsweise, die aber zu demselben Schluss führt, ist, wenn man Adela in die Überlegung mit einbezieht. Ohne dem nächsten Kapitel über die Zahl Zwei vorgreifen zu wollen, soll erwähnt werden, dass Adela, dadurch, dass sie Angélica nach und nach ähnlicher wird und sie dadurch ersetzt, ebenso zu einem (Adoptiv-)Kind der Mutter wird. Somit sind wieder vier Kinder im Haus.

Die Anzahl der Kinder wird übrigens nie explizit mit der Zahl Vier angegeben, sondern ergibt sich stets „nur“ dem soeben vollführten Zusammenzählen der einzelnen Personen.

6.2.2. Cuatro y cuarto – ein zufälliger Zusammenhang?

Auf die Beziehung, die die Rollen von Angélica und Adela zueinander haben, soll auch die folgende Überlegung eingehen. Zunächst scheint ein Zusammenhang zwischen der Verwendung von „cuarto“ als Bezeichnung für einen Raum und der Betrachtung von Zahlen etwas weit hergeholt. Aber ein Raum hat einerseits vier abgrenzende Wände und andererseits oft eine auch stark symbolische Bedeutung. Dadurch, dass alle vier Seiten abgeschlossen sind, kann ein Zimmer entweder als Gefängnis(-zelle) oder als Tresorraum gesehen werden, je nachdem ob etwas oder jemand ein- oder ausgesperrt wird. So sperrt sich La Madre etwa ein, um alleine und im Stillen zu weinen, oder sperrt die ihr übrig gebliebenen Kinder ein, was Martín kritisiert:

⁵⁶ Aus Sicht der Handlung ist der Höhepunkt und Schluss sowohl am Ende des dritten als auch des vierten Aktes zu finden.

„MARTÍN. —*Siempre con tus miedos. ¿Quieres meterme en un rincón, como a tus hijos?*“ [74]

Das andere Beispiel wäre das Zimmer Angélicas, welches La Madre zunächst nicht für Adela öffnen will. Dies steht symbolisch dafür, dass La Madre die Erinnerung an Angélica wie eine Festung beschützt. Im Verhalten von La Madre sind somit beide symbolischen Bedeutungen des Zimmers enthalten, das Einsperren einer Erinnerung, das In-Sich-Kehren, und auch das Aussperren von vermeintlichen Bedrohungen.

Jedenfalls trennt ein Zimmer zwischen innen und außen, was narratologisch auch das Überschreiten dieser Grenze ermöglicht. Und genau dies tut Adela, in dem sie nach und nach Angélicas Platz und eben auch ihr Zimmer übernimmt.

Die Türen und Fenster, die Ein- und Ausgang eines Zimmers oder Hauses darstellen, spielen deshalb folglich auch eine Rolle: Mal werden die drei Kinder eingesperrt: „ANDRÉS.—*¿De verdad? Antes nunca nos dejaban ir. ¡Y daba una rabia oír la fiesta desde aquí con las ventanas cerradas!*“ [103], mal öffnet das Erscheinen Adelas die Fenster, wodurch die sprichwörtliche frische Luft herein kann:

„TELVA. —*No tanto. Lo que tú has hecho aquí en unos pocos meses no lo había conseguido yo en años. ¡Ahí es nada! Una casa que vivía a oscuras, y un golpe de viento que abre de pronto todas las ventanas. Eso fuiste tú*“ [104].

Der Ausdruck „cuarto“ bezieht sich ausnahmslos⁵⁷ auf den Raum, in seiner Verwendung als Ordinalzahl lässt er sich nicht finden.

6.2.3. Elemente der Natur & Elemente der Realität

Die Bezeichnung des Pferdes, auf dem Martín losreitet, als „*cuatralbo*“ [74], soll einmal mehr ein Hinweis darauf sein, dass Casona in „La dama del alba“ bewusst nach Wörtern sucht, die die Symbolik der Zahlen enthalten und verstärken. Die Zahl Vier gilt als Symbol, welches auf die Natur verweist. Der Wortteil „-albo“ dient, um das Pferd als weiß näher zu definieren und gleichzeitig, um eine Verbindung zur Titelfigur „la dama del alba“ herzustellen. Diese wird wohl nicht zufällig auch als Dame oder Herrin mit weißen Händen beschrieben: „*las manos blancas como una gran señora*“ [73].

⁵⁷ Auch wenn die elektronische Suche einmal „acto cuarto“ als Ergebnis aufzeigt, sei diese Nummerierung des vierten Aktes nicht als explizite Verwendung gezählt

Mit eben diesem Pferd reitet Martín zum „*paso del Rabión*“, an dem symbolisch die vier Elemente aufeinandertreffen: Ein Gebirgspass, an dem ein großer, vom Blitz getroffener und verbrannter Baum steht. Bei Sturm und Regen findet Martín Adela dort im Fluss.

Wie in den eben genannten Beispielen gezeigt, verwendet Casona häufig Beschreibungen der Natur, um das Stück eben möglichst „natürlich“ wirken zu lassen.

Dies bezieht sich einerseits auf die Authentizität des Stückes, das in der spanischen Region Asturien, der Heimat des Autors, spielt, welcher „La dama del alba“ im Exil in Argentinien schrieb.

Viele Ausdrücke sind typisch für die Region von Asturien, wie in der analysierten Ausgabe von „La dama del alba“ von Rodríguez Richart bemerkt wird⁵⁸. Casona sagt dazu in einem Interview:

Su lugar de acción es mi aldea natal, sus personajes son los pastores y campesinos con quiénes me crié, sus canciones son las primeras que en que aprendí a cantar y sus palabras, entre poéticas y refraneras, son las de viejo castellano astur que tienen resonancias de buen abuelo.⁵⁹

Auch einige Namen, etwa Falín oder Telva, sind typisch für die Region⁶⁰.

Die schiere Anzahl dieser Regionalismen lässt es nicht als sinnvoll erachten, diese in voller Zahl wiederzugeben und zu analysieren, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde und zu sehr vom eigentlichen Thema abweichen würde.

Bei näherem Interesse sei auf die von Rodríguez Richart kommentierte Ausgabe von „La dama del alba“ verwiesen, die in Einleitung und Fußnoten umfassende Informationen gibt.

Diese in den Fußnoten angegebenen Kommentare gehen teils noch einen Schritt weiter und nennen die Ausdrücke nicht nur typisch für die Region. Auch Ereignisse und Orte, die in der Geschichte erwähnt werden, so die Behauptung, basieren auf der Realität von Casonas Kindheit in Besullo, Asturien. Gemeint sind etwa die Provinz

⁵⁸ Zitierte Stellen aus der Einleitung der kommentierten Ausgabe sowie ergänzende Fußnoten derselben werden wie folgt gekennzeichnet: Rodríguez Richart (2012), S. XX, Fußnote YY

⁵⁹ Rodríguez Richart (2012), S. 17, Fußnote 12

⁶⁰ Rodríguez Richart (2012), S. 28, Fußnote 12

Narcés⁶¹, der „Pradón“ des Ortes⁶² oder die drei Ereignisse, die mit La Peregrina in Verbindung gebracht werden, welche bereits im vorherigen Kapitel analysiert wurden.

Soler geht auf die Beziehung zwischen Casona und Asturien ein: „su casona, los castaños, tantas veces recordados en el destierro, la comprensión de la gente, los rasgos de humor y hasta el uso de ciertos vocablos y expresiones de raigambre astur“^{63, 64}.

Andererseits meint „natürlich“ eben auch, dass Natur eine wichtige Rolle im Stück spielt. Dies zeigt sich an der Wahl des kleinen Dorfes, das von Natur umgeben ist, ebenso wie die Verwendung von Elementen aus der Pflanzenwelt, wie etwa ein Kleeblatt. Beispielhaft dafür soll einmal mehr die erste Regieanweisung des Stückes sein:

En un lugar de las Asturias de España. Sin tiempo. Planta baja de una casa de labranza que traslucen limpio bienestar. Sólida arquitectura de piedra encalada y maderas nobles. Al fondo amplio portón y ventana sobre el campo. A la derecha arranque de escalera que conduce a las habitaciones altas, y en primer término del mismo lado salida al corral. A la izquierda, entrada a la cocina, y en primer término la gran chimenea de leña ornada en lejas y vasares con lozas campesinas y el rebrillo rojo y ocre de los cobres. Apoyada en la pared del fondo una guadaña. Rústicos muebles de nogal y un viejo reloj de pared. Sobre el suelo, gruesas esteras de sogá. Es de noche. Luz de quinqué. [63]

Das Bild, das Casona von der Szene zeichnet, nimmt er schon mit dem ersten Satz vorweg: Ein (typischer) Ort in Asturien. Dieser wird dann in einem sehr detaillierten, realistischen Stil beschrieben. Begriffe wie beispielsweise „vasar“, oder „ginesta“ verstärken den Eindruck von Asturien und von einem einfachen Haus am Land.

Herausgeber Rodríguez Richart meint dazu in der Einleitung der kommentierten Ausgabe von „La dama del alba“:

El <<popularismo>> es una constante en la producción casoniana; podríamos decir que es la versión artística depurada del profundo amor al pueblo que le animó en vida, que le movió a participar en esas peregrinaciones españolas de las Misiones Pedagógicas y a llevar la enseñanza, el arte y la alegría <<al buen pueblo agreste, sin fórmulas y sin letras>>, para el que compuso, entre otras cosas, esas deliciosas farsas breves que integran el Retablo jovial. Ya en estas piezas se puede notar la gran riqueza de proverbios, formas acrisoladas y purificadas del

⁶¹ Rodríguez Richart (2012), S. 73, Fußnote 15

⁶² Rodríguez Richart (2012), S. 77, Fußnote 18

⁶³ Soler (1970), S. 97

⁶⁴ Näheres dazu siehe auch Castellano (1952)

<<del saber popular, natural>>, por el que Casona sentía tanta simpatía como repugnancia por el saber libresco, pedante y deshumanizado.⁶⁵

Auf „mein Asturien, seine Bewohner und seinen Geist“ bezieht sich Casona auch in der Widmung des Theaterstückes: „*A mi tierra de Asturias: a su paisaje, a sus hombres, a su espíritu*“ [61].

Die Wortwahl in seiner Widmung und sein Engagement für die ruralen Gebiete Asturiens belegen die Wichtigkeit, die Casona der Region beimisst. Die dominante Rolle, welche die Natur in „La dama del alba“ spielt, könnte darauf zurückzuführen sein, ebenso wie die Vorliebe für Redewendungen, Bräuche und Geschichten der Region.

Weitere Beispiele für die Verwendung von Elementen der Natur sind etwa die Blumen, die für die *noche de San Juan* verwendet werden, oder die Rosenkrone, die La Peregrina Angélica aufsetzt, kurz bevor sie am Ende des Stückes, ebenfalls in der *noche de San Juan*, Selbstmord begeht. Die Hunde, mal als klug und mal als dumm bezeichnet, Reitpferde, sowie ein süßes Kätzchen runden dieses Bild einer bäuerlichen Umgebung ab.

6.2.4. Zwischenfazit

Wenn die Zahl Drei für Geschichten, Sagen und Mythen, kurz für Fiktion steht, so kann man im Gegenzug sagen, die Zahl Vier steht für Natur und die Realität. So wie auch die vier Jahreszeiten, die vier Elemente und die vier Himmelsrichtungen Symbole der Natur sind. Die Zahl Vier als Symbol, das auf die Realität verweist, könnte neben der simplen Tatsache, dass die Natur auch die Realität ist, auch damit zu tun haben, dass etwa ein Koordinatensystem, Symbol für die objektive Realität sich in vier Richtungen ausdehnt. Im „Wörterbuch der Symbolik“ wird dies bestätigt: „Vier, sie repräsentiert unter den bedeutungsvollen Zahlen die kosmische Ordnung [...] Man unterscheidet 4 Himmelsrichtungen, Weltalter, Elemente“⁶⁶.

Neben dem Begriff „*cuarto*“ wird etwa ein anderer Begriff von *cuatro* abgeleitet: das „*cuartillo*“⁶⁷, Maßeinheit für Lebensmittel, als Beispiel für die messbare, objektive Realität. Der Begriff wird einmalig auf Seite 110 verwendet.

⁶⁵ Rodríguez Richart (2012), S. 29

⁶⁶ Lurker (1991), S. 795

⁶⁷ <https://dle.rae.es/?id=BTVrTUL>

Betz weißt ebenso auf die quadratische Struktur von Häusern und von Städten hin, daher auch der Begriff der „Stadtviertel“⁶⁸.

Um nochmals kurz auf Rodríguez Richart einzugehen, der von einem <saber popular spricht>, das Gegenteil davon wäre das <saber libresco>, also ein Bücherwissen. Diese Unterscheidung der zwei Domänen könnte Casona mit der Gegenüberstellung der Zahlen Drei und Vier ebenso angedeutet haben.

Den Vergleich der Zahlen Drei und Vier betreffend, soll auch angemerkt werden, dass Drei als ungerade Zahl mathematisch kein Vielfaches von Zwei ist (so wie Sieben), also nicht durch Zwei teilbar ist. Vier als gerade Zahl hingegen ist ein Vielfaches von Zwei, weist somit eine höhere Gemeinsamkeit auf. Wenn nun Zwei für eine klare Trennung und Unterscheidung steht, wie noch zu untersuchen ist, dann wäre dies auch für die verwandte Zahl Vier eher zu behaupten. Demgegenüber stehen die nicht zweiteilbaren, ungeraden Zahlen wie Drei, Sieben oder auch Dreizehn, übrigens alles Primzahlen.

Der Vollständigkeit wegen soll an dieser Stelle vermerkt werden, dass die Zahl Vier in anderen Werken Casona nicht dasselbe Ausmaß symbolischer Bedeutung zu erreichen scheint⁶⁹. Ob dieses Fehlen eines „symbolischen Modus“ vom Autor so intendiert wurde, oder dies auf die entsprechende Interpretation der Rezipienten und Rezipientinnen zurückzuführen ist, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden.

6.3. Die Zahl Sieben

Die Zahl Sieben als eine der in unserem Kulturkreis am stärksten mit symbolischem Wert beladene Zahl findet ihre Verwendung an mehreren Stellen. So findet sich das Wort „siete“ insgesamt elfmal, dazu kommt die einmalige Verwendung von „*séptima vez desde que llegaste*“ auf Seite 113.

An sieben Tagen hat beispielsweise Gott die Welt erschaffen, es gibt sieben Todsünden. Ebenso sind die Geißlein oder Schneewittchens Zwerge sieben an der Zahl, auch kann man an die Siebenmeilenstiefel denken.

⁶⁸ Vgl. Betz (1999), S. 81ff

⁶⁹ Vgl. Soler (1970), S. 99

6.3.1. Kotext 1: Sieben Bäume

Am häufigsten findet sich die Zahl Sieben im Kotext der sieben Söhne Telvas bzw. der sieben Bäume, welche sie nach deren Ableben gepflanzt hat. Alleine sechs Mal findet sich die Zahl Sieben in folgendem Abschnitt wieder.

TELVA: [...] y en **siete** años que me vivió me dejó **siete** hijos. [...] ¡Yo perdí a los **siete** el mismo día! Con tierra en los ojos y negros de carbón los fueron sacando de la mina. Yo misma lavé los **siete** cuerpos, uno por uno. [...] planté en mi huerto **siete** árboles, altos y hermosos como **siete** varones. [68-69, nachträgliche **Hervorhebung**]

Die starke Verbindung einer einzelnen Person mit einer Zahl und einer so symbolträchtigen Pflanze wie dem Baum kann auf die intensive Beziehung, die der Autor im Exil zu seiner Heimat hat, hindeuten.

Alejandro Casona wurde als Alejandro Rodríguez Álvarez 1903 in einem kleinen Dorf in Asturien geboren, verließ aber aufgrund des Bürgerkriegs Spanien und lebte fortan in Argentinien, wo er 1944 auch „La dama del alba“ schrieb⁷⁰. Der Einfluss, den seine Heimat und seine Kindheit auf den Bürgerkriegsflüchtling haben, zeigt sich auch in der Wahl des Künstlernamens *Casona*, in Erinnerung an das große Haus seiner Kindheit. Labrada beschreibt die Wahl dieses Künstlernamens als, typisch für Casona, voller Symbolik, und das Haus als „una alabanza del afecto y solidaridad familiar“⁷¹.

Rodríguez Richart lässt den Autor selbst dazu Stellung nehmen: „[La dama del alba] es un sentido y un sentimiento de tierra que exacerba notablemente el destierro“⁷².

Einerseits kann das Ersetzen der Kinder durch Bäume dafür stehen, dass auch Casona Ersatz für den Kontakt mit den „Kindern seiner Heimat“ sucht. Deshalb will er – in einem Anflug von Nostalgie – etwas schaffen, das diese Sehnsucht stillt, was er mit seinem Werk versucht. Eine andere Interpretation wäre, dass die Bäume und die Kinder gleichgesetzt werden, worauf etwa auch der Vergleich „*planté en mi huerto siete árboles, altos y hermosos como siete varones*“ möglicherweise hinweist. Die Liebe zu den Kindern und der Interpretation nach auch zu den Bäumen und der Natur scheint den Bewohnern angeboren zu sein: „*MADRE.—Un marido viene y se va. No es carne de nuestra carne como un hijo*“ [68].

⁷⁰ Daten zum Leben des Autors stammen aus der Einleitung der kommentierten Ausgabe des Werks. Weitere Informationen finden sich bei Sainz de Robles (1965) und Alonso (2002)

⁷¹ Labrada (1972), S. 60

⁷² Rodríguez Richart (2012), S. 15

Es sei an dieser Stelle auch auf Casonas Werk „Los árboles mueren de pie“ hingewiesen, in denen der Baum als Symbol für Standhaftigkeit und Resilienz steht:

„BALBOA. - ¿Pero de dónde vas a sacar fuerzas?

ABUELA. – Es el último día, Fernando. Que no me vean caída. Muerta por dentro, pero de pie. Como un árbol“⁷³.

Tatsächlich, so Labrada, gab es auch in der Kindheit Casonas einen solchen Baum, einen „castaño monumental“⁷⁴, so wie auch der Baum am Rabión in „La dama del alba“. Er steht für den Glauben sowie für die Liebe, die Casona trotz des Bürgerkriegs und seines Exils für seine Heimat hegt.

Der Baum hat eine kulturelle, aber auch eine sehr persönliche symbolische Bedeutung: „El árbol tiene tradicionalmente significación simbólica, que en Alejandro Casona adquiere aspectos sumamente personales y variados“⁷⁵.

Soler nennt dabei das Wissen (seit dem paradiesischen Baum der Erkenntnis), das Leben sowie die Familie, im Sinne des Stammbaums, als Ideen, die von einem Baum symbolisiert werden können.

Weitere Bedeutungen sind im „Wörterbuch der Symbolik“ auszumachen: „Das Urbild des Baumes steht in der Mitte des Alls und verbindet Himmel und Erde [...] Der 7-armige Leuchter des Judentums entspricht dem Himmelsbaum, der die Planeten trägt“⁷⁶.

Besonders die folgende Passage weckt die Aufmerksamkeit, da sich Casona womöglich auf eben diese Symbolik bezieht: „Ein weit verbreiteter Brauch ist es, bei der Geburt eines Kindes einen Baum zu pflanzen“⁷⁷.

Vor allem Telva scheint durch die Verbindung mit der Zahl Sieben, aber auch durch ihre vielen Sprichwörter und ihre „Bauernschläue“ die typische Symbolfigur für die Bevölkerung Asturiens zu sein. Ebendiese Bauernschläue scheint Casona mit dem „saber natural“ zu meinen, einem natürlich, nicht durch das Lesen von Büchern erworbenen Wissen.

⁷³ Casona. *Los árboles mueren de pie* (2019), S. 165

⁷⁴ Labrada (1972), S. 37

⁷⁵ Soler (1970), S. 13

⁷⁶ Lurker (1991), S. 80

⁷⁷ Ebd.

Zu Beginn des zweiten Aktes bringen der El Abuelo und Telva den Tod der sieben Söhne mit der Anwesenheit von La Peregrina in Verbindung:

ABUELO (Se levanta con la voz ahogada). —Y cuando la sirena pedía auxilio y las mujeres lloraban a gritos en las casas, ¿te acuerdas?... Fue el día que explotó el grisú en la mina. ¡Tus siete hijos, Telva! [88]

6.3.2. Kotext 2: Sieben Monde

Neben der Zahl Sieben im Kotext der Kinder Telvas gibt es nur einen weiteren Kotext, nämlich die Rückkehr von La Peregrina.

So heißt es gegen Ende des Zweiten Aktes ab Seite 96:

ABUELO. —Muy pensativa te has quedado.

PEREGRINA. —Mucho. Más de lo que tú piensas.

ABUELO. —¡Mala noche para ti, eh! Te dormiste en la guardia, y se te escaparon al mismo tiempo un hombre en la barranca y una mujer en el río.

PEREGRINA. —El hombre, sí. A ella no la esperaba.

ABUELO. —Pero la tuviste bien cerca. ¿Qué hubiera pasado si Martín no llega a tiempo?

PEREGRINA. —La habría salvado otro... o quizás ella misma. Esa muchacha no me estaba destinada todavía.

ABUELO. —¿Todavía? ¿Qué quieres decir?

PEREGRINA (Pensativa). —No lo entiendo. Alguien se ha propuesto anticipar las cosas, que deben madurar a su tiempo. Pero lo que está en mis libros no se puede evitar. (Va a tomar el bordón).

Volveré el día señalado.

ABUELO. —Aguarda. Explícame esas palabras.

PEREGRINA. —Es difícil, porque tampoco yo las veo claras. Por primera vez me encuentro ante un misterio que yo misma no acierto a comprender. ¿Qué fuerza empujó a esa muchacha antes de tiempo?

ABUELO. —¿No estaba escrito así en tu libro?

*PEREGRINA. —Sí, todo lo mismo: un río profundo, una muchacha ahogada, y esta casa. ¡Pero no era esta noche! Todavía faltan **siete lunas**.*

[...]

*PEREGRINA. —Mira la luna; está completamente redonda. Cuando se ponga redonda otras **siete veces** volveré a esta casa. Y al regreso, una hermosa muchacha, coronada de flores, será mi compañera por el río. Pero no me mires con rencor. Yo te juro que, si no viniera, tú mismo me llamarías. Y que ese día bendecirás mi nombre. ¿No me crees, todavía?*

Die hier zitierte Textstelle fällt etwas länger aus, da es darum geht, die gesamte Situation abzubilden, in der die Zahl Sieben verwendet wird.

Innerhalb der Handlung ist sie nach dem Moment situiert, in dem Martín mit der von ihm geretteten Adela nach Hause kommt. La Madre nimmt Adela auf, nachdem sie einsieht, dass die Ähnlichkeit mit ihrer gestorbenen Tochter Angélica nur bedeuten kann, dass dies ein Zeichen oder ein Befehl Gottes sei („*una orden de Dios*“).

Thematisch geht es in der Textstelle um das Schicksal, welches durch La Peregrina repräsentiert wird. Sie ist es, die gemeint ist, wenn davon die Rede ist, dass Martín vom Schicksal eingeholt werden soll. Da sie nach dem Spiel mit den Kindern erschöpft eingeschlafen war, wurde das Schicksal Martíns verändert. La Peregrina selbst wird in der Szene als verwirrt dargestellt. Für ein Wesen wie den Tod sind dies sehr menschliche Eigenschaften. Das eben Geschehene ist auch für sie ein unerklärliches Mysterium. Alles was in ihrem Buch geschrieben steht, ist folgendes:

„*un río profundo, una muchacha ahogada, y esta casa. ¡Pero no era esta noche! Todavía faltan siete lunas*“.

Dies weckt im Leser bzw. in der Leserin eine Erwartungshaltung, man hat den Eindruck, etwas Unausweichliches wird geschehen. La Peregrina kann keine Gnade walten lassen, sie befiehlt nicht, sie gehorcht nur. Sie gehorcht eben dem Schicksal, dem Lauf der Dinge, was durch das Buch symbolisch dargestellt wird.

Das Symbol des Buches steht aber nicht nur ganz allgemein für das Schicksal, welches das Leben und ebenso wie den Tod umfasst. Es kann auch für das vorliegende Buch „La dama del alba“ oder für die Bibel, das Buch Gottes stehen. In beiden Fällen entscheidet der Autor, als Gott oder gottgleich, wie die Geschichte verlaufen soll. Das erwähnte Buch im Stück eröffnet, nur mit den wenigen Worten, die bekannt werden, eine neue Ebene, auf der sich eine Geschichte andeutet, die Parallelen mit der Geschichte des Stücks aufweist.

Dass die Kinder, die mit ihrem Spiel den Gegenpart des Todes einnehmen, durch ihren Akt das Schicksal verändern, kann durchaus als Ausbruch aus scheinbar vorgegebenen Bahnen interpretiert werden.

Später erfährt der Leser oder die Leserin, dass die angekündigte – und tatsächlich eingetroffene – Rückkehr nicht nur auf eine Vollmondnacht fällt, sondern es sich auch um die *noche de San Juan*, also die Mittsommernacht handelt. Die Wahl der Zahl

Sieben verbindet sich auch mit den Mondphasen, ein gesamter Mondzyklus entspricht viermal sieben Tagen. Die sieben Tage einer Woche entsprechen je einer Mondphase.

Sobald El Abuelo bemerkt, dass die Rückkehr von La Peregrina bevorsteht, verändert sich die Stimmung. Die vormals teils alltäglich, teils statisch wirkende Szenerie wird unterbrochen.

Der dritte Akt beginnt damit, dass Adela näht und den Kindern ein Gedicht aufsagt, die Gespräche handeln von schon Geschehenem und Tratsch aus dem Dorf. Das Verhalten von El Abuelo lässt Spannung aufkommen und mit dem Eintreffen von La Peregrina nimmt die Handlung an Fahrt auf und steuert auf ihren Höhepunkt zu. Das Besondere des Höhepunktes ist, ganz zum Thema passend, anders als es auf den ersten Blick erscheint, auch wenn die Eckpunkte, die ja im Buch geschrieben waren, tatsächlich stimmen.

6.3.3. Die Zahl Siebzig

Zwei Mal kommt die Zahl siebzig vor, kurz nach der oben zitierten Textstelle:

*ABUELO. —Por ella. Está sola en el mundo, y podría hacer tanto bien en esta casa ocupando el vacío que dejó la otra... Si fuera por mí, te recibiría tranquilo. Tengo **setenta años**.*

*PEREGRINA (Con suave ironía). —Muchos menos, abuelo. Esos **setenta** que dices, son los que no tienes ya. (Va a salir). [97]*

Aufgrund seines hohen Alters von siebzig Jahren wäre El Abuelo bereit, den Tod zu empfangen, was La Peregrina mit einem ihrer ironischen Wortspiele beantwortet: Die siebzig Jahren seien nicht, was er noch hat, sondern was er nicht mehr hat.

Wenig später verabschieden sich die beiden mit dem Wort „Freund“, El Abuelo hat sich wortwörtlich mit dem Tod angefreundet.

El Abuelo wird hier als jemand porträtiert, der das Schicksal akzeptiert hat und verstanden hat, dass Leben und Tod trotz ihrer Gegensätze als Einheit zusammengehören.

Dies zeigt sich auch in einer Aussage von La Peregrina in der gleichen Szene:

PEREGRINA. —Me extraña de ti. Bien está que me imaginen odiosa los cobardes. Pero tú perteneces a un pueblo que ha sabido siempre mirarme de frente. Vuestros poetas me cantaron como a una novia. Vuestros místicos, como una redención. Y el más grande de vuestros sabios

me llamó "libertad". Yo misma se lo oí decir a sus discípulos, mientras se desangraba en el agua del baño: "¿Quieres saber dónde está la verdadera libertad? ¡Todas las venas de tu cuerpo pueden conducirte a ella!" [91]

Casona bezieht sich dabei auf die lange Tradition, die die Verehrung des Todes in Europa hat. „*El más grande de vuestros sabios*“ bezieht sich auf den antiken Philosophen Seneca⁷⁸.

6.3.4. Zwischenfazit

Sieben wird, um die eben erfolgte Interpretation zu rekapitulieren, in „La dama del alba“ als Zahl gezeigt, die für die Verbindung zwischen Menschen und Natur sowie für die Verbindung zwischen Leben und Tod, vereint im Schicksal, steht.

Das „Wörterbuch der Symbolik“ gibt dazu weiter Aufschluss:

Sieben, heilige Zahl: 7-tägige Mondphasen; sieben Planeten (einschließlich Sonne und Mond) [...] in späterem spekulativem Denken Summe der himmlischen Drei und der irdischen Vier [...] So ist die Sieben eine Rundzahl, die einfach für groß, viel oder alles eingesetzt wird [...] Im Judentum, Christentum und Islam Zahl der Vollkommenheit.⁷⁹

Man denke nur an die Bibel: „Und Gott vollendete am siebten Tag sein Werk, das er gemacht“⁸⁰.

Doch die Zahl Sieben wird ebenso als ambivalent bezeichnet. Nicht rein positiv, sondern auch negativ bzw. böse, etwa in den Sieben Todsünden⁸¹, die sich in „Siete gritos en el mar“ personifiziert wiederfinden.

Casona sind die verschiedenen symbolischen Bedeutungen der Zahl Sieben bekannt, wie Rodríguez Richart anmerkt. Dies wird etwa mit einem Ausschnitt aus „Tres diamantes y una mujer“ belegt: „Perla. – ¿Los pecados capitales? ¿Los siete sabios de Grecia? ¿Las siete vacas gordas, las siete vacas flacas? La historia está llena de siete“⁸².

Casona erfindet die symbolischen Bedeutungen dieser und anderer Zahlen nicht neu, er schöpft aus einem großen, jahrhundertealten Fundus an Symbolik.

⁷⁸ Vgl. Díaz Torres (2016, S. 641)

⁷⁹ Lurker (1991), S. 679

⁸⁰ Zitiert nach Betz (1999), S. 123

⁸¹ Vgl. Betz 1999

⁸² Rodríguez Richart (2012), S. 68, Fußnote 12

6.3.1. Die Zahl Sieben in anderen Werken Casonas

„Siete gritos en el mar“, ein weiteres Werk Alejandro Casonas befasst sich auch mit der Zahl Sieben⁸³.

Die Geschichte spielt in einem Boot, welches den Atlantik überquert. Am Heiligen Abend werden sieben bedeutsame Passagiere sowie der Sensationsjournalist Santanilla vom Kapitän zum Abendessen eingeladen, um ihnen mitzuteilen, dass sie kurz davor sind, von einem Torpedo getroffen zu werden. Als „los siete grandes culpables“ ihr Schicksal herannahen spüren, beginnen sie, über das Leben und die Wahrheit zu reflektieren. Wie in einem Akt der Beichte gestehen sie ihre Schuld ein, jeder der Sieben steht dabei für eine der Todsünden. Daher kommen auch die sieben Schreie im Titel, für jeweils eine Person. Am Ende des Stücks, welches Casona selbst als „comedia imposible en tres actos“ bezeichnet, stellt sich heraus, dass alles nur ein Albtraum des Journalisten war.

Zwischen „La dama del alba“ und „Siete gritos en el mar“ gibt es eine Menge an Parallelen. So gibt es auch in Letzterem mit dem Kapitän eine Person, die alles zu wissen scheint:

NINA (obsesionada). – A mí ya no me asusta el peligro de fuera. Lo que me da miedo de verdad es el Capitán en persona. Son esos ojos de burla, que te miran fijos... Como si te estuvieran viendo por dentro (Con un escalofrío repentino.) ¿Quién es ese hombre?

SANTANILLA. – Eso es lo que me hace pensar a mí también. Esa seguridad desconcertante... como si supiera de antemano todo lo que va a ocurrir.⁸⁴

Dasselbe wird über „La dama del alba“ gesagt:

„PEREGRINA. —¿Y quién te ha dicho que necesito entrar? Yo siempre estoy dentro, mirándolos crecer día por día desde detrás de los espejos“ [90].

Auch das Setting auf einem Schiff, das die Überfahrt von einem Ufer zum anderen macht, entspricht dem „den Fluss passieren“ in „La dama del alba“.

Dass die allwissende Person ein Kapitän ist, der die Passagiere ans andere Ufer bringt, ist auch eine Anspielung, ebenso, dass er die Beichten der Passagiere durch seine Fragen auslöst.

⁸³ Casona. *Siete gritos en el mar* (1983)

⁸⁴ Casona. *Siete gritos en el mar* (1983), S. 118

In beiden Werken gibt es mehrere Ebenen, also Geschichten, die in die Geschichte eingebaut sind. Auch in „Siete gritos en el mar“ wird dies durch ein Buch dargestellt, ebenso wie durch den Traum Santanillas, übrigens auch ein Name, der möglicherweise religiösen Bezug aufweist.

Soler nennt Verwendungen der Zahl Sieben in anderen Werken Alejandro Casonas:

En Las tres perfectas casadas, que hemos mencionado, el conflicto en realidad implica el número siete. Como se recordará se trata de tres matrimonios (seis personas) y un séptimo personaje, Gustavo Ferrán, que es el amigo de los tres maridos y ha sido el amante de las tres esposas.⁸⁵

Die scheinbare Vollkommenheit der Zahl Sieben ergänzt hier den ironischen Titel der eigentlich gar nicht so perfekten Ehefrauen.

Solers Analyse bezieht sich auf weitere Werke:

En Prohibido suicidarse en primavera [...] cuando Fernando está leyendo las estadísticas del índice anual de suicidios por amor, lee: "Índice anual de suicidios por amor: Inglaterra, 14, Francia, 28..." 7, 14, 28... Siete y sus múltiplos. La casa de Madame de Sans-Souci, en Sinfonía Inacabada, tiene ciento cuarenta escalones -20 veces 7-.⁸⁶

Für den Stellenwert und die Bedeutungen der Zahl Sieben bei Casona sind besonders die folgenden Werke repräsentativ, welche auch die Zahl im Titel tragen: „Siete gritos en el mar“ sowie „La casa de los siete balcones“.

Für die Behauptung, dass die Zahl Sieben überhaupt einen besonderen symbolischen Wert besitzt, findet Soler folgende Belege: „el hecho de que lo use reiteradamente, el hecho de que lo considere como un número mágico y, finalmente, el hecho de que el siete es un número, en sí mismo, altamente simbólico“⁸⁷.

Einmal mehr soll eine der Figuren, diesmal aus Casonas Werk „La casa de los siete balcones“, zu Wort kommen, um für den Autor zu sprechen: „Genoveva. - El Uno, que es el número de Dios. El Tres, que es el de la Santísima Trinidad. El Cinco, que son las llagas de Cristo. El Siete, que son los Dolores de la Virgen. Y el Doce que son los Apóstoles. Son los únicos números verdaderos“⁸⁸.

⁸⁵ Soler (1970), S. 99f

⁸⁶ Soler (1970), S. 99f

⁸⁷ Soler (1970), S. 105

⁸⁸ Zit. n. Soler (1970), S. 121f

6.4. Die Zahl Sieben als Zusammenfassung von Drei und Vier

Die Zahlen Drei und Vier wurden neben ihrer expliziten Verwendung im Text auch auf ihre implizite Verwendung, also die mehrmalige Verwendung, Wiederholung oder Gruppierung von Elementen, untersucht.

Dieser Schritt soll nun analog für die Zahl Sieben unternommen werden.

Die bisher untersuchten Zahlen Drei und Vier bilden mathematisch gesehen Sieben, ebendiese Überlegung soll hier dazu dienen, herauszufinden, welche Beziehung diese beiden Zahlen auf literarischer Ebene haben. Es sei an dieser Stelle an Hypothese 2 erinnert, welche von einer Beziehung der einzelnen Zahlen untereinander ausgeht. Einige Überlegungen wurden hierzu bereits gemacht, daran soll nun angeschlossen werden.

Sehen wir uns zunächst erneut den Untertitel „*Retablo en cuatro actos*“ an⁸⁹.

Retablo ist ein religiöses Bild, das zur Verzierung des Altars dient. Es wurde festgehalten, dass, wenn es um Mythen und Fiktion geht, eher die Zahl Drei zu vermuten wäre. Hier verwendet der Autor hingegen die Zahl Vier, die für Natur und Realität steht. Wie lässt sich dies nun erklären?

Ebenso wie der Autor die Leser und Leserinnen unter anderem mit der Anzahl der Kinder in die Irre führt, spielt er bereits und sogar im Untertitel mit dem (Miss)Verständnis derselben. Zwar finden sich tatsächlich vier Akte, doch die Handlung schließt mit dem Ende des dritten Aktes, womit die Erzählung an dieser Stelle ebenso ihr Ende finden könnte. Die Einteilung in drei Akte ist für Casona und auch allgemein für spanische Komödien typisch. Die Einteilung in vier Akte findet sich häufig im naturalistischen Theater⁹⁰. Der vierte Akt hat seine Funktionen auf einer anderen Ebene. Erstens dient er zur Ent-Täuschung und Aufklärung der Leser und Leserinnen.

Ebendiese Aufklärung kann aber nicht nur als Aufklärung über sein Werk verstanden werden, sondern zweitens auch als Aufklärung über den Umgang mit Fiktion und Wahrheit, mit Natur und Mythen. Diese Lesart stützt sich unter anderem auf Alejandro

⁸⁹ Der Titel selbst soll aufgrund des thematischen Bezugs im Rahmen der Betrachtung der Zahl Zwei analysiert werden.

⁹⁰ Rodríguez Richart (2012), S. 30f, Fußnote 12

Casonas umfassende pädagogische Tätigkeit. Er stammt aus einer Familie, in der sowohl seine Eltern, als auch seine Geschwister ebenso wie Casona selbst dem Beruf des Lehrers nachgingen⁹¹.

Casona leitete die Theatergruppe „Teatro del Pueblo“, die im Rahmen der „Misiones Pedagógicas“ Theater als Möglichkeit der Bildung im ländlichen Raum anbot. Es zeigen sich starke Parallelen zwischen Alejandro Casonas Leben und seinem Werk, hier beispielhaft anhand der Analyse von „La dama del alba“ aufgezeigt. Für Leben und Werk gilt die Wichtigkeit derselben Themen: die Menschen ruraler Gebiete – Theater/Literatur – Pädagogik.

Daher möglicherweise auch der besondere Platz und symbolische Wert, den Casona Kindern in „La dama del alba“, aber auch in anderen Werken beimisst.

Er selbst sagt über seine Arbeit mit dem „Teatro del Pueblo“:

„Si de alguna obra puede orgullecerme de haber hecho en mi vida, fue aquélla; si algo serio he aprendido sobre pueblo y teatro, fue allí donde lo aprendí“⁹².

Die eben erläuterte Methode Casonas, mit verschiedenen Deutungsmöglichkeiten und Missverständnissen zu spielen, passt einmal mehr zu Hypothese 3 der Arbeit, die von einer Mehrdeutigkeit in der Verwendung von Zahlen ausgeht, die einen Deutungsspielraum eröffnet und mehrere Perspektiven aufzeigt.

Im Rahmen der Betrachtung der Zahl Drei wurde etwa der Beginn des Textes analysiert, jene Regieanweisungen auf Seite 63, die noch vor dem eigentlichen Text stehen: *„La Madre, el Abuelo y los tres nietos (Andrés, Dorina y Falín) terminan de cenar. Telve, vieja criada, atiende a la mesa.“*

Diese Stelle ist in mehrerlei Hinsicht zu hinterfragen und eine Reflexion wert. Zunächst, wie so oft, der Hinweis auf den Unterschied zwischen der vermeintlichen (Drei) und der tatsächlichen Anzahl (Vier) der Kinder.

Wenn nun von Drei als der vermeintlichen Anzahl der Kinder und von Vier als der tatsächlichen Anzahl zu Beginn des Werkes die Rede ist, ist dies zwar richtig. Aber

⁹¹ Rodríguez Richart (2012), S. 11

⁹² Saíenz de Robles (1965), S. 44

dennoch greift es zu kurz, um die volle Bedeutung und die Implikationen dieses Zahlenspiels von Alejandro Casona auszudrücken.

Zunächst kann man sagen, eigentlich sind es zu Beginn der Geschichte vier nietos, wovon aber nur drei im Haus sind und etwa das gleiche Alter haben und somit aufgrund ihrer Ähnlichkeit zusammengefasst werden. Sowohl die Zahl Drei als auch die Zahl Vier wären hier je nach Betrachtungsweise angebracht.

Dass es insgesamt nur drei nietos gibt, ist zu unterschiedlichen Zeitpunkten oder bei der Anwendung anderer Unterscheidungsmerkmale richtig oder falsch. Der vermeintliche Tod Angélica ist nur bis zu dem Zeitpunkt eine Lüge, bis sie durch ihren Selbstmord tatsächlich stirbt.

Das Ersetzen von Angélica und ihrer Rolle im Haus durch Adela wurde bereits abgehandelt und schlägt einmal mehr in dieselbe Kerbe der Mehrdeutigkeit und der Abhängigkeit der Wahrheit von der Perspektive des Betrachters. Wenn nun Adela zu den Kindern gezählt wird, kann man wieder von vier Kindern sprechen.

Da laut Casona die Schönheit eine andere Form der Wahrheit ist, lässt sich ein bekanntes Sprichwort etwas abwandeln: „Die Wahrheit liegt im Auge des Betrachters“ könnte man sagen.

Eine andere Beobachtung, die bei der Analyse der ersten Regieanweisung gemacht wurde, ist die Erwähnung der drei Lebensabschnitte: Kindheit (los tres nietos), Erwachsenenalter (La Madre) und Seniorenalter (El Abuelo).

Nun gibt es in „La dama del alba“ einen weiteren Abschnitt, der mit dem Leben in enger Beziehung steht: der Tod als sozusagen vierter Lebensabschnitt.

Angélica wurde aufgrund ihres Alters von den drei nietos unterschieden. Sie ist mit zwanzig Jahren weder ein Kind, noch voll erwachsen, oder beides, je nach Perspektive. Somit zwei weitere Argumente für die Ambivalenz in den Bedeutungen von Zahlen, wie in Hypothese 3 behauptet.

Ebenfalls dazu passt beispielhaft auch der Satz der ersten (von vier) Sanjuaneras:

„SANJUANERA 1ª.—¡El trébol de cuatro hojas!” [146].

Hier wird wieder einmal mit den Zahlen Drei und Vier gespielt, ebenso wie mit den verschiedenen Bedeutungen von Symbolen: Das Kleeblatt steht nämlich hier sowohl als Pflanze für die Natur, als auch als Glücksbringer für die mystische, irrationale Seite.

„Trébol“, oder die von Casona verwendete für Asturien typische Form „trébole“⁹³ bedeutet auf Deutsch Klee oder Kleeblatt. Wie der Name bereits andeutet, ist diese Pflanze meistens dreiblättrig und nur äußerst selten finden sich vierblättrige Exemplare. Aufgrund dieser Seltenheit werden vierblättrige Kleeblätter mit Glück in Verbindung gebracht, so auch bei Casona:

SANJUANERA 1ª.—¡El trébol de cuatro hojas!

MOZO 3º.—Pero a ti no te sirve. La suerte no es para el que lo encuentra sino para el que lo recibe.

SANJUANERA 2ª.—¡Cierra los ojos y tíralo al aire!

SANJUANERA 1ª.—Tómalo tú, Adela. En tu huerto estaba. [146]

Einmal mehr sei dabei auf die Mehrdeutigkeit und die Verbindung zwischen den Zahlen Drei und Vier im Satz „*El trébol de cuatro hojas!*“ hingewiesen.

Um dies auf die Spitze zu treiben werden auch vier Sanjuaneras erwähnt, die neben den drei mozos in der Szene vorkommen, an einem bestimmten Datum, der magischen und heiligen Nacht der Sommersonnwende, die gleichzeitig in der Wissenschaft der Meteorologie eine wichtige Rolle spielt.

Eine kleine Bemerkung am Rande ist, dass zwar öfters von drei mozos die Rede ist, aber zu dieser Dreiergruppe Quico hinzuzuzählen ist, da er stets mit ihnen gemeinsam auftritt, jedoch extra namentlich erwähnt wird und öfters als diese zu Wort kommt.

Auch die Rosenkrone, die Angélica zum Zeitpunkt ihres Selbstmordes in der „*noche de San Juan*“ trägt und mit der sie gefunden wird, enthält in ihren symbolischen Bedeutungen Elemente sowohl der Zahl Drei als auch der Zahl Vier.

Einerseits als Pflanze ist dies etwas Natürliches, als Krone hingegen in ihrer Symbolik etwas Mystisches, geradezu Heiliges. Nicht zu vergessen ist dabei, dass Angélicas Name ebenso religiös motiviert ist wie die Feier, die zu Ehren des Heiligen Johannes und der Taufe Jesu Christi im Fluss Jordan zelebriert wird.

⁹³ Rodríguez Richart (2012), S. 124, Fußnote 27

Überhaupt könnte man argumentieren, dass es einige Parallelen zwischen der Geschichte Jesu Christi und der Geschichte Angélicas gibt: Der Fluss, ein Martyrium, der frühe Tod, die Heiligsprechung oder auch die Dornenkrone. Und die Tatsache, dass es über beide ein Buch gibt: Über Jesus die Bibel und über Angélica eben „La dama del alba“, wobei „La dama del alba“ ja so geschrieben wurde, dass die wahr zu sein scheinende Geschichte bereits im Buch korrigiert und aufgeklärt wird, was für die Bibel so nicht gilt.

Die Annahme, dass Drei und Vier in Sieben enthalten sind, kann nicht nur auf der Ebene der Mathematik, sondern auch auf der symbolischen Ebene der Literatur Argumente finden, die dies belegen.

Die Zahl Sieben steht, wie das bisherige Kapitel gezeigt hat, für die Verbindung von Menschen mit ihrem Glauben und ihrer subjektiven Wahrnehmung mit der objektiven Natur und Realität. Sie wird weiters mit dem Schicksal und der Akzeptanz des Schicksals in Verbindung gebracht. Die Zahl Sieben wirkt beinahe allumfassend.

Dennoch ist diese Annahme sowie eine übergeordnete Rolle der Zahl Sieben nicht widerspruchsfrei zu bestätigen.

Erstens, da auf symbolischer Ebene die Zahl Sieben in ihren symbolischen Bedeutungen nicht alle und nicht dieselben Elemente enthält wie die Zahlen Drei und Vier zusammen.

Weiters, da die Zahl Sieben nur in zwei spezifischen Situationen explizit Verwendung findet.

7. Die Zahl Zwei als Leitmotiv des Werks

Nun soll, um die Betrachtung der einzelnen Zahlen abzuschließen, die Zwei analysiert werden. Hypothese 4 lautet: Die Zwei ist die wichtigste Zahl und Leitmotiv.

Ob diese Vermutung der konkreten Analyse tatsächlich standhält, wird das folgende Kapitel zeigen. Die Zahl Zwei soll wie bisher die Zahlen Drei, Vier und Sieben auf ihre explizite und implizite Verwendung sowie auf ihre symbolischen Bedeutungen hin untersucht werden.

Bevor die zahlreichen Textstellen verortet werden, ein paar kurze einleitende Überlegungen, die die Zahl Zwei betreffen.

Die Zahl Zwei kann für mehr als nur „ein Paar“ an Dingen stehen.

Zwei ist in gewisser Weise das Gegenteil von Eins.

Wie im Ausdruck „eins sein“ – dasselbe gilt für „einig sein“, „vereinen“ oder „eindeutig“ – sichtbar wird, steht die Eins für eine Verbindung, die „Ein“heit, eines Ganzen. Mathematisch ausgedrückt bleibt eine Zahl gleich, egal ob sie mit Eins multipliziert wird oder durch Eins dividiert wird.

Im Gegensatz dazu steht die Zwei wie etwa im Ausdruck „(sich) entzweien“ für eine Trennung und eine Teilung. Während Eins für die Gemeinsamkeit steht, steht Zwei für den Unterschied, für das zu Trennende oder Trennbare. Dies wird auch dann deutlich, wenn es darum geht, jede Art von Elementen zu zählen, denn dafür muss zunächst klargestellt werden, was denn zu zählen ist und was nicht, es muss unterschieden werden.

Im Begriff „ein paar/ein Paar“ steckt sowohl die Zahl Eins als auch die Zahl Zwei. „Ein“ kann dabei neben der Funktion als unbestimmter Artikel auch ein Zahlwort sein, „Paar“ großgeschrieben steht sinnbildlich für die verschiedenen Bedeutungen von zwei.

Einerseits bedeutet „Paar“, dass es sich um mehr als Eins handelt, andererseits steht „ein Paar“ dafür, dass es eben „ein“ Paar ist. Anders ausgedrückt bedeutet Paar die Verbindung (oder die Beziehung) von zwei getrennten, abgrenzbaren Entitäten, Dingen oder Personen. Diese können entweder gleich sein wie zwei Augen oder sich unterscheiden wie zwei konkrete Personen oder zwei abstrakte Konzepte, etwa die

soeben behandelten Konzepte von Eins und Zwei. Im Extremfall handelt es sich dabei um Gegensatzpaare, wovon oft die Rede sein wird, da diese Form von Paaren in „La dama del alba“ an zahlreichen Stellen zu finden ist.

Zur Veranschaulichung sollen nun die Kinder zu Wort kommen, die dies in ihren eigenen, einfachen Worten umschreiben. Trotz der simplen Sprache schaffen sie es (und somit der Autor dahinter) mit ihrer hier an der konkreten Realität orientierten Denkweise, ein abstraktes und komplexes Konzept herunterzubrechen.

Die Textstelle, die in der gesamten Arbeit öfters analysiert wird, da sie so exemplarisch für das Werk steht, findet sich am Ende des dritten Aktes:

DORINA. —Yo lo he visto en un libro; San Juan lleva una piel de ciervo alrededor de la cintura, y el Señor está metido hasta las rodillas en el mar.

ANDRÉS. —¡En un río!

DORINA. —Es igual.

ANDRÉS. —No es igual. El mar es cuando hay una orilla; el río cuando hay dos [117]

Die banale Beschreibung eines Flusses als Gewässer „mit zwei Ufern“ hat Auswirkungen auf die gesamte Lektüre des Werks. Jedes Mal, wenn von einem Fluss mit den zwei Ufern die Rede ist, schwingt die Symbolik von Zwei mit, eine binäre Trennung unterschiedlicher Elemente.

Die Beschreibung abstrakter Ideen in sehr einfachen Bildern und der einfachen Sprache der Kinder oder der Landbevölkerung ist ein oft verwendetes Stilmittel Casonas: „compuesta de tal manera que las frases más elevadas en sentido e intención no detonan en absoluto con las posibilidades expresivas de estas personas sencillas“⁹⁴.

Labrada ergänzt: „Esta obra singular con apariencia rural[...], es en realidad un drama universal“⁹⁵.

Das Große findet sich im Kleinen wieder, so wie das Abstrakte im Konkreten zu finden ist.

⁹⁴ Vázquez Zamora (1962), S. 15

⁹⁵ Labrada (1972), S. 155

Weitere Verwendungen der Zahl Zwei finden sich vor allem, um die Anzahl der Personen zu beschreiben, also eben „ein Paar“. Auch banale Beschreibungen wie „dos ojos“, zwei Augen, kommen vor, die keine weitergehende symbolische Bedeutung zu haben scheinen.

Der Begriff „par“ kommt zwar 11-mal vor, aber zumeist, um geöffnete Türen oder Fenster zu beschreiben („par en par“). Einzig die letzte Zeile des *Romance del Conde Olmos* zu Beginn des dritten Aktes bezieht sich tatsächlich auf die Bedeutung Paar als Beziehung zweier Personen.

Auch bei der Analyse der Zahl Zwei soll ein Blick in das „Wörterbuch der Symbolik“ geworfen werden:

Zwei. Es ist die erste Zahl, welche die Spaltung der in der Eins repräsentierten Einheit bezeichnet. Die Zweiheit ist Ausdruck der Unvollkommenheit, da jedes ihrer beiden Teile vom anderen abhängig ist; die polare Zweiheit gehört zur Grundstruktur des geschöpflichen Seins, besonders klar ausgedrückt in den chinesischen Begriffen Yin und Yang [...] In einem vom Dualismus geprägten Weltbild stehen sich die beiden Prinzipien unversöhnlich gegenüber. Sprachlich aufschlussreich sind die von zwei abzuleitenden Wortbildungen Zweifel (entsprechend lat. dubium von duo=zwei) und Zwist (=Entzweiung).⁹⁶

7.1. Das wichtigste Paar – Eine Verdoppelung

Gehen wir nach dieser Einleitung nun zunächst daran, die wichtigsten Paarbeziehungen zwischen den handelnden Personen zu analysieren.

Eine besondere Form der Paarbeziehung findet sich in der Duplikation von Angélica durch Adela: Adela ersetzt nach und nach die Leere, die Angélica hinterlassen hat: „ADELA. —*Sería algo peor; una traición. Hasta ahora he ido ocupando uno por uno todos los sitios de Angélica, sin hacer daño a su recuerdo*“ [106].

La Madre gibt vor der „*noche de San Juan*“ Adela dasselbe Halstuch, das Angélica bei ihrem Verschwinden getragen hatte. Dieses Tuch kann einerseits dafür stehen, dass Adela endgültig als Tochter und als Frau von Martín anerkannt wird, andererseits kann es aber auch dafür stehen, dass Adela vermeintlich dasselbe Schicksal wie Angélica

⁹⁶ Lurker (1991), S. 857

bevorsteht. Dafür spricht, dass La Peregrina zu Beginn Martín die Sporen anlegt, um ihn sozusagen als Todeskandidaten zu markieren.

Das Markieren mit Objekten von besonderem symbolischem Wert kommt öfters vor, Fenster werden auf diese Art und Weise geschmückt, und auch Angélica wird mit einer Rosenkrone versehen.

Auch in der Beziehung zu Martín ersetzt Adela nach und nach Angélica. Umgekehrt folgt der Selbstmord von Angélica dem Selbstmordversuch von Adela, womit sich der Kreis endgültig schließt.

Eine Sonderform der Beziehung besteht jeweils, wenn von einer Beziehung von La Peregrina zu einer anderen handelnden Person die Rede ist. Dies ist der Fall, da La Peregrina einerseits eine konkrete Person ist, andererseits aber auch für das abstrakte Konzept des Todes steht.

Die Beziehung von La Peregrina zu den anderen Personen steht somit für den Umgang und die Auseinandersetzung mit dem Thema des Todes. Zu diesem Thema wurde bereits in anderem Kontext einiges gesagt, etwa das Spiel der Kinder mit dem Tod, die Trauer von La Madre, vor allem da sie ihre Tochter nicht begraben kann oder das Pflanzen der sieben Bäume durch Telva. Auch die Akzeptanz von El Abuelo, der den Tod als Freund bezeichnet, fällt darunter.

Konkreter ist die Auseinandersetzung mit dem Tod bei Angélica und Adela, die beide Selbstmord im Fluss begehen bzw. es versuchen und dabei gerettet werden.

7.2. Die Zahl Zwei in Gegensatzpaaren

Die Zahl zwei kommt tatsächlich häufig in expliziter Verwendung vor, insgesamt 28-mal. Es sind aber vor allem implizite Verwendungen wie Dualitäten, Gegenüberstellungen und Verdoppelungen, die sich durch das gesamte Theaterstück ziehen, welche dieser Zahl ihre herausragende Stellung geben. Durch die Verwendung von Gegensatzpaaren erschafft Casona ein binäres, dualistisches System, also ein System, das von der Zweiteilung und Trennung von wichtigen Elementen der Geschichte geprägt ist.

Die Idee, dass die Welt in Gegensätze aufgeteilt ist, ist wahrlich keine neue Idee.

Die fernöstliche Vorstellung von Yin und Yang finden ihre Entsprechung auch bei Zaratrustra und im antiken Griechenland, etwa bei Heraklit, der dazu beigetragen hat,

„daß [sic!] so vielfältige Deutungen überhaupt möglich waren [...] Daher rate ich auch allen Philosophiestudenten, ihn, selbst wenn sie ein ganz anderes Thema behandeln, in ihrer Doktorarbeit zu zitieren: Das hinterläßt einen guten Eindruck, und das Risiko ist gleich null“⁹⁷.

Die wichtigsten Gegensatzpaare sind Leben und Tod sowie Realität und Fiktion. Am deutlichsten wird dies durch die Titelfigur „la dama del alba“, welche kurz gesagt ein lebendiger Tod und eine real gewordene Legende ist⁹⁸.

Diese Auseinandersetzung zwischen Realität und Fiktion wird einmal mehr verdoppelt bzw. gespiegelt. So wie La Peregrina eine Mensch gewordene Legende ist, so ist Angélica ein Legende gewordener Mensch, was die Abhandlung des Themas sehr ansehnlich abrundet.

Ebenso ist ihr „Titel“, also die Bezeichnung „del alba“ ein Hinweis auf die Dämmerung, ein Element, das für den Gegensatz zwischen Tag und Nacht steht. Aber die Dämmerung ist ebenso gleichzeitig Tag und Nacht, zählt also zu beidem. Überhaupt steckt „La Peregrina“, wie sie im Werk meist bezeichnet wird, voller Widersprüche und Vielseitigkeit:

„*ANDRÉS (Con aire superior). —Los santos son viejos y todos tienen barba. Ella es joven, tiene el pelo como la espiga y las manos blancas como una gran señora*“ [73]. Sie ist gleichzeitig alt und jung, oder eben einfach jenseits solcher Zuschreibungen.

7.2.1. Leben und Tod

Die drei Kinder repräsentieren das Leben, sie „besiegen“ mit ihrem Spiel La Peregrina, die niemand anderer ist als der Tod, was Casona mit dem Wortspiel „*PEREGRINA. — ¡Bah! Los niños juegan tantas veces con la Muerte sin saberlo.*“ [89] kommentiert. Damit verändern die Kinder den Lauf der Geschichte und das Schicksal der handelnden Personen.

⁹⁷ Seiderer (1999), S. 17f

⁹⁸ Eine andere Beschreibung dafür wäre die Personifizierung wie etwa in der griechischen Mythologie, die Mutter Erde als Gaia oder die Nacht als Nyx darstellt

Leben und Tod werden oft auch mit einem anderen Gegensatzpaar verglichen und als solches thematisiert: Der Unterschied von Tag und Nacht und die Gemeinsamkeit das sie beide durch „el alba“, die Morgenröte vereint werden.

Einen Hinweis auf die Bedeutungen von Tag und Nacht, eben in der Verbindung mit der Paarung Leben und Tod findet sich auch im gewählten Datum des Höhepunktes im dritten und vierten Akt.

Es handelt sich um die „*noche de San Juan*“, auf Deutsch Mittsommernacht, jener Nacht, in der etwa auch das berühmte Shakespearestück spielt. Folgende Interpretationen bieten sich bezüglich der Gründe für die Wahl dieses Datums als Zeitpunkt eines großen Teils der Handlung an.

Einerseits die besonderen symbolischen Bedeutungen, die nicht erst Shakespeare, sondern vor ihm auch heidnische Traditionen oder das Christentum diesem Datum gegeben haben. Die Bezeichnung „*San Juan*“ bezieht sich auf den Heiligen Johannes, der Jesus im Fluss Jordan getauft hat. Casona geht darauf im dritten Akt ein:

FALÍN. —¿Por qué es milagrosa el agua esta noche?

PEREGRINA. —Porque es la fiesta del Bautista. En un día como éste bautizaron a Cristo.

DORINA. —Yo lo he visto en un libro; San Juan lleva una piel de ciervo alrededor de la cintura, y el Señor está metido hasta las rodillas en el mar.

ANDRÉS. —¡En un río!

DORINA. —Es igual.

ANDRÉS. —No es igual. El mar es cuando hay una orilla; el río cuando hay dos.

FALÍN. —Pero eso fue hace mucho tiempo, y lejos. No fue en el agua de aquí.

*PEREGRINA. —No importa. **Esta noche todos los ríos del mundo llevan una gota del Jordán.** Por eso es milagrosa el agua. [117f, **Hervorhebung** nachträglich hinzugefügt.]*

Exkurs: Ein (be)merkenswerter Satz

Bei genauem Hinschauen fällt auf, dass folgender Satz zwei Mal vorkommt. Das erste Mal im Rahmen der oben zitierten Szene (siehe Hervorhebung). Das zweite Mal einige Seiten später:

„PEREGRINA. —No ha ocurrido todavía. Pero ya está cerca... ¿No os acordáis?... ¡Esta noche todos los ríos del mundo llevan una gota del Jordán!“ [125]

Dabei sind einige weniger augenscheinliche Details bemerkenswert: Erstens wird die Wiederholung des Satzes durch die Frage „¿*No os acordáis?*“ explizit hervorgehoben, welche an die Kinder gerichtet ist, aber ebenso den Leser oder die Leserin meinen kann. Es wird darauf hingewiesen, dass dies bereits die zweite Erwähnung ist.

Weiters befindet sich der Satz in der zweiten Textstelle zwischen Ausrufezeichen, so als ob La Peregrina (und dahinter versteckt Alejandro Casona) dies nochmals besonders betonen will. Diese kleine Änderung in der Wahl der Satzzeichen drückt eben diese Verstärkung aus. Aichinger geht auf weitere Funktionen der Wiederholung ein: „Wiederholen heißt auch Sinn entfalten. Oft heißt es auch Kontraste offenlegen, die in ein und demselben Wort oder Klang stecken“⁹⁹.

Im Fall des analysierten Satzes findet sich beides, die Entfaltung des Sinns sowie die Offenlegung von Kontrasten, von Gegensätzen. Die Entfaltung bezieht sich auf die implizierten symbolischen Bedeutungen des Flusses sowie der „*noche de San Juan*“. Die Kontraste, die sich zeigen, sind einerseits zwischen den unterschiedlichen Bedeutungen, die erst durch die Entfaltung erkennbar werden. Andererseits zwischen der vermeintlichen Wahrheit der Geschichte der Peregrina, sowie dem tatsächlichen Ablauf.

Weiters markiert der Satz bei seiner zweiten Verwendung das Ende des dritten Aktes, direkt danach fällt der Vorhang, sodass das Gesagte mit Ende des Aktes noch nachschwingt und mit erhöhter Wahrscheinlichkeit bemerkt und gemerkt wird, was auch mit der Intention der davor gestellten Frage übereinstimmt.

Nochmals verstärkt wird dieser Effekt beim Rezipienten oder bei der Rezipientin¹⁰⁰ dadurch, dass der Handlungsstrang des Stückes mit dem dritten Akt abgeschlossen ist und der vierte Akt dazu dient, durch einen Wechsel der Perspektive die „wahre“ Geschichte zu erzählen.

Somit erhält der Satz durch die Wiederholung, die umgebende Textstelle und die Position innerhalb des Textes eine stark erhöhte Bedeutung.

⁹⁹ Aichinger (2013), S. 181

¹⁰⁰ als Leser / Leserin oder Zuseher / Zuseherin

Um zurück zur Betrachtung der Mittsommernacht als besonderem Datum zu kommen: Nicht nur im Christentum wird diesem Tag und noch mehr dieser Nacht besondere Bedeutung zugewiesen, von den alten Griechen bis in die heutige Zeit wird diese Zeit mit Mitsommernachtsfeiern und Mitsommernachtsfeuern begangen.

Dies scheint darauf zurück zu gehen, dass – astronomisch, also wissenschaftlich gesehen – dies der längste Tag bzw. die kürzeste Nacht des Jahres ist. Ein anderer Name dafür ist (Sommer-)Sonnwende, da danach die Tage kürzer, also die „Sonnenstunden“ weniger werden. In Hinblick auf die Analyse der dualen Gegensatzpaare lässt sich bemerken, dass auch dieses besondere Datum voll von diesen ist. Zunächst ist es offenkundlich so, dass Tag und Nacht umgekehrt proportional zusammenhängen, je länger die Nacht, desto kürzer der Tag und vice versa.

Diesen Gedanken weiterdenkend ist Mittsommer nicht nur die kürzeste Nacht, sondern auch der Moment, an dem die Nächte wieder länger werden und die Sonnenzeit abnimmt. Um dies zu verdeutlichen: Analog zur Sommersonnwende gibt es eine Wintersonnwende, die ebenso in verschiedenen Kulturen gefeiert wird. Dazu zählt etwa das Fest zu Ehren von „Sol Invictus“ im antiken römischen Reich, in dem die Rückkehr der Sonne und der längeren Tage gefeiert wird.

Auch die zeitliche Nähe zum christlichen Lichterfest Weihnachten scheint hier übrigens nicht zufällig zu sein, sondern zeigt vielmehr eine konstante Fortführung bzw. Verbreitung dieses Brauchs über kulturelle und religiöse Grenzen hinaus.

Das Wort „alba“ kommt insgesamt sechsmal vor. Die Kotexte sind verschiedener Art. Mal ist es der Tod, mal der *Romance* der „Alba-Niña“ auf Seite 101 und mal die Bräuche der „*noche de San Juan*“.

Die letzte Verwendung ist das letzte Wort des letzten Satzes im vierten und letzten Akt, bevor kundgemacht wird, dass Angélica gefunden wurde:

„TELVA. —*Poco va a tardar. Ya está empezando a rayar el alba.*

(*Se oye fuera la voz de Quico gritando*).

QUICO.—*¡Ama...! ¡Ama...!*“ [148]

Nach der Verortung und Betrachtung des Kotextes soll der Begriff „alba“ nun in das Schema des Gegensatzpaares Leben und Tod eingeordnet werden.

Dabei ist eine bereits festgehaltene Überlegung hilfreich: „La dama del alba“ als lebendiger Tod und real gewordene Legende. Zunächst wird sie als Pilgerin, also scheinbar als menschliche Frau dargestellt. Erst nach und nach wird klar, um wen es sich tatsächlich handelt, oder besser, um wen es sich tatsächlich auch handelt. Denn sie hat, auch wenn sie sich als mystisches Wesen, als Fabelwesen oder als Konzept herausstellt, dennoch nach wie vor menschliche Züge.

Vázquez Zamora schreibt über ihren Charakter: „Esta Muerte de Alejandro Casona es, como el propio autor, muy sensible a los niños[...] obedece ciegamente, y es terrible para la dama del Alba[...]querría evitar desgracias“¹⁰¹.

An dieser Stelle soll einmal mehr ein Vergleich angestellt, oder besser noch, auf einen Vergleich hingewiesen werden, den Alejandro Casona in seinem Werk anstellt.

Angélica, neben La Peregrina die wichtigste Person, hat eine Geschichte, die auch gut zur oben angestellten Überlegung passen könnte.

Sie scheint tot zu sein, lebt aber doch („lebendiger Tod“). Als sie dann tatsächlich, durch La Peregrina beeinflusst, Selbstmord begeht, tut sie dies, um dem Mythos gerecht zu werden, der sich um sie herum gebildet hat („real gewordene Legende“).

Zu Beginn dieses Kapitels über Gegensatzpaare war die Rede eines binären Systems, das Casona aufbaut. Diese Abgrenzung und Einteilung gelingt ihm auch mit Hilfe des Flusses mit seinen beiden Ufern, deshalb soll nach der Verwendung dieser beiden Begriffe „río“ und „orilla“ Ausschau gehalten werden.

Der Begriff des Flusses kommt insgesamt 29-mal vor, zweimal davon im Plural im Kontext des unlängst analysierten Satzes, der durch seine Wiederholung Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Die erste Erwähnung ist gleich in der ersten Szene, als La Madre den Kindern verbietet, zur Schule zu gehen, da sie dafür „den Fluss passieren“ müssten: „*MADRE (Como una obsesión). —¡No irán! Para ir a la escuela hay que pasar el río... No quiero que mis hijos se acerquen al río*“ [65]. Dieses konkrete Überqueren des Flusses, könnte, so die Furcht der Mutter, auch das symbolische Überqueren, also den Tod, zur Folge haben.

¹⁰¹ Vázquez Zamora (1962), S. 15

Überhaupt steht das Wort „río“ oft mit dem Tod Angélicas oder dem Selbstmordversuch Adelas in Verbindung, wie eine weitere Fundstelle zeigt:

„ADELA. — *Me pesa el aire en el pecho como plomo. En cambio, allí en el río, era todo tan suave y tan fácil...*” [95]

Man kann in dieser Passage die Todessehnsucht der „lebensmüden“ Adela deutlich spüren. Der Tod wird von ihr nicht als etwas furchteinflößendes gesehen, sondern als Erlösung.

Unmittelbar im Anschluss wird darauf erneut eingegangen:

„ADELA. — [...] *Es bien triste que en toda una vida sólo se pueda recordar un día de vacaciones... en una casa que no era nuestra*“ [96].

Auch hier bezieht sich Casona auf eine symbolische Bedeutung, die kulturell überliefert wurde. Seiderer gibt darüber Auskunft: „Das naheliegendste und am meisten verbreitete Bedeutungsfeld, das mit dem Bild des Flusses und seines Fließens verbunden ist, kreist um den Aspekt der Zeit und der Vergänglichkeit alles Irdischen“¹⁰².

Die Szene setzt sich fort, in dem die Ähnlichkeit von Angélica und Adela bemerkt wird, die beide ihrem Leben im Fluss ein Ende setzen wollen:

„ABUELO. — *Piénsalo; viene de la misma orilla, con agua del mismo río en los cabellos... Y es Martín quien la ha traído en brazos. Es como una orden de Dios*” [96].

Die Duplizierung findet sich auch in der Symbolik wieder, die das Tragen der Frau in den Armen des Mannes mit sich bringt. Dieses über die Schwelle des neuen Zuhause Tragens ist eigentlich ein Akt im Kontext einer Hochzeit. Dieses „Happy End“ wird hier aber nur angedeutet und muss sich noch bis zu Ende der Geschichte gedulden.

Die übrigen relevanten Textstellen in denen „río“ vorkommt, wurden bereits analysiert, etwa die Unterscheidung der Kinder zwischen Meer und Fluss [117] oder werden im Anschluss analysiert, wie etwa die Geschichte, die La Peregrina den Kindern am Ende des dritten Aktes erzählt [124-125].

Das Wort „orilla“ findet sich achtmal im Werk.

¹⁰² Seiderer (1999), S. 283

Stets geht es um den Fluss, an dessen Ufer das Dorf liegt, in dem die Geschichte spielt. Das Ufer ebenso wie der Fluss steht für eine Grenze, oft für die Grenze zwischen Leben und Tod, da Angélica einmal scheinbar und einmal tatsächlich im Fluss ihren Tod findet, und Adela aus dem Fluss gerettet ein neues Leben geschenkt bekommt.

Auf die Bedeutung des Flusses als Symbol für das Leben soll an dieser Stelle genauer eingegangen werden:

So beschreibt etwa Soler den psychologischen Hintergrund dieser Symbolik:

„Muy interesante es también el hecho afirmado por Freud de que el nacimiento, en los sueños, es generalmente simbolizado por medio de imágenes de agua“¹⁰³.

Träume sind nicht erst seit Freud ein Ausdruck des Unterbewusstseins, des Reichs der Fantasie und oft in enger Verwandtschaft mit der Literatur, da beide eine eigene Welt darstellen, die zwar einen Bezug zur Welt der Realität darstellt, aber sich dennoch unterscheidet. Auch Casona verwendet die Nähe der beiden Begriffe zueinander.

Es sei darauf aufmerksam gemacht, dass Casona bereits als zehnjähriges Kind „La vida es sueño“ von Calderón gelesen hatte¹⁰⁴.

Sogar die Verbindung von Freuds Psychoanalyse und „La vida es sueño“ findet sich in Casonas Werk, genauer in „La llave en desván“ wieder:

En la mente de Casona, sin embargo, hay en ocasiones cierto parentesco entre La vida es sueño y la psicología del subconsciente. En un pasaje de La llave en el desván Mario hace este sugerente comentario: >>Mario. - Es curioso; hasta ahora no se habla fijado en que el protagonista de La vida es sueño se llama también Segismundo. Como Freud. <<¹⁰⁵

Eine weitere Grenze oder Trennung, die die Geschichte bereithält, ist die des Hauses. Dies wird etwa auch dadurch dargestellt, dass La Madre zunächst Adela das Zimmer ihrer verstorbenen Tochter verwehrt, wie im Rahmen der Analyse der Zahl Vier festgehalten wurde.

¹⁰³ Soler (1970), S. 70

¹⁰⁴ Vgl. Soler 1970, S. 38

¹⁰⁵ Soler (1970), S. 145

Auch die Ankunft von La Peregrina am Anfang der Geschichte stellt eine solche Grenzüberschreitung dar.

Sprachlich findet dies im Werk folgendermaßen statt:

PEREGRINA. —Dios guarde esta casa y libre del mal a los que en ella viven.

TELVA. —Amén. ¿Busca posada? El mesón está al otro lado del río.

PEREGRINA. —Pero la barca no pasa a esta hora.

MADRE. —Déjala entrar. Los peregrinos tienen derecho al fuego y traen la paz a la casa que los recibe. [72]

Die Schlüsselemente des Werks sind auch in dieser Szene der Ankunft von La Peregrina im Haus enthalten, wie sich in der folgenden Betrachtung der Szene zeigen lässt. Eine Anspielung auf Religion wird im Rahmen eines alten Spruchs gemacht.

Rückblickend betrachtet ist die Wortwahl von La Peregrina äußerst ambivalent. Sie, der personifizierte Tod, segnet quasi das Haus und wünscht den Bewohnern, sie würden von allem Leid befreit werden. Es zeigt sich die prophetische Gabe von La Peregrina, in deren Buch das Schicksal geschrieben steht.

Zunächst ist das Eintreffen des Todes eine schlechte Nachricht, aber es stellt sich heraus, dass Adela in ihrem neuen Zuhause Glück findet.

Zum Schluss ist es die Intervention von La Peregrina, die das Haus und seine Bewohner von der Belastung befreit, die Angélicas Betrug und Verschwinden angerichtet haben. Der Tod Angélicas, aber auch der Tod in Person von La Peregrina wird somit letztlich im Stück positiv bewertet, ohne dadurch das Leben als solches abzuwerten.

Der Satz von La Peregrina „*Pero la barca no pasa a esta hora*“ kann ebenso als Vorausschau gesehen werden, denn tatsächlich geht niemand, symbolisch gesprochen, ans andere Ufer.

La Peregrina sagt dies zwar, ist aber wenig später dennoch verwirrt, da sie dachte, dass Martín sterben würde, widerspricht sich also in ihren Aussagen selbst.

Ein möglicher Grund dafür ist, dass sie es zwar unterbewusst ahnt, die Verwirrung aber daher kommt, dass sie sich zu sehr auf ihr Buch verlässt. Dies würde zu Casonas Ansicht zu „saber natural“ und „saber libresco“ passen, ebenso zur Aussage des Werks, dass Geglaubtes, auch wenn es wahr scheint, dennoch hinterfragt werden soll.

Um zum ursprünglichen Betrachtungspunkt zurückzukehren, das Haus ist eine der Grenzen, die einerseits symbolisch und andererseits konkret überwunden werden. Der Tod ist zunächst symbolisch im Haus, bis er dann auch persönlich eintrifft. Und das Leben, das aus dem Haus verschwunden war, hält mit Adela wieder Einzug.

Eine thematisch eng verwandte Geschichte stammt übrigens von einem Zeitgenossen Alejandro Casonas. Federico García Lorca entwirft in „La casa de Bernarda Alba“¹⁰⁶ ein sehr ähnliches Bild:

Es herrscht ebenso Trauer, nachdem ein Familienmitglied, in diesem Fall der Ehemann, gestorben ist. Die Handlung dreht sich um die Obsession von La Madre, ihre Trauer auf das gesamte Haus und ihre Töchter zu übertragen.

Dagegen wehrt sich vor allem ihre jüngste Tochter Adela, die auch in diesem Werk zwanzig Jahre alt ist. Sie hat eine Affäre mit dem Verlobten ihrer Schwester.

Auch dies ist eine Parallele, da ebenso in „La dama del alba“ Adela eine Liebesbeziehung mit einem Mann beginnt, der bereits mit einer anderen Person im Haus zusammen ist. Das Ende von „La casa de Bernarda Alba“ ist sehr dramatisch im Stil von Romeo und Julia, als Adela denkt, ihre Mutter hätte ihren Geliebten umgebracht, nimmt sich Adela das Leben.

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Werke, ist, neben der Wahl von Frauen als Titel- und Hauptfiguren, in einer Regieanweisung Lorcás zu finden, die er dem Stück voranstellt:

„El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico“.

Auch Lorca beschreibt sein Werk als Bild, als Foto, und weist darauf hin, dass er Poet und nicht etwa Schriftsteller ist, wie auch Casonas Werk poetische Züge aufweist.

Die Rosenkrone, welche Angélica in „La dama del alba“ trägt, wurde bisher als Zeichen ihrer Reinheit interpretiert. Ein Satz in „La casa de Bernarda Alba“ bringt Zweifel an diesem Bild:

¹⁰⁶ Lorca (2014)

„ADELA. – [...] Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida de los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado”¹⁰⁷.

Auch in „La dama del alba“ ist Adela dem Gerede der Leute ausgesetzt:

QUICO. —Que si Adela llegó sin tener dónde caerse muerta y ahora es el ama de la casa... Que si está robando todo lo que era de Angélica... Y que, si empezó ocupándole los manteles, por qué no había de terminar ocupándole las sábanas. Anoche estaba de gran risa comentándolo con el rabadán cuando llegó Martín. [111]

„La casa de Bernarda Alba“ stammt aus dem Jahre 1936, und ist das letzte Theaterstück, welches Lorca verfasst hatte, bevor er zwei Monate später aufgrund seiner politischen Positionierung zu Beginn des Spanischen Bürgerkriegs ermordet wurde.

Nicht nur die genannten Werke der beiden Autoren weisen Parallelen aus. Auch ihre Biografie zeigt Gemeinsamkeiten. Vor allem die Tatsache, dass auch Lorca die Führung einer wandernden Theatergruppe, „La Barranca“, übernahm, sei dafür Beleg.

7.2.2. Realität und Fiktion

Die Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Realität und Fiktion findet an vielen Stellen und auf mehrere Arten statt. Folgende Beobachtung ist dafür beispielhaft:

Zu Beginn der Geschichte, glaubt der Leser oder die Leserin, ebenso wie das Dorf, dass Angélica tot ist. Erst nach und nach erfährt man durch Martíns Erzählung, was tatsächlich vorgefallen ist: Der Verrat und die Flucht Angélicas.

Als Angélica zurückkommt, erfährt sie, was das Dorf über ihr Verschwinden glaubt. Und was folgt, ist eine besondere Umkehr, nicht die Fiktion passt sich an die Realität an, die Realität passt sich an die Fiktion an:

ANGÉLICA (Vencida). —¿A dónde puedo ir si no?...

PEREGRINA. —A salvar valientemente lo único que te queda: el recuerdo.

ANGÉLICA. —¿Para qué si es una imagen falsa?

PEREGRINA. —¿Qué importa, si es hermosa? La belleza es la otra forma de la verdad.

¹⁰⁷ Lorca (2014), S. 272

ANGÉLICA. —¿Cómo puedo salvarla?

PEREGRINA. —Yo te enseñaré el camino. Ven conmigo, y mañana el pueblo tendrá su leyenda.

[144-145]

La Peregrina nimmt dies schon zum Schluss des dritten Aktes vorweg, als sie zu den Kindern folgendes sagt:

PEREGRINA. —Una historia verdadera que parece cuento. Algún día, cuando seáis viejos como yo, se la contaréis a vuestros nietos. ¿Queréis oírla?

NIÑOS. —Cuenta, cuenta... (Se sientan en el suelo frente a ella).

PEREGRINA. —Una vez era un pueblo pequeño, con vacas de color de miel y pomaradas de flor blanca entre los campos de maíz. Una aldea, tranquila como un rebaño a la orilla del río.

FALÍN. —¿Como ésta?

PEREGRINA. —Como ésta. En el río había un remolino profundo de hojas secas, adonde no dejaban acercarse a los niños. Era el monstruo de la aldea. Y decían que en el fondo había otro pueblo sumergido, con su iglesia verde tupida de raíces y sus campanas milagrosas, que se oían a veces la noche de San Juan...

ANDRÉS. —¿Como el remanso?

PEREGRINA. —Como el remanso. En aquella aldea vivía una muchacha de alma tan hermosa, que no parecía de este mundo. Todas imitaban su peinado y sus vestidos; los viejos se descubrían a su paso, y las mujeres le traían a los hijos enfermos para que los tocara con sus manos.

DORINA. —¿Como Angélica?

PEREGRINA. —Como Angélica. Un día la muchacha desapareció en el remanso. Se había ido a vivir a las casas profundas donde los peces golpeaban las ventanas como pájaros fríos; y fue inútil que el pueblo entero la llamara a gritos desde arriba. Estaba como dormida, en un sueño de niebla, paseando por los jardines de musgo sus cabellos flotantes y la ternura lenta de sus manos sin peso. Así pasaron los

días y los años... Ya todos empezaban a olvidarla. Sólo la Madre, con los ojos fijos, la esperaba todavía... Y por fin el milagro se hizo. Una noche de hogueras y canciones, la bella durmiente del río fue encontrada, más hermosa que nunca. Respetada por el agua y los peces, tenía los cabellos limpios, las manos tibias todavía, y en los labios una sonrisa de par... como si los años del fondo hubieran sido sólo un instante. [124-125]

Wie bereits bei der Betrachtung der Zahl Drei beobachtet, stellt Casona hier einen direkten Bezug zu Märchen her: Eine Geschichte (in der Geschichte), die die Kinder ihren Enkeln erzählen werden; der Beginn mit „Una vez era...“, die überhöhte Beschreibung von Angélica, die Gleichsetzung von Angélica mit „la bella durmiente/Dornröschen“ sowie die Ausdrucksweise „como si los años del fondo hubieran sido sólo un instante.“

Letzteres nimmt durch die Ausdrucksweise im Konditional und die Verwendung von „como“ in hypothetischer Form vorweg, was im Stück tatsächlich vorfällt: Angélica ist nur ein paar Momente im Wasser, bevor sie gefunden wird.

Der Ort, in dem das Stück spielt, basiert zwar einerseits auf Besullo, dem Heimatort Casonas. Gleichzeitig wird er von Beginn an als Märchenwelt gekennzeichnet:

„PEREGRINA.—Recuerdo otra vez, un día de invierno. Caía una nevada tan grande, que todos los caminos se borraron. Parecía una aldea de enanos, con sus caperuzas blancas en las chimeneas y sus barbas de hielo colgando en los tejados” [77].

Ein zusätzlicher Hinweis dafür, dass „La dama del alba“ metafiktionale Züge enthält, sind die zahlreichen Lieder („canciones“ y „romances“):

ANDRÉS. —El de la Delgadina. Y el de la moza que se vistió de hombre para ir a las guerras de Aragón.

DORINA. —Y el de la Xana que hilaba madejas de oro en la fuente.

FALÍN. —Y el de la raposa ciega, que iba a curarse los ojos a Santa Lucía... [79f]

Es finden sich auch Anspielungen, die sich mehr oder weniger direkt auf die Bibel beziehen: Angélica als Name, „*San Juan el Bautista*“ sowie „*el río Jordán*“.

Die Märchenhaftigkeit der Geschichte stellt ein weiteres Argument für die Metafiktionalität dar, die literarische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Realität und Fiktion.

Ein biografisches Detail unterstreicht dies: Casonas erste Publikation, veröffentlicht 1920 als er knapp 18 Jahre alt war, war ein Romance¹⁰⁸.

Alonso findet dazu folgende Aussage des Autors bezüglich seiner Liebe zum Theater: „algo que, sin saberlo entonces, comenzaba a madurar en mi mente“¹⁰⁹.

Ein weiterer *Romance* ist etwa auf Seite 101 zu finden:

¹⁰⁸ Rodríguez Richart (2012), S. 11

¹⁰⁹ Alonso (2002), S. 79

ADELA. —

"Madrugaba el Conde Olinos

mañanita de San Juan

a dar agua a su caballo

a las orillas del mar.

Mientras el caballo bebe

él canta un dulce cantar;

todas las aves del cielo

se paraban a escuchar;

caminante que camina

olvida su caminar;

navegante que navega

la nave vuelve hacia allá..."

[...]

"De ella naciera una garza,

de él un fuerte gavilán.

Juntos vuelan por el cielo.

¡Juntos vuelan, par a par!"

Dieses traditionelle Gedicht, das in ebendieser Version tatsächlich existiert, fasst in knappen Zeilen sehr viel von dem zusammen, was Casona in seinem Werk behandelt. Es verweist auf ein umfangreiches Brauchtum der Region, auch in Sachen Literatur. Es beinhaltet zahlreiche Elemente der Natur, insbesondere auch das Wasser, die „*noche de San Juan*“, sowie die Anspielung auf das Paar der Zwei (Vögel).

Die Metafiktionalität wird auch dadurch unterstrichen, dass Alejandro Casona nicht nur intertextuelle Verweise einbaut, sondern sich auch auf (heidnische) Volksbräuche bezieht.

Folgender Satz beschreibt die Art der Beziehung von Realität und Fiktion, die Casona für sein Werk wählt: „ADELA.—*Con las palabras que me dijiste antes ya me diste más de los que podía esperar. La flor de cerezo se irá mañana con el viento; las palabras, no*“ [133]. Die Blüten werden vom Wind verweht, die Worte bleiben.

Wie auch mit dem Satz „*La belleza es otra forma de verdad*“ [144] beschreibt Casona die Fiktion als der Realität zumindest ebenbürtig, wenn nicht sogar ihr überlegen.

Dies wird dadurch unterstrichen, dass im Ausgang der Geschichte nicht die Legende der Wahrheit folgt, sondern die Wahrheit der Legende. So groß wird im Werk die Wirkmacht der Fiktion – also auch der Literatur – auf die Realität beschrieben. Die spezielle Wortwahl von „*otra forma*“ weist darauf hin, dass es, so die Botschaft von „La dama del alba“, mehrere Formen der Wahrheit gibt.

Neben dem Lob, welches die schöne Geschichte des Ablebens von Angélica erhält, ist aber auch eine Kritik herauszuhören, wie leicht denn solche falschen Geschichten geglaubt werden. Eben diese Gleichzeitigkeit von Lob und Kritik ein und derselben Sache ermöglicht eine tiefgründige Auseinandersetzung und zeigt die Vielseitigkeit und Ambiguität des Themas in seiner literarischen Bearbeitung.

„La dama del alba“ ist nicht das einzige Werk Casonas, in dem er literarisch auf die Wirkmacht von Worten hinweist.

„La tercera palabra“¹¹⁰ handelt, wie der Titel ankündigt, von Worten. Etwas genauer von den drei Worten, vor denen Menschen Angst haben. Die ersten beiden Worte, „Dios“ und „muerte“ sind bereits bekannt.

Der Hauptcharakter Pablo ist ein junger Mann, der fernab von Stadt und Gesellschaft in den Bergen lebt. Da seine Eltern verstorben sind, kümmern sich seine Tanten um seine Bildung und Erziehung. Dabei erfährt er vom dritten Wort:

PABLO. – Pero entonces no hay solamente dos cosas grandes. Además de Dios y la Muerte, ¡hay una tercera cosa que hace temblar la garganta del hombre!

MARGA. – ¡Sí, Pablo; hay un tercer misterio, que es un poco como sentir a Dios y un poco como sentirse morir!

PABLO. – Dime esa tercera palabra ¡Quiero oírtela a ti!

MARGA. – No hace falta, querido. Esa tercera palabra, cuando es verdad, es mejor decirla en silencio... ¡Así...! (Lo atrae dulcemente, y luego con pasión entregada. Mientras se besan cae lento el TELÓN)¹¹¹

Das dritte Wort ist „*amor*“, welches Marga durch den Kuss ausdrückt.

Dabei ist interessant, dass dieses dritte Wort titelgebend für das Buch ist, aber in dieser Szene nicht ausgesprochen wird, sondern nur durch eine Geste dargestellt wird, es

¹¹⁰ Casona. *La tercera palabra* (2018)

¹¹¹ Casona. *La tercera palabra* (2018), S. 132f

also nur implizit verwendet wird. Zum Ende des Stücks – unmittelbar vor den Fall des Vorhangs – spricht Marga das Wort aber aus und zwar gleich drei Mal.

Die eben analysierte Szene findet sich auch auf sehr ähnliche Weise in „La dama del alba“, als Martín seine Liebe gesteht, aber zuerst nur verklausuliert und dann durch einen Kuss.

Somit zeigt sich, dass die Zahl Drei auch in anderen Werken Casonas eine Rolle spielt und mit der Wirkmacht von Worten in Verbindung gebracht wird. Auch die Wahl der drei Worte „Dios“, „muerte“ und „amor“ zeigt deutliche Parallelen auf.

Rodríguez Richart gelangt zur selben Schlussfolgerung: „El poder de la ilusión, de la fantasía, es grande, parece decirnos Casona; pero sólo cuando nace de la realidad, cuando está apoyado en la vida real, a la que debe procurar bellecer“¹¹².

Nun soll ein zweites Mal die folgende Behauptung von Beginn des Kapitels aufgegriffen werden: „La dama del alba“ als lebendiger Tod und eine real gewordene Legende. La Peregrina und wie soeben gesehen auch Angélica lassen sich so beschreiben. Hier soll nun auf den zweiten Teil des Satzes näher eingegangen werden. Schon der Begriff „la dama“ weist darauf hin, dass diese Person eine Zuschreibung erhält, eben einen „Titel“. Sie ist nicht nur eine Frau, sondern eben „la dama“ oder wie die Kinder es ausdrücken: „*como una gran señora*“.

Die gesamte Textstelle lautet:

„*Ella es joven, tiene el pelo como la espiga y las manos blancas como una gran señora*“ [73].

Sie wird gleichzeitig mit Haaren „blond wie ein Weizenfeld“¹¹³ und mit weißen Händen wie eine ehrwürdige (alte) Dame beschrieben. Die Gegenüberstellung von Jugend und Alter wird durch die Gegenüberstellung von Blond und Weiß sowie die Gegenüberstellung von Natur („*espiga*“) und symbolischer Zuschreibung „*gran señora*“ wiederholt. Die weißen Hände stimmen auch mit ihrem Titel „*del alba*“ überein.

Um die Auseinandersetzung mit dem Gegensatzpaar Realität und Fiktion abzuschließen, sei gesagt, dass Casona nicht der erste und nicht der einzige Autor war, der sich mit dem Thema befasst hat.

¹¹² Rodríguez Richart (1963), S. 46

¹¹³ Nach den Worten eines modernen „Dichters“

Er reiht sich ein in eine lange Tradition, auch spanischer Autoren: „sigue los pasos de sus predecesores[...] una marca tradicional del teatro español“¹¹⁴.

An dieser Stelle soll Cervantes genannt werden, der in und mit „Don Quijote“ ebendies bereits vor über 400 Jahren tat.

Die Geschichte handelt bekanntlich davon, dass Quijote die Wahnvorstellung hat, selbst Hauptfigur eines seiner viel gelesenen und viel geliebten Ritterromane zu sein und deshalb seine Abenteuer beginnt.

Neuschäfer bezeichnet Don Quijote dementsprechend auch als „das erste Medienopfer der Neuzeit!“¹¹⁵.

Der Roman macht durch seine Gegenüberstellungen, etwa zwischen der Vorstellung Quijotes und der Realität, aber auch zwischen Quijote und seinem Freund Sancho Panza begreiflich „dass >die Wirklichkeit< nicht für alle Menschen und unter allen Umständen gleich, sondern dass sie mehrdeutig und also relativ ist, je nach dem Standpunkt und der Interessenlage, in der man sich gerade befindet“¹¹⁶.

Ein Zeitgenosse Casonas, der metafiktionale Überlegungen anstellte, war Miguel Unamuno. In „Niebla“ lässt er etwa die Hauptfigur Augusto Pérez direkt mit dem Erzähler darüber streiten, wie die Geschichte weiter gehen soll und wieso der Erzähler das Recht hat, über die Figur zu bestimmen und weiters

weil es drittens unklar ist, wem eigentlich die Geschichte letztlich zuzuordnen ist: einem gewissen »Unamuno«, der sich als Autor aufspielt, oder einem Víctor Goiti, einem Freund des Protagonisten Augusto Pérez. Goiti arbeitet nämlich an einem von ihm als *nivola* bezeichneten Romanexperiment, von dem man den Eindruck gewinnt, es sei genau dasjenige, das man als Leser gerade vor sich hat.¹¹⁷

Neuschäfer schreibt über „Niebla“ folgendes:

[mit dem Roman „Niebla“] endet die Vorherrschaft einer ›realistischen‹, die Illusion von ›Wirklichkeit‹ erzeugenden Erzählweise, und es beginnt die bis in die Postmoderne weiterwirkende Selbstbezüglichkeit, in der das Erzählen und der Erzähler sich selbst zum Problem und die traditionelle Beziehung zwischen Autor, Romanfiguren und Leser aufgehoben wird.¹¹⁸

¹¹⁴ Gurza (1968), S. 52f

¹¹⁵ Neuschäfer (2011), S. 58

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Neuschäfer (2011), S. 158

¹¹⁸ Ebd.

Wie Casona zeigt auch Unamuno „literaturkritische Absicht“ und zeigt auf „wie die Fiktion, wenn sie stark ist, mit der Zeit ein Eigenleben entwickelt“. Man denke nur an die Legende über Angélicas Ableben, welche so stark, so „schön“ ist, dass Angélica beschließt, dieser nachzugeben und nachzugehen.

Unamuno stellt sich damit bewusst in die Tradition von Cervantes, mit welchem er sich in „Vida de Don Quijote y Sancho“ bereits literarisch auseinandergesetzt hatte.

In „La dama del alba“ finden sich mehrere solcher Szenen, wie in diesem Kapitel bereits festgestellt werden konnte. Eine letzte solche Szene am Schluss des vierten und letzten Aktes soll nochmals unter die Lupe genommen werden. Die Regieanweisung wurde bereits analysiert, eine Kleinigkeit wurde bisher außer Acht gelassen. Es geht um die Wortwahl des folgenden Satzes:

„Precediendo al cortejo, la Peregrina contempla el cuadro con una sonrisa dulcemente fría” [148].

La Peregrina geht dem festlichen Umzug voraus, was ihre einflussreiche Rolle und ihre Wirkmacht auf die Geschichte unterstreicht.

Nicht zu vergessen ist dabei, dass alles was geschieht, in ihrem Buch steht, wenngleich das Buch selbst Lücken enthält, die einen Gestaltungsspielraum offenlassen. Auch wenn sie selbst sagt, sie befiehlt nicht, sie gehorcht nur, so scheint sie dennoch den ihr gegebenen Handlungsspielraum voll auszunutzen. Sie betrachtet das Bild mit der ihr eigenen Art eines Lächelns, das auf süße Art und Weise kalt ist. Sie scheint zufrieden mit dem Ausgang der Geschichte.

Hierbei ist die Wahl der Worte „contempla el cuadro“ eine letzte Anspielung an Religion und an Literatur, sogar an Kunst im Allgemeinen. „*El cuadro*“ meint dabei nicht nur das Bild, das sich ihr bietet, sondern ebenso ihr „Kunstwerk“.

Das Verb „contemplar“ hat nicht nur die Bedeutung der eingehenden Betrachtung, sondern auch der religiösen Kontemplation¹¹⁹. Dies wird durch die dreimaligen „*Santa!*“- Rufe der Frauen, den besonderen Zeitpunkt der „*noche de San Juan*“ sowie die letzte Regieanweisung „*Las campanas suben a un clamor de aleluya*“ unterstrichen.

¹¹⁹ <https://dle.rae.es/contemplar?m=form>

Zwei mit dem Werk Casonas vertraute Literaturwissenschaftler drücken die Auseinandersetzung zwischen Realität und Fiktion wie folgt aus:

Rodríguez Richart hält fest: „Cuanto al mundo teatral más personal y distinto del dramaturgo asturiano, está construido fundamentalmente[...]sobre el binomio realidad fantasía“¹²⁰.

Saínz de Robles unterstreicht dies:

A mi juicio, los valores del teatro de Casona son los siguientes: ponderación de lo real en lo irreal, y viceversa [...] armonía de posibilidad entre la fantasía <<que quiere tomar cuerpo>>, y la realidad que quiere permanecer aún dentro de lo fantástico.¹²¹

7.2.3. Die Verbindung der beiden Gegensatzpaare miteinander

Im Verlauf der Arbeit folgte bisher stets auf die Analyse einzelner Elemente der Bezug und Vergleich zu verwandten Elementen.

Die Konzeption von „La dama del alba“, welches als Werk auf den Prinzipien des Vergleichs und des gegenseitigen Bezugs aufbaut, scheint eben diese Vorgehensweise beinahe zu erzwingen.

Am besten lässt sich dieses Prinzip mit der Zahl Zwei beschreiben, da in den Bedeutungen dieser Zahl sowohl der Vergleich („so wie“, teils mit einer Gleichsetzung noch einen Schritt weitergehend) als auch der Bezug, die Beziehung, enthalten ist. Das Schema der Arbeit folgt somit dem Schema des Werkes und lässt sich davon leiten, mehr noch als bei Beginn dieser Arbeit vorauszusehen war.

Soeben wurden die Gegensatzpaare Leben und Tod sowie Realität und Fiktion einzeln betrachtet. Nun soll der Vergleich der beiden folgen.

Die Beziehung der beiden konzeptuellen Paare zueinander zeigt sich am besten in zwei Elementen der Geschichte.

Erstens in der Person La Peregrina, der „dama del alba“, die wie bereits gesagt wurde, lebendiger Tod und eine real gewordene Legende ist. In ihr vereinen sich beide Konzepte, wiederholt durch die Bilder des Flusses und der Morgenröte dargestellt.

¹²⁰ Rodríguez Richart (1963), S. 180

¹²¹ Saínz de Robles (1965), S. 45

Das zweite Element, welches die beiden Gegensatzpaare verbindet, ist Angélica und ihre Verdopplung durch Adela, worauf etwas später eingegangen werden soll.

Zunächst widmen wird uns der Betrachtung des Flusses.

Der Fluss, der mit Angélica eine Tochter genommen hat, ist ein Symbol des Todes, sowie umgekehrt der Fluss, der mit Adela eine Tochter gebracht hat, ein Symbol des Lebens ist.

Einmal mehr verweist Casona damit darauf, dass es stets auf die Perspektive ankommt.

Der Fluss fließt an uns vorbei, zu uns hin und von uns weg, er gibt und nimmt gleichzeitig. Man könnte sagen, der Fluss ist ein Symbol für die Vergänglichkeit und für den Wandel, auch als Wechsel zwischen Leben und Tod.

Die Tatsache, dass ein und dasselbe Symbol für entgegengesetzte Bedeutungen steht, kann zunächst befremdlich wirken. Es sei aber darauf hingewiesen, dass ebenso die Zahl Zwei für Trennung und Verbindung steht.

Einmal als Zweiteilung, Zweifel und Zwist, ein anderes Mal als Zweisamkeit und „Paarung“. Überhaupt verhält es sich so, dass Gegensätze ja darauf beruhen, dass sie in Paaren vorkommen, die zueinander in Beziehung gesetzt sind.

Ute Seiderer hat in „Pantha rhei, der Fluss und seine Bilder“ dargelegt, wie vielfältig diese sein können: „Heilige Flüsse“; „Flüsse als Lebenselixier“; „Wasser des Todes“; „Grenzflüsse“; „Flüsse als Symbol des Reisens“¹²² so lauten die vielfältigen Bedeutungen, für die das Bild des Flusses stehen können.

In den „Fragmenten“ Heraklits heißt es über die Wesen des Flusses und des Wandels: „Man kann nicht zweimal in den gleichen Fluß steigen und nicht zweimal eine ihrer Beschaffenheit nach identische vergängliche Substanz berühren“¹²³.

Daher der altgriechische Ausdruck „Panta rhei“, „Alles fließt“, der mittlerweile zum geflügelten Wort geworden ist.

¹²² Seiderer (1999), S. 7ff

¹²³ Zitiert nach Seiderer (1999), S. 13

Umschreibungen wie „im Fluss sein“ oder „fließender Übergang“ zeigen, wie das Bild des Flusses dient, um Wandel und Einheit im Sinne von Nicht-Dualität darzustellen.

Folgendermaßen ist die Überlegung in „La dama del alba“ dargestellt:

MADRE. —Entonces ya no podía dejarte yo. Ya había comprendido la gran lección: que el mismo río que me quitó una hija me devolvía otra, para que mi amor no fuera una locura vacía. (Pausa. La mira amorosamente, acariciándole las manos. Se levanta). ¿Conoces este pañuelo? Es el que llevaba Angélica en los hombros la última noche. Se lo había regalado Martín. (Lo pone en los hombros de Adela). Ya tiene sitio también. [134]

Es sei explizit auf die symbolischen Bedeutungen des Halstuches hingewiesen. Das Halstuch steht für die Aufnahme von Adela als Tochter anstelle von Angélica. Es ist dasselbe Halstuch das Martín Angélica zur Hochzeit geschenkt hatte. Gleichzeitig ist es aber auch das Halstuch, welches sie bei ihrem Verschwinden und vermeintlichem Tod getragen hatte. Es ist das Einzige, was von Angélica gefunden wurde. Das Anlegen des Halstuchs ähnelt auch dem Anlegen der Sporen im ersten Akt, als La Peregrina Martín markiert und „ihn dem Tode weiht.“

Das Halstuch kann sowohl für Adelas neues Leben stehen, als auch für ihren Tod in Wiederholung der Geschichte Angélicas.

Das zweite Element, welches die beiden Gegensatzpaare verbindet, ist Angélica und ihre Verdopplung durch Adela, worauf an dieser Stelle nochmals eingegangen werden soll.

Über die Beziehung des Personenpaares Angélica und Adela wurde bereits geschrieben, die dabei angestellten Überlegungen, insbesondere die Verdoppelung der Ersten durch die Zweite, sollen hier in Erinnerung gerufen werden. Und auch auf die Bedeutung dieser Verdoppelung im Kontext der Betrachtung der Zahl Zwei. Dies zeigt sich schon in der Wahl der Begriffe „Zwei“, „Verdoppelung“ und „Paar“ als Zweierbeziehung.

Die Beziehung ist durch eine Besonderheit gekennzeichnet.

Auch wenn sich viele der Eigenschaften Angélicas in Adela widerspiegeln, so gibt es auch einige Unterschiede zwischen den beiden. So wie Angélica bis zu ihrem

Verschwinden auch auf ihr Verhalten bezogen als makellos, engelhaft und heilig beschrieben wird, so gilt dies auch für Adela.

Der Unterschied zwischen den beiden besteht darin, dass Adela, allen Informationen nach, die der Leser oder die Leserin erhält, sich ausnahmslos korrekt verhält, also keinen Fehler wie den Angélicas begeht. Adelas Person könnte demnach als das interpretiert werden, was Angélica hätte sein können. Und damit Adela diese Rolle ausfüllen kann, muss Angélica sterben, wie dies La Peregrina auch tatsächlich ausdrückt.

Beide jungen Frauen, deren Geschichte die treibende Kraft hinter der Handlung ist, begeben sich im Verlauf des Stückes in den Fluss. Ein Vergleich der Momente, in denen dies geschieht, könnte von Interesse sein. Zunächst scheint es so, als ob Angélica vier Jahre vor Beginn der Geschichte im Fluss ertrunken war, wobei nähere Umstände von Autor vermutlich bewusst unklar gehalten werden.

Es werden bereits zu Beginn des Stückes Zweifel gesät, ob der geglaubte Tod von Angélica auch real ist:

MADRE. —No la buscaron bastante. La hubieran encontrado.

ABUELO. —Ya ha ocurrido lo mismo otras veces. El remanso no tiene fondo.

TELVA. —Dicen que dentro hay un pueblo entero, con su iglesia y todo. Algunas veces, la noche de San Juan, se han oído las campanas debajo del agua.

MADRE. —Aunque hubiera un palacio no la quiero en el río donde todo el mundo tira piedras al pasar.

La Escritura lo dice: "el hombre es tierra y debe volver a la tierra". Sólo el día que la encuentren podré yo descansar en paz. [69]

Auch diese Stelle ist gefüllt mit den zentralen Elementen des Werkes: Der Fluss, „la noche de San Juan“, Religion und andere Mythen, Elemente der Natur und jede Menge Ambiguität und Mehrdeutigkeit.

Bald nach Beginn des Stückes erscheint Adela, als Martín ihren Selbstmord im Fluss verhindert und sie mit nach Hause bringt.

Angélica und Adela begeben sich beide in den Fluss bzw. über den Fluss. Der Unterschied ist, dass Angélica zwar nicht wirklich stirbt, aber dafür wegen ihrem Betrug quasi die Hölle auf Erden in der Stadt erlebt.

ANGÉLICA. —No podía más. He sufrido todo lo peor que puede sufrir una mujer. He conocido el abandono y la soledad; la espera humillante en las mesas de mármol y la fatiga triste de las madrugadas sin techo. Me he visto rodar de mano en mano como una moneda sucia [141]

Wohingegen Adela im Gegenzug das Leben geschenkt bekommt, welches Angélica haben hätte können, was sie glücklich macht.

7.3. Überwindung der Gegensätze

Bisher wurde der Hauptfokus auf die Bedeutung der Zahl Zwei als Symbol für die Trennung in Gegensätze gelegt.

Dennoch wurden auch Beispiele im Text gefunden, die eine Überwindung symbolischer Grenzen sowie von Grenzen in der Symbolik unterschiedlicher Elemente darstellen.

Auf diese Überwindung soll im Folgenden genauer eingegangen werden.

Dafür soll die Aussage Saínz de Robles wieder aufgegriffen werden:

A mi juicio, los valores del teatro de Casona son los siguientes: ponderación de lo real en lo irreal, y viceversa [...] armonía de posibilidad entre la fantasía <<que quiere tomar cuerpo>>, y la realidad que quiere permanecer aún dentro de lo fantástico.¹²⁴

Es soll untersucht werden, inwiefern Realität und Fiktion in „La dama del alba“ harmonisch koexistieren können bzw. ob sie nicht sogar zwei Seiten derselben Medaille sind, wie in Hypothese 3 vermutet. Auch für das Gegensatzpaar Leben und Tod soll dieselbe Analyse vollzogen werden.

Betz betont diese Bedeutung der Zahl Zwei: „Und schließlich ist die Zwei dann wieder eine Zahl, die auf die Begegnung und Versöhnung der Getrennten hinweist, auf das Paar“¹²⁵.

Wie in Casonas „La dama del alba“ soll auch hier aufgezeigt werden, dass die vorgestellten Gegensätze, etwa Leben und Tod, untrennbar miteinander verbunden sind:

„PEREGRINA. —¿Tan distinta me imaginas de la vida? ¿Crees que podríamos existir la una sin la otra?“ [90]

¹²⁴ Saínz de Robles (1965), S. 45

¹²⁵ Betz (1999), S. 53

Die Überwindung von Gegensätzen ist oftmals, auch in „La dama del alba“, eine Frage der Perspektive, also des Betrachtungswinkels.

Aber auch durch Ereignisse¹²⁶ innerhalb der Handlung werden Grenzen überwunden, was oft, aber nicht immer an räumliche Strukturen gebunden ist. Dies wird sichtbar, wenn man etwa an die Aufnahme Adelas im Haus und im Zimmer denkt oder die Überquerungen des Flusses, welche stets den Auslöser eines Ereignisses darstellen.

Durch das Einlassen von La Peregrina, lässt die Familie auch symbolisch den Tod ins Haus. Auf einen zweiten Blick lässt sich aber erkennen, dass der Tod bereits durch das vermeintliche Ableben von Angélica gegenwärtig ist:

„ABUELO. — [...] *Están respirando siempre un aire de angustia que no los deja vivir*“ [65].

Ebenso befindet sich bereits am Beginn mit der Sense ein typisches Symbol des Todes im Haus, wie in der ersten Regieanweisung vermerkt wird:

„*Apoyada en la pared del fondo una guadaña*“ [63].

Wenig später wird La Peregrina auch direkt neben der Sense erwähnt und mit ihr in Verbindung gebracht:

„MARTÍN. — *Hay que tratar de reanimarla. (A la Peregrina). ¿Qué podemos hacer?* PEREGRINA (*Con una sonrisa impasible*). — *No sé; yo no tengo costumbre. (Queda inmóvil, al fondo, junto a la guadaña)*“ [94].

Diese Textstelle zeugt einmal mehr von der subtilen Art und Weise, mit der der Autor Anspielungen macht und Verbindungen zwischen verschiedenen Elementen der Geschichte herstellt. La Peregrina, als Verkörperung des Todes, steht neben der Sense und wird damit quasi zur Sensenfrau. Auf die Wiederbelebung einer ihr eigentlich vorbestimmten jungen Frau angesprochen, sagt sie lächelnd, sie hätte keine Übung darin. Gut möglich, dass dies auch bei einer gehörigen Anzahl an Lesern und Leserinnen ob dieser skurrilen Situation ein Lächeln auf die Lippen zaubert.

¹²⁶ Im Sinne von Lotman (1972) und Renner (2004)

Der spanische Literaturkritiker Rodríguez Richart, schreibt über „La dama del alba“: „quizá la [obra] más perfecta de las escritas por él y desde luego su comedia preferida“¹²⁷.

Hervorzuheben ist dabei nicht die persönliche Wertung des Werks, sondern seine Einordnung als Komödie. Trotz der „dramatischen“ Handlung ist der Stil des Werks von einem humorvollen Ton geprägt. Der Aufbau von Spannung wechselt sich mit dem Auflösen derselben durch absurde Wandlungen oder Wortwitze ab. Es scheint, als ob Inhalt und Stils des Stücks aufeinander abgestimmt wären.

Ein „todernster“ Handlungsstrang wird stilistisch mit komödiantischen Elementen gepaart, während inhaltlich Leben und Tod miteinander kämpfen. Wenn man sich die Szene, in denen die Kinder mit La Peregrina spielen, in Erinnerung ruft, könnte man auch sagen, Leben und Tod kämpfen nicht als Rivalen gegeneinander, sondern spielen als Freunde miteinander.

Ein Beleg für die Überwindung des Gegensatzes zwischen Realität und Fiktion findet sich auch in der Biografie Casonas sowie in der Region Asturiens. Das Stück basiert teils auf den Eindrücken aus der Kindheit Casonas, diese Eindrücke waren einerseits Eindrücke der Natur. Andererseits aber auch Eindrücke aus dem Bereich der Fiktion: Die Legenden seiner Heimat, die er bereits als Kind verinnerlicht hatte, sowie sein Interesse an Literatur schon mit jungen Jahren.

Die Beziehung von Leben und Tod wird in „La dama del alba“ durch zwei unterschiedliche Bilder dupliziert. Einerseits durch den Wechsel von Tag und Nacht, mit der Morgendämmerung als Grenze und als Moment, in dem die beiden zusammentreffen. Der Höhepunkt des Stücks mit dem Selbstmord Angélicas und dem Fund ihrer unversehrten Leiche findet genau zu Tagesanbruch statt.

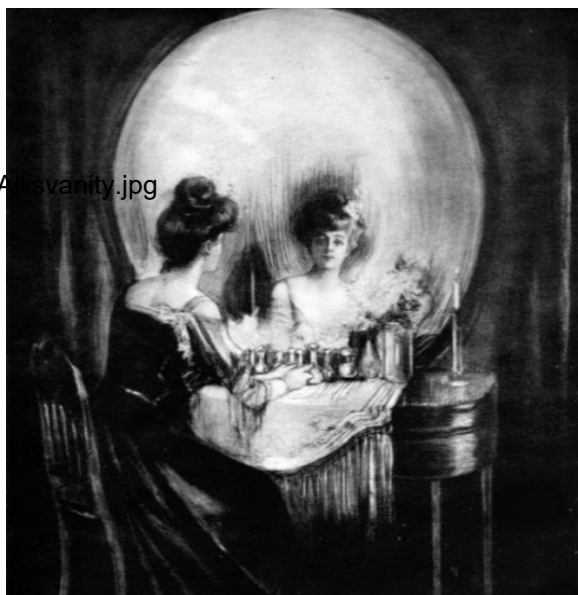
Andererseits durch den Fluss, der symbolisch für den Übertritt zwischen Leben und Tod und vice versa steht:

„MADRE. — [...]Ya había comprendido la gran lección: que el mismo río que me quitó una hija me devolvía otra“ [134].

¹²⁷ Rodríguez Richart (1963), S. 29

Das Bild des Flusses als Übergang zwischen Leben und Tod findet sich schon im antiken Griechenland mit dem Fluss Styx und dem Fährmann Caronte, der die Toten ins Jenseits (des Flusses und des Lebens) begleitet¹²⁸. In „La dama del alba“ übernimmt diese Rolle La Peregrina.

Tatsächlich ist es aber so, dass Angélica den Fluss beim ersten Mal nur in seiner „ersten“, konkreten Bedeutung überquert, um sich am anderen Ufer mit ihrem Geliebten zu treffen. Beim zweiten Mal zu Ende des Stücks überquert sie den Fluss in der zweiten, symbolischen Bedeutung des Wortes, als sie Selbstmord begeht.



In der Malerei wurden, um Mehrdeutigkeiten auszudrücken, etwa auf Vexierbildern (Abb. 1) zurückgegriffen, die bis heute in verschiedenen Bereichen Anwendung finden, wie Abbildung 2 von einer Job-Coaching-Website aus der heutigen Zeit zeigt.



Abbildung 2: Perspektive

URL: <https://karrierebibel.de/wp-content/uploads/2008/04/Optische-Taeuschung-Wahrnehmung-Realitaet-Bilder.png>

¹²⁸ Auch Soler (1970), S. 70f geht auf die Verwendung dieses Bildes in Casonas Werk ein

Der Fluss kann weiters auch für die Überwindung der Gegensätze innerhalb des Begriffspaares Realität und Fiktion stehen. Der Fluss ist zunächst ein sehr einfaches, konkretes Element, ein fließendes Gewässer mit zwei Ufern, wie wir von den drei Kindern gelernt haben. Auf symbolischer Ebene ist die Analyse des Elements deutlich komplexer. Der Fluss steht nämlich nicht eindeutig nur für eine dahinter liegende Bedeutung, seine Bedeutungen sind „im Fluss“.

Die naheliegendste symbolische Bedeutung ist die der Natur, der Fluss ist ebenso wie das darin fließende Wasser ein Element der Natur. Es ermöglicht Leben, kann aber auch als Naturgewalt, wenn Menschen darin mitgerissen werden oder ertrinken, den Tod bedeuten. So wie es auch in „La dama del alba“ geschieht.

Der Fluss steht aber zur gleichen Zeit andererseits symbolisch auch für eine andere Welt, die der Mythen, des Glaubens und der Fiktion. Wahrscheinlich aufgrund der Faszination die Wasser als Element auf Menschen ausübt, seiner Notwendigkeit und gleichzeitig der Gefahr. Der Fluss findet sich oft im Kontext von Religion wieder. Wichtigstes Beispiel hierfür ist die Taufe Jesus Christus, die in der „*noche de San Juan*“ gefeiert wird: „*¡Esta noche todos los ríos del mundo llevan una gota del Jordán!*“ [125].

Alejandro Casona verbindet nicht nur den christlichen Glauben damit, sondern auch volkstümliche Geschichten. Die Geschichte vom versunkenen Dorf im Fluss findet sich dreimal wieder. Und zwar an drei besonderen Stellen des Stücks: Zu Beginn, am Ende des dritten Aktes sowie am Ende des vierten Aktes.

Das erste Mal spricht Telva vom versunkenen Dorf im Fluss, als sie mutmaßt, wohin Angélica womöglich verschollen ist:

ABUELO. —*Todo el pueblo la buscó. Los mejores nadadores bajaron hasta las raíces más profundas.*

MADRE. —*No la buscaron bastante. La hubieran encontrado.*

ABUELO. —*Ya ha ocurrido lo mismo otras veces. El remanso no tiene fondo.*

TELVA. —*Dicen que dentro hay un pueblo entero, con su iglesia y todo. Algunas veces, la noche de San Juan, se han oído las campanas debajo del agua.* [69]

Das zweite Mal handelt es sich um die Geschichte in der Geschichte, die La Peregrina den Kindern erzählt:

„Y decían que en el fondo había otro pueblo sumergido, con su iglesia verde tupida de raíces y sus campanas milagrosas, que se oían a veces la noche de San Juan...” [125]

Das dritte Mal, dass die Glocken versunkenen Dorfes zu hören sind, ist, als Angélica gefunden wird, als die ersten Sonnenstrahlen nach der *„noche de San Juan“* das Bild beleuchten.

Soler geht auf die Bedeutungen der Kirchenglocken in verschiedenen Werken Casonas ein: „La campana – como el órgano – está vinculada a la liturgia y a la vida religiosa. Dado el carácter de Otra vez el Diablo, llena de simbolismo [...] podemos considerar el toque de las campanas unido a la función simbólica de las ideas purificación – renacimiento – amanecer“¹²⁹.

Verblüffend, wie exakt diese Beschreibung der symbolischen Bedeutungen der Kirchenglocken in „Otra vez el Diablo“ auch auf die letzte Szene in „La dama del alba“ zutrifft. Als Angélica sich im Wasser ertränkt, stellt dies auch eine Taufe dar, so wie die Taufe Jesus Christus durch Johannes den Täufer, welcher in der *„noche de San Juan“*, Zeitpunkt der Handlung des dritten und vierten Aktes gefeiert und kommemoriert wird. Die Taufe ist dabei durchaus auch als Reinwaschung von ihren Sünden zu sehen. Durch ihren Tod wird sie als Legende wiedergeboren, was just im Moment des Sonnenaufgangs geschieht.

Die Verbindung des Todes und des Sonnenaufgangs, welche auch in der Person La Peregrina sichtbar ist, scheint einmal mehr zur Konzeption des gesamten Werks zu passen. Die angespannte Stimmung und scheinbar aussichtslose Situation des dritten und vierten Aktes lösen sich in diesem Moment auf:

Auf die Verzweiflung der Lebenden während der Nacht – ihrer dunkelsten Stunde - folgt der Ausweg, der Hoffnungsschimmer – das Licht am Ende des Tunnels – bei Tagesanbruch.

¹²⁹ Soler (1970), S. 59

La Peregrina (re)präsentiert dabei gleichzeitig den Tod als Ausweg sowie auch den Tagesanbruch.

Dies zeigt sich und wird verstärkt durch die Symbolik von Schwarz und Weiß.

Während der Nacht sehen die Personen noch „schwarz“, erst die Märchengestalt der weißen Ritterin und Retterin befreit das Haus und das Dorf vom bösen Fluch.

All dies hatte sie schließlich zweimal vorausgesagt:

PEREGRINA. —Dios guarde esta casa y libre del mal a los que en ella viven.[72]

PEREGRINA. —Mira la luna; está completamente redonda. Cuando se ponga redonda otras siete veces volveré a esta casa. Y al regreso, una hermosa muchacha, coronada de flores, será mi compañera por el río. Pero no me mires con rencor. Yo te juro que si no viniera, tú mismo me llamarías. Y que ese día bendecirás mi nombre. ¿No me crees, todavía? [96f]

Eine interessante Mehrdeutigkeit findet sich, wenn man nun das Ende des Stücks und den Anfang vergleicht. Dafür soll eine Aussage Adelas noch einmal aufgegriffen werden: *„ADELA. —Me pesa el aire en el pecho como plomo. En cambio, allí en el río, era todo tan suave y tan fácil...” [95]*

Hier dachte Adela, der Tod könnte ihre Probleme lösen und durch die Vorhersage von La Peregrina glaubt man, dies würde auch geschehen. Es stimmt zwar am Ende beides, aber dennoch kommt es ganz anders als geglaubt. Der Tod, welcher die Lösung anbietet, ist nämlich La Peregrina und es stirbt nicht Adela, sondern Angélica. Dadurch kann – wie bereits erwähnt – Adela endgültig das Leben Angélicas übernehmen.

Soler geht auch auf die Bedeutungen der Kirchenglocken in „La dama del alba ein, und zwar in eben jenem Bedeutungsfeld „purificación – renacimiento – amanecer“:

Pues bien; la Peregrina convence a Angélica de que lo mejor es morir para que la gente la recuerde como una leyenda, esto es, le ofrece la transmutación de la realidad en mito, lo que finalmente ocurre mediante el suicidio de Angélica. Antes en la obra se ha dicho que en el fondo del río duerme una aldea con su campanario y que las campanas suenan en la noche de San Juan. Al final del drama, cuando traen a Angélica muerta y las mujeres comienzan a decir: "Santa... Santa... Santa... [...] Aquí tenemos otra vez las campanas como símbolo de este nuevo nacimiento, el nacimiento a la leyenda, al mito."¹³⁰

¹³⁰ Soler (1970), S. 59f

Besonders der letzte Satz, der den Tod als Geburt einer Legende beschreibt, scheint Casonas Gedanken und Aussage am besten zu treffen. Er zeigt, wie sehr Leben und Tod vertauschbar sind, wenn die Perspektive gewechselt wird. Aus Sicht der Realität ist es Angélicas Tod, aus Sicht der Fiktion ist es ihre Geburt als Legende.

Um die Legende des versunkenen Dorfes und ihrer Rolle im Glauben vieler Menschen besser zu verstehen, lohnt sich der Blick auf „San Manuel Bueno, Mártir“¹³¹, von Miguel Unamuno.

Kurz zusammengefasst geht es um die Geschichte des Pfarrers Don Miguel, der seinen Glauben verloren hat, aber seine Kirchengemeinde weiterhin im Glauben an Gott und an ein ewiges Leben hält, damit sie nicht von den Zweifeln geplagt werden, die sein Leben zum Martyrium werden lassen.

Der Pfarrer selbst gibt zu, dass der Glaube bloß eine Benebelung der Sinne, ein Opium fürs Volk ist: „Démosle opio, y que duerma y que sueñe“¹³².

Unamuno vergleicht den Grund des Wasser mit dem Grund der menschlichen Seele: „-Y creo – añadía – que en el alma de nuestro don Miguel hay también sumergida, ahogada, una villa y que alguna vez se oyen sus campanadas“¹³³.

Das versunkene Dorf existiert nur als Legende im Glauben der Menschen, dennoch hat es einen Einfluss auf die Realität. Sowie die Legende des Dorfes den Menschen Angst macht, so gibt ihnen der Glaube Kraft und bewahrt sie vor der Auseinandersetzung mit dem Tod.

Eben diese Auseinandersetzung führt Casona in „La dama del alba“ und zwar wie Rodríguez Richart beschreibt: „la comedia entraña, pues, una perfecta conjugación escénica del mundo de lo sobrenatural y fantástico con el mundo de la realidad cotidiana, una armónica convivencia de la Muerte con la Vida“¹³⁴.

In den Worten von Alejandro Casona persönlich: „No soy escapista que cierra los ojos a la realidad circundante... Lo que ocurre es, sencillamente, que yo no considero sólo

¹³¹ Unamuno (2014)

¹³² Unamuno (2014), S. 152

¹³³ Unamuno (2014), S. 140

¹³⁴ Rodríguez Richart (1963), S. 84f

como realidad la angustia, la desesperación y el sexo. Creo que el sueño es otra realidad tan real como la vigilia".¹³⁵

7.1. Mehr als Zwei – Die Zahl Drei als Form der Überwindung

Die bisherige Betrachtung der Zahl Zwei in ihrer Vielseitigkeit soll in diesem Kapitel noch einmal erweitert und ergänzt werden. Es wurde gezeigt, wie Paare – seien es nun Gegensätze, Zahlenpaare oder Beziehungen zwischen den handelnden Personen – Kontraste herstellen können. Gleichzeitig wurde durch das Aufzeigen der Verbindungsstränge zwischen den beiden Elementen der Paare sichtbar, dass die Zwei neben der Trennung auch die (Wieder-)Vereinigung und das Gemeinsame repräsentiert.

Ob nun eine trennende oder eine zusammenfassende Sichtweise angenommen wird, hängt von den Kriterien ab, nach denen gezählt – oder erzählt – wird. Von diesen Kriterien war schon mehrmals die Rede, zunächst in der theoretischen Betrachtung der Funktion von Zahlen¹³⁶.

Auch in der Beziehung der wichtigsten handelnden Personen ergeben sich durch die Erweiterung von Zwei auf Drei neue Möglichkeiten. Dabei kann die Beziehung von Adela und Angélica auch stets in Hinblick auf ihre Ausrichtung auf einen dritten Punkt betrachtet werden.

Dies geschieht, da Adela Angélicas Rolle übernimmt und sie somit auch in ihren Beziehungen ersetzt. Die Kinder erhalten dadurch eine neue Schwester, die Mutter eine neue Tochter und Martín eine neue Geliebte. In dieser Konstellation finden sich somit gleich mehrere Triaden im Sinne Simmels, wobei jeweils Adela, Angélica und die dritte Person Teil sind.

Das Verdrängen heißt auch, dass Adela in Konkurrenz zu Angélica tritt, was etwa im Ärger Angélicas sichtbar wird, als sie nach Hause zurückkehrt. Adela vermutet, dass nur die Erinnerung an Angélica ausreicht, um Martín und Adela getrennt zu halten. Martín widerspricht:

¹³⁵ José Luis Cano. >>Charla con Alejandro Casona<<. Ínsula núm. 191 pág. 5, zit. nach (Ramón, 1975, S. 227)

¹³⁶ vgl. etwa Aichinger/Kroll (2015)

ADELA. —*Es necesario. ¿Crees que la Madre podría aceptar nunca otra cosa? Nuestro amor sería para ella la peor traición al recuerdo de Angélica.*

MARTÍN. —*¿Y crees tú que si Angélica fuera sólo un recuerdo tendría fuerza para separarnos? ¡Los muertos no mandan!* [121]

Da die Ehe als Konvention ein Bund für das Leben ist, „bis dass der Tod euch scheidet“, muss der personifizierte Tod dafür sorgen, dass die Ehe mit Angélicas Tod ein Ende findet, damit Adela und Martín ein Happy End erleben können. Einmal mehr, so könnte man interpretieren, überwindet Casona eine Grenze, indem er das Dilemma der Dreiecksbeziehung Angélica – Martín – Adela dadurch löst, dass die Person des Todes zwar für die eine das Ende, für die anderen aber den Anfang darstellt.

7.2. Vergleiche

Die Verwendung des Wortes „*como*“ verweist auf die Ähnlichkeit und Beziehung verschiedener Begriffe und Thematiken. Dasselbe gilt für das Wort „*parecer*“, das noch dazu auch die Konnotation des „Scheinbaren“, also des nicht gezwungenermaßen der Realität Entsprechenden. Besonders auffällig ist dies in einer bereits analysierten Stelle am Ende des dritten Aktes¹³⁷, in dem ein scheinbares Märchen mit der Handlung des Stückes verglichen und im darauffolgenden vierten Akt auch noch gleichgesetzt wird.

Der Ausdruck „*como*“ wird insgesamt 130-mal verwendet, was eine vollständige Analyse jeder einzelnen Verwendung im Rahmen dieser Arbeit nicht sinnvoll erscheinen lässt. Dennoch sollen weitere Situationen, in denen dieser Ausdruck häufig verwendet wird, genannt werden. Typisch ist die Verwendung von „*como*“ im Zusammenhang mit „*si* + Konditional“, in der Bedeutung „als ob“ in hypothetischen Sätzen.

Überhaupt kann die häufige Verwendung des Wortes ein Hinweis darauf sein, dass Alejandro Casona sehr oft von Vergleichen Gebrauch macht. Dennoch sei angemerkt, dass Vergleich damit nicht automatisch Gleichsetzung oder Identität unterschiedlicher Elemente bedeutet, sondern eben nur eine Ähnlichkeit. Typische Stellen an denen dies geschieht sind etwa Beschreibungen von Gefühlen, auch in Verwendung von Elementen der Natur wie etwa auf den Seite 144 und 145:

¹³⁷ Textstelle auf Seite 125-127

ANGÉLICA. —¿Y mis hermanos...? La primera palabra que aprendió el menor fue mi nombre. Todavía lo veo dormido en mis brazos, con aquella sonrisa pequeña que le rezumba en los labios **como la gota de miel en los higos maduros.**

[...]

PEREGRINA. —¡Todo el secreto está ahí! Primero, vivir apasionadamente, y después morir con belleza. (Le pone la corona de rosas en los cabellos). Así..., como si fueras a una nueva boda. Ánimo, Angélica... Un momento de valor, y **tu recuerdo quedará plantado en la aldea como un roble lleno de nidos.** ¿Vamos?

Rodríguez Richart verweist explizit darauf: „Nótese la abundancia y la belleza de las comparaciones“¹³⁸.

An anderer Stelle wird darauf genauer eingegangen, wenn begründet wird, wieso die Sprache von Alejandro Casona in diesem Werk als poetisch zu beschreiben ist¹³⁹. Im Übrigen sei auch darauf hingewiesen, dass Casona über die Poesie zum Theater gelangt war.

Drei verwendete Stilmittel werden dabei genannt: „comparaciones, metáforas e imágenes“¹⁴⁰. Auf die verwendeten Vergleiche bezogen, wurden diese nach Akten gezählt und durch die Angabe der Seitenanzahl jeweils in Relation zur Textmenge gestellt: In den 24 Seiten des vierten Aktes finden sich 21 Vergleiche, im dritten Akt (30 Seiten) 18 Vergleiche, im ersten Akt (23 Seiten) 14 Vergleiche, im zweiten Akt (14 Seiten) acht Vergleiche¹⁴¹.

Rodríguez Richart nennt weiters einige Beispiele für Metaphern und Bilder, die in „La dama del alba“ verwendet werden. Auffällig dabei ist die erwähnte Wahl von Elementen der Natur, um seine Ideen auszudrücken:

PEREGRINA. —¿La risa?... (Se incorpora con esfuerzo). Qué cosa extraña... **Es un temblor alegre que corre por dentro, como las ardillas por un árbol hueco.** Pero luego restalla en la cintura, y hace aflojar las rodillas... [82f]

¹³⁸ Rodríguez Richart (2012), S. 67, Fußnote 11

¹³⁹ Vgl. Rodríguez Richart (2012), S. 26f

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Vgl. Rodríguez Richart (2012), S. 26f

TELVA. —*No tanto. Lo que tú has hecho aquí en unos pocos meses no lo había conseguido yo en años. ¡Ahí es nada! Una casa que vivía a oscuras, y un golpe de viento que abre de pronto todas las ventanas. Eso fuiste tú.* [104]

Die vielen Vergleiche, oft mit „como“ gebildet, stellen ein Argument dafür da, dass Casona in seinem Werk eben genau dies tut, er vergleicht verschiedene Elemente und lässt den Leser oder die Leserin Unterschiede und Gemeinsamkeiten dieser Elemente erkennen. Diese Elemente sind oft mit gewissen Zahlen in Verbindung oder durch sie dargestellt.

8. Verbindung der einzelnen Zahlen und Elemente

An dieser Stelle möchte soll der erste Satz dieser Arbeit in Erinnerung gerufen werden:

„Die Titel zahlreicher Werke von Alejandro Casona lesen sich wie eine mathematische Formelsammlung“.

Die Aufgabe von mathematischen Formeln ist es, die Beziehung von unterschiedlichen Zahlen und Größen zueinander zu beschreiben. Dies geschieht, für die Mathematik typisch, (meist) auf eindeutige Art und Weise: „ $a+b=c$ “, wobei mit Zahlen beispielsweise „ $3+4=7$ “ stehen könnte.

Für die Literatur verhält sich dies nun etwas anders. Konkrete Elemente, etwa Zahlen, können zusätzlich einen symbolischen, abstrakten Wert erhalten.

Dies wurde sowohl in der theoretischen Befassung mit der Funktion von Zahlen, als auch im Fall der Analyse von „La dama del alba“ festgestellt.

Was dennoch gleich bleibt, ist, dass die Beziehung der einzelnen Größen oder Elementen zueinander sowohl in der Mathematik als auch in der Literatur eine wesentliche Rolle spielen.

Wie diese einzelnen Elemente – die Zahlen und andere damit verbundene literarische Symbole – nun als Ganzes zusammenhängen, soll an dieser Stelle herausgearbeitet werden.

Casona erschafft ein komplexes Feld, vielleicht noch besser ausgedrückt ein dichtes Netz, an Zusammenhängen zwischen den symbolischen Bedeutungen der einzelnen Zahlen und damit verbundener Elemente.

Die Zahl Drei hat ihre symbolischen Bedeutungen, die Zahl Vier hat ihre symbolischen Bedeutungen. Die Zahlen Drei und Vier werden als Gegensatzpaar dargestellt, so wie Gegensätze überhaupt als Repräsentation der Zahl Zwei eine entscheidende Rolle spielen.

Die wichtigsten Gegensatzpaare Leben und Tod sowie Realität und Fiktion werden wiederum durch die Titelfigur „La dama del alba“ sowie durch die Bilder des Flusses und der Morgenröte repräsentiert.

Durch ebendiese Verbindung der Zahlen und anderer Elemente wird einerseits ein binäres System dargestellt, das auf starken Kontrasten, also der Darstellung in Schwarz-Weiß-Bildern und dem Prinzip des Entweder/Oder basiert.

Andererseits bricht Casona mit diesem System, er lässt Grenzüberschreitungen zu und spielt mit dem Hinterfragen scheinbarer Wahrheiten. Die Zahlen Drei und Vier erscheinen plötzlich nicht mehr klar unterscheidbar.

Es ist in mehrerlei Hinsicht nicht mehr klar, ob es nun drei oder vier Kinder im Haus gibt, die Anzahl erscheint unscharf und dem ständigen Wandel unterzogen, je nach Zeit, Informationsstand oder Blickwinkel.

Die Geschichte der als Heiligen betrachteten Angélica enthüllt sich als Mythos, ebenso ihr Tod. Zumindest vorübergehend, bis sie tatsächlich in den Fluss geht und dort unverehrt gefunden wird.

Einmal mehr wird mit einer Konvention gebrochen, die Realität folgt der Fiktion und nicht umgekehrt. Dies geschieht in der Geschichte Angélicas ebenso so wie in der Person von La Peregrina, die beide als „lebendiger Tod sowie als real gewordene Legende“ bezeichnet werden können.

Immer wenn jemand den Fluss überquert, nimmt die Geschichte Fahrt auf, die Übertretung dieser symbolischen Grenze ist stets ein Impuls für die Handlung, egal, ob der Fluss in seinen beiden Funktionen nun den Tod oder das Leben schenkt.

Der Fluss ist einerseits ein konkretes Element, das für die Natur steht, die in „La dama del alba“ eine wichtige Rolle spielt, andererseits hat er aber auch zahlreiche symbolische Zuschreibungen.

Oft gehen diese Zuschreibungen von Religion und überlieferten Volksbräuchen aus. Der Fluss hat somit auch in Bezug auf die Auseinandersetzung zwischen Realität und Fiktion eine Funktion. Er ist ein Element der Realität, ebenso wie er ein Element von Legenden sein kann, je nach Blickwinkel.

Soler nennt als Beispiel dafür etwa folgende Aussage aus „Tres diamantes y una mujer“:

Fransisé. - Es lo mismo, Perla. Lo que pasa es que hemos nacido en dos orillas opuestas del mismo río, y tú estás demasiado acostumbrada a mirarlo todo desde la orilla de tu padre. Si quieres comprender a los míos vas a tener que desnudarte de unas cuantas cosas y pasar a esta orilla.¹⁴²

Mit der Morgenröte als Schlüsselement des Werks verhält es sich gleichermaßen. Sie kann als konkreter Zeitpunkt zwischen Tag und Nacht gesehen werden. Oder symbolisch mehrere Bedeutungen mittragen, auch den Übergang und die Verbindung zwischen Leben und Tod sowie zwischen der Realität und dem Reich der Legenden.

Auch die Zahl Sieben ist ein Element, das für die Überwindung der binären Trennung zwischen Gegensätzen steht. Die sieben Bäume stehen für Menschen und ihre Bräuche und gleichzeitig für die Natur, sie stehen für das Leben, aber auch für den Tod der sieben Söhne Telvas.

Auch die Akzeptanz, mit der Telva und El Abuelo das Schicksal annehmen, welches Leben und Tod umfasst, steht mit der Zahl Sieben in Verbindung.

Soler geht in seinen Überlegungen von einer Bedeutung der Zahl Sieben aus, die mit der eben erwähnten verwandt ist:

También en otro aspecto digno de notar el simbolismo del siete está relacionado con la obra total de Casona: >>Seven is...an expression of conflict or of a complex unity...<<¹⁴³ Precisamente esta fórmula podría muy bien resumir toda la filosofía que sirve de base a la obra de nuestro autor: el conflicto que se resuelve en una unidad compleja superior, la oposición entre Realidad y Fantasía y la superior unidad en la que estos dos mundos se coordinan y reúnen en una síntesis.¹⁴⁴

Die Zahl Sieben wird einmal mehr unter anderem als Symbol für die Vollkommenheit, die Zusammenfassung von Gegensätzen dargestellt. Dabei fällt auf, dass Soler als Begriff „la superior unidad“ verwendet. Im Spanischen wie im Deutschen hat „Einheit“ zwei Bedeutungen. Erstens den der Einheit im Sinne von (Maß-)Einheit, also (Ein-)Teilung. Und zweitens die Bedeutung von Einheit im Sinne von Ganzheit als Gegenteil von Einteilung.

¹⁴² Soler (1970), S. 123

¹⁴³ Cirlot, A Dictionary of Symbols. S. 225, zitiert nach Soler, (1970), S. 107

¹⁴⁴ Soler (1970), S. 107

Die Gleichzeitigkeit der entgegengesetzten Bedeutungen desselben Begriffs treffen im Grunde die Kernaussage von „La dama del alba“.

Zwar ist Casona eher der zweiten Bedeutung zugeneigt, aber dennoch erklärt sich die Ganzheit wieder nur aus ihrem Gegenteil, der Trennung heraus.

Um dem Ganzen die Krone aufzusetzen, passt die Zahl Sieben zwar sehr gut in das dichte Netz an Verbindungen, die Casona zwischen den einzelnen Zahlen und ihren symbolischen Bedeutungen herstellt. Aber sie findet sich auf expliziter Ebene kaum im Werk. Zwei Deutungen bieten sich an, um diese Frage nach der Rolle der Zahl Sieben in „La dama del alba“ zu beantworten.

Die erste Interpretation bezieht sich auf die Ambivalenz und Mehrdeutigkeit von der das Stück geprägt ist. Casona lässt auch die Rolle der Zahl Sieben bewusst unklar, um einmal mehr zu zeigen, dass es stets auf die Perspektive und subjektive Deutung ankommt.

Er akzeptiert bewusst mehrere Möglichkeiten. Diese Akzeptanz und Versöhnung der Gegensätze klingen immer wieder durch. Im Auftreten von El Abuelo sowie in der Aussage von La Peregrina „*No mando, obedezco*“ findet sich diese Akzeptanz des Schicksals von Leben und Tod und der Welt als Verbindung von Realität und Fiktion.

Dazu fällt die bereits zitierte Beschreibung Rodríguez Richarts ein: „una perfecta conjugación escénica del mundo de lo sobrenatural y fantástico con el mundo de la realidad cotidiana, una armónica convivencia de la Muerte con la Vida“¹⁴⁵.

Die zweite Interpretation ist die der bewussten Entscheidung, die Zahl Sieben weniger explizit zu verwenden, sondern mehr implizit durch die erwähnte Überwindung des binären Gegensatzpaares Drei und Vier durch die Sieben.

Dass Casona der impliziten Verwendung den Vorrang geben könnte, scheint aufgrund der festgestellten Vorliebe für Anspielungen und Symbolik zumindest plausibel. Auch sei auf den Titel des Werks verwiesen, der ebenso eine implizite Verwendung oder einen Verweis auf die Zahl Zwei und deren Überwindung darstellt.

¹⁴⁵ Rodríguez Richart (1963), S. 84f

Auch die Tatsache, dass Angélica, neben La Peregrina die wichtigste und einflussreichste Person, die meiste Zeit des Theaterstücks nicht auf der Bühne ist, spricht für das bewusste Spiel mit der Auslassung von Wesentlichem, welches erst von Leser oder der Leserin ergänzt werden muss.

8.1. Übereinstimmung mit der Erzählstruktur

Beim Lesen, aber noch viel mehr bei der Analyse des Werks, ist aufgefallen, wie oft Casona die wichtigsten Elemente wiederholt, um diesen Nachdruck zu verleihen. Dies wurde bereits im Exkurs: Ein (be)merkenswerter Satz ausgeführt:

„PEREGRINA. —No ha ocurrido todavía. Pero ya está cerca... ¿No os acordáis?... ¡Esta noche todos los ríos del mundo llevan una gota del Jordán! [125]

Dennoch soll dies hier wiederholt werden. Eben weil die Wiederholung von Elementen ein wichtiges Element in „La dama del alba“ darstellt und während des gesamten Stücks verwendet wird und weil die Wiederholung eine Form ist, Mehrzahl herzustellen.

Wenn sich der Besuch von La Peregrina mehrmals wiederholt, so ist sie vor der Geschichte dreimal im Dorf gewesen, zu Beginn der Geschichte viermal und zum Ende der Geschichte darüber hinaus noch ein weiteres Mal.

Diese etwas merkwürdige Ausdrucksweise der Anzahl der Besuche von La Peregrina hat seinen Grund in der Struktur des Theaterstücks und den symbolischen Bedeutungen der analysierten Zahlen.

Die Anzahl der Besuche stellt, so eine mögliche Interpretation, eine strukturelle Parallele zu den symbolischen Bedeutungen der Zahlen ebenso wie zur Beziehung der Zahlen untereinander dar. Gleiches wurde bereits bei der Analyse bezüglich der Anzahl der Akte festgestellt.

Vor Beginn der Handlung war La Peregrina drei Mal im Dorf, was sie auch bei ihrer Ankunft erzählt, was der Bedeutung der Zahl Drei als Symbol für Geschichten entspricht, deren Wahrheitsgehalt unbekannt ist.

Das vierte Mal ist zu Beginn der eigentlichen Handlung, die in „La dama del alba“ erzählt wird, dies entspricht der Bedeutung der Zahl Vier als Symbol für die Realität innerhalb des Werkes.

Und dann kommt sie noch einmal ins Dorf, dieses Mal werden bisherige Grenzen überschritten: Der Tod sorgt auf „wundersame Weise“ für einen glücklichen Ausgang, in dem die Realität der Fiktion folgt. Dies entspricht der Überwindung der binären Aufteilung, welche symbolisch durch die Zahl Zwei dargestellt wird.

9. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit hatte zum Ziel, die folgende Forschungsfrage zu beantworten:

„Auf welche Art und Weise setzt Alejandro Casona in „La dama del alba“ Zahlen ein und welche symbolischen Bedeutungen haben sie?“

Es wurden als angenommene Antworten auf die Forschungsfrage vier Hypothesen aufgestellt:

Hypothese 1: In „La dama del alba“ werden häufig Zahlen verwendet, in denen symbolische Bedeutungen mitschwingen.

Hypothese 2: Die Zahlen Zwei, Drei, Vier und Sieben stehen in einer Beziehung zueinander.

Hypothese 3: Die Zahlen selbst, ihre Symbolik, sowie die Beziehung zwischen den Zahlen sind an manchen Stellen nicht eindeutig, sondern lassen einen Deutungsspielraum zu.

Hypothese 4: Die Zahl Zwei ist die wichtigste Zahl und Leitmotiv.

9.1. Überprüfung der Hypothesen

Im Rahmen der einzelnen Kapitel beschäftigte sich die Arbeit mit den vorgestellten Hypothesen. Es wurden Interpretationen und Belege dargestellt, welche als Argumente für oder gegen die Hypothesen wirkten.

An dieser Stelle sollen die wichtigsten Argumente im Bezug auf die vier Hypothesen zusammengefasst dargestellt werden. Eine mehrmals während der Analyse gemachte Beobachtung soll vorweg erwähnt werden. Der Hauptfokus lag auf den symbolischen Bedeutungen der Zahlen. Dennoch wurden auch andere Symbole gefunden, welche mit den Bedeutungen der Zahlen in Verbindung stehen. Auch wenn diese nun nicht angeführt werden, sei festgehalten, dass die Zahlen als Symbole erst in Verbindung mit anderen Elementen ihren vollständigen Bedeutungsumfang erhalten.

Hypothese 1: In „La dama del alba“ werden häufig Zahlen verwendet, in denen symbolische Bedeutungen mitschwingen

In der Betrachtung der einzelnen Zahlen wurde bestätigt, dass dies für die Zahlen Zwei, Drei, Vier und Sieben gilt. Die Art und Weise, in denen Casona die Zahlen verwendet, lässt diesen Zahlen symbolische Bedeutungen zukommen, bzw. legt eine Lektüre im symbolischen Modus nahe. Die symbolischen Bedeutungen der Zahlen in „La

dama del alba“ stimmen mit jener in anderen literarischen Werken sowie in der Kultur im Allgemeinen überein.

Die Zahl Drei wurde im Werk explizit nur in wenigen Kotexten verwendet. Einerseits im Kotext der Kinder, andererseits im Kotext der Ehe von Angélica und Martín. Beide Elemente stehen in Verbindung mit zunächst Geglaubten und schließlich als Trugschluss aufgeklärten Geschichten. Auch wenn diese Geschichten nicht wahr sind, so schreibt Alejandro Casona: „*La belleza es otra forma de verdad*“ [144].

Demnach wird auch dem Glauben und den Geschichten ihre Berechtigung erteilt, wenn auch stets unter Vorbehalt.

Die Zahl Vier steht für Natur und für Realität, aber auch für quasi für den Hausverstand der Landbevölkerung im Gegensatz zu Bücherwissen und abstrakterer Bildung. Die vielen Elemente der Natur sowie typische Begriffe der Region Asturien zählen dazu. Vier ist aber auch die zweite Möglichkeit, die Kinder zu zählen, indem Angélica oder Adela inkludiert werden.

Die Zahl Sieben hat, im Werk ebenso wie in der Kultur, ambivalente Bedeutungen. Sie steht zunächst für die Verbindung zwischen Menschen und Natur sowie für die Verbindung zwischen Leben und Tod, vereint im Schicksal. Dies wird insbesondere durch die sieben Bäume dargestellt, welche Telva als Symbol für ihre Söhne pflanzt, sowie durch Zeitspanne der sieben Monde, nach der La Peregrina zurückkehrt.

Die Zahl Zwei steht für Beziehungen zwischen Personen, zwischen Zahlen und zwischen Konzepten. Am deutlichsten zeigt sich dies in den Gegensatzpaaren Leben und Tod sowie Realität und Fiktion. Die Zahl Zwei steht für ein binäres System, das gleichzeitig gebildet und überwunden wird. Die Trennung von Begriffen und Elementen wird als eine mögliche Deutung dargestellt, die aber nicht die einzige Möglichkeit ist.

Hypothese 2: Die Zahlen Zwei, Drei, Vier und Sieben stehen in einer Beziehung zueinander

Die Zahlen Drei und Vier stehen insofern in Beziehung zueinander, als dass sie als Gegensatzpaar dargestellt werden. Sie unterscheiden sich zwar in ihren Bedeutungen, dennoch werden sie verwechselt. Die Anzahl der Kinder ist je nach Deutungsweise drei oder vier, auch die Anzahl der Akte könnte mit beiden Zahlen angegeben werden.

Die Zwei ist die Zahl schlechthin, um Beziehungen und (Begriffs-)Paare darzustellen, mal als Verdoppelung, mal als Gegensatz, mal als Vergleich und mal als Zweideutigkeit.

Die Zahl Sieben steht ebenso für die Verbindung und das große Ganze. In einer übergeordneten Einheit, welche durch die Zahl Sieben symbolisiert wird, lösen sich Gegensätze und Konflikte auf.

Die Zahlen Zwei und Sieben haben somit eine weite Überschneidung, was ihre symbolischen Bedeutungen betrifft. Der Unterschied ist, dass die Zahl Zwei sowohl für die Trennung als auch für die Verbindung steht, wohingegen die Zahl Sieben nur die zweite Bedeutung beinhaltet.

Hypothese 3: Die Zahlen selbst, ihre Symbolik, sowie die Beziehung zwischen den Zahlen sind an manchen Stellen nicht eindeutig, sondern lassen einen Deutungsspielraum zu

Durch Ambivalenz und Austauschbarkeit innerhalb der Beziehung zwischen den Zahlen Drei und Vier werden auch die symbolischen Bedeutungen der Zahlen selbst hinterfragt. Es ist nicht mehr eindeutig, ob die Zahl Drei für Religion und Fiktion steht und die Zahl Vier für Natur und Realität. Weiters wird nahegelegt, dass eine eindeutige Zuordnung nur eine mögliche Deutung ist, welche abhängig von der jeweiligen Perspektive und den angewandten Kriterien ist.

Eine andere vorgeschlagene Deutung ist die, von einer Einteilung und Trennung abzusehen und stattdessen die Betrachtung des großen Ganzen vorzuziehen.

Die Zahl Zwei symbolisiert in ihrer Ambivalenz beide möglichen Deutungen, während die Zahl Sieben Symbol für die Betrachtung als großes Ganzes ist.

Hypothese 4: Die Zahl Zwei ist die wichtigste Zahl und Leitmotiv

Um die Richtigkeit dieser Annahme festzustellen, soll die Verbindung der Zahl Zwei zu den wichtigsten Themen und Motiven des Werks betrachtet werden.

Das wichtigste Motiv scheint die Mehrdeutigkeit bzw. die Abhängigkeit der Deutung von der Perspektive zu sein. Diesem Motiv entspricht, was allgemein in Kultur und Literatur als symbolische Bedeutungen der Zahlen Sieben und Zwei verstanden wird.

Wie gezeigt ist das Bedeutungsfeld der beiden Zahlen als solches sehr ambivalent und deshalb für die Auseinandersetzung mit dem Thema der Mehrdeutigkeit bzw. der Abhängigkeit der Deutung von der Perspektive geeignet.

Von den beiden Zahlen eignet sich die Zahl Zwei nochmals besser, um eine Auseinandersetzung mit dem Thema der Ambivalenz zu führen. Die Zahl Zwei steht nämlich, ganz in ihrer Ambivalenz, sowohl für die Perspektive einer eindeutigen Einteilung, als auch für die Perspektive einer Zusammenführung zu einem großen Ganzen.

9.2. Abschließende Bemerkungen

Um die Analyse der Symbolik der Zahlen in „La dama del alba“ zu einem Schluss zu bringen, lässt sich in Hinblick auf Hypothesen das Folgende festhalten:

Die verwendeten Zahlen enthalten in ihrer Symbolik nicht nur eine Mehrdeutigkeit. Vielmehr sind die verwendeten Zahlen in ihrer Beziehung zueinander Symbole für die Mehrdeutigkeit und Abhängigkeit der Deutung von Perspektive selbst.

Dabei sei an die Funktion von Zahlen nach Aichinger/Kroll erinnert: „Contar significa crear unidades, clasificar, agrupando los fenómenos del mundo según criterios de igualdad, similitud o pertenencia a un principio organizador“ ¹⁴⁶.

Die Perspektive hängt schließlich von den gewählten Kriterien oder Prinzipien ab, was für Mathematik als auch Literatur gilt.

Während Zahlen oft mit mathematischer Genauigkeit assoziiert werden, so gelingt es Casona in „La dama del alba“ diese umgekehrt als Symbol für die Offenheit in Bezug auf die Deutung darzustellen.

Dies deckt sich auch mit dem besonderen Stellenwert, den Casona der Fantasie und der Fiktion einräumt.

Zu guter Letzt soll eine noch nicht gezeigte Perspektive auf das Werk angeführt werden. Diese erschließt sich, wenn man an den Beruf Casonas denkt: er war nicht nur Schriftsteller, sondern auch mit großer Hingabe Lehrer. „La dama del alba“ ist somit

¹⁴⁶ Aichinger/Kroll (2015), S. 171

seine Methode, bestimmte Themen, wie etwa die Gegensätze von Leben und Tod sowie Realität und Fiktion, verständlich zu machen und zu erklären. Dabei wählt er den Weg, zunächst Unklarheit zu schaffen. Vieles entpuppt sich als Mythos, vor allem die Umstände des Lebens und des Todes Angélicas. Die darauffolgende Ent-Täuschung ist wie so vieles im Stück zweifach: Einerseits wird über die tatsächlichen Geschehnisse aufgeklärt, andererseits auch darüber, wie es denn zu der Täuschung und dem falschen Glauben kommen konnte. Eine wesentliche Rolle spielen dabei sowohl die Perspektive, als auch Zu-Schreibungen.

10. Bibliographie

10.1. Primärliteratur

- Barca, C. d. (1995). *La vida es sueño*. Madrid: Espasa Calpe.
- Casona, A. (1983). *Siete gritos en el mar*. Madrid: EDAF.
- Casona, A. (2012). *La dama del alba* (28. Ausg.). (J. R. Rodríguez Richart, Hrsg.) Madrid: Catedra.
- Casona, A. (19. Februar 2012). *La dama del alba*. Abgerufen am 24. März 2020 von Consejería de Educación y Universidades - Región de Murcia: https://www.murciaeduca.es/iesdiegotortosa/sitio/upload/CasonaLa_1.Dama_1.Del_1.Alba1_1.pdf
- Casona, A. (2018). *La tercera palabra* (4. Ausg.). Madrid: EDAF.
- Casona, A. (2019). *Los árboles mueren de pie*. Madrid: EDAF.
- Lorca, F. G. (2014). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra.
- Orwell, G. (2008). *1984*. London: Penguin.
- Rowling, J. K. (2007). *Harry Potter and the deathly hallows*. London: Bloomsbury.
- Unamuno, M. d. (1996). *Niebla* (27. Ausg.). (G. Gullón, Hrsg.) Madrid: Espasa-Calpe.
- Unamuno, M. d. (2014). *San Manuel Bueno, Mártir* (34. Ausg.). (M. Valdés, Hrsg.) Madrid: Cátedra.

10.2. Sekundärliteratur

- Aichinger, W. (2013). *Pintura viva : Einführung in die Bedeutung, Funktionen und Ausdrucksmittel literarischer Texte*. Wien: Turia + Kant.
- Aichinger, W., & Kroll, S. (2015). <<Una mona en castellano son 100 monas en guarismo>>. Número, geometría, desdoblamiento reflexivo y cifra en las comedias de Calderón. In C. Strosetzki, *Wort und Zahl = Palabra y número* (S. 171-186). Heidelberg: Winter.
- Alonso, A. L. (2002). *El Teatro del Pueblo de Casona y La Barraca de Lorca*. Madrid: edición personal.
- Bauer, T. (2018). *Die Vereindeutigung der Welt*. Stuttgart: reclam.
- Bedorf, T., Fischer, J., & Lindemann, G. (2010). *Theorien des Dritten. Innovationen in Soziologie und Sozialphilosophie*. München: Wilhelm Fink.

- Betz, O. (1999). *Die geheimnisvolle Welt der Zahlen : Mythologie und Symbolik*. München: Kösel.
- Castellano, J. R. (1952). Casona y Asturias. *Hispania*, Vol. 35, S. 392-394.
- Eco, U. (1985). *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München: Fink.
- Endres, F. C., & Schimmel, A. (1995). *Das Mysterium Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich*. München: Eugen Diderichs Verlag.
- Díaz Torres, J. M. (2016). *Seneca*. Barcelona: RBA Libros.
- Gurza, E. (1968). *La realidad caleidoscópica de Alejandro Casona*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Harari, Y. N. (2013). *Eine kurze Geschichte der Menschheit*. München: Pantheon.
- Labrada, H. B. (1972). *Símbolo, mito y leyenda en el teatro de Casona*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Lotman, J. M. (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.
- Lurker, M. (1991). *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Kröner.
- Neckel, S. (2010). *Sternstunden der Soziologie*. (S. Necke, Hrsg.) Frankfurt/Main: Campus.
- Neuschäfer, H.-J. (2011). *Klassische Texte der spanischen Literatur*. Stuttgart: J.B Metzler.
- Propp, V. (1975). *Morphologie des Märchens*. München: Carl Hanser Verlag.
- Ramón, F. R. (1975). *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Renner, K. N. (2004). Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman. In W. L. Gustav Frank (Hrsg.), *Norm - Grenze - Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft* (S. 357 - 381). Passau: Verlag Karl Stutz.
- Rodríguez Richart, J. R. (1963). *Vida y teatro de Alejandro Casona*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Sáinz de Robles, F. (1965). Un gran dramaturgo y poeta asturiano, A. Casona. *La Estafeta Literaria* núms 402-404, S. 44-49.
- Seiderer, U. (1999). *Pantha rei. Der Fluß und seine Bilder*. Leipzig: Reclam.
- Simmel, G. (2010). Die quantitative Bestimmtheit der Gruppe - Der Dritte. In S. Neckel, *Sternstunden der Soziologie* (S. 29-53). Frankfurt/Main: Campus.
- Strosetzki, C. (Hrsg.). (2015). *Wort und Zahl = Palabra y número*. Heidelberg: Winter.
- Vázquez Zamora, R. (1962). La dama del alba de Casona. *Ínsula* número 186, S. 15.

11. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: C. A. Gilbert: All is vanity	78
Abbildung 2: Perspektive	78

12. Anhang

12.1. Abstract auf Deutsch

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Symbolik von Zahlen in „La dama del alba“, ein 1944 im Exil in Argentinien veröffentlichtes Theaterstück des spanischen Autors Alejandro Casona. Die Herangehensweise der Arbeit umfasst die Analyse sämtlicher expliziter sowie zahlreicher impliziter Verwendungen der Zahlen Zwei, Drei, Vier und Sieben im Werk. Es konnte die Vermutung bestätigt werden, dass Zahlen, vor allem aufgrund ihrer symbolischen Bedeutungen, in „La dama del alba“ eine wesentliche Rolle spielen. Die Auseinandersetzung mit dem Schlüsselthema der Ambivalenz und der Abhängigkeit der Bedeutung von der Perspektive findet oftmals durch die Verwendung von Zahlen statt. Dies geschieht etwa durch die Verwendung von Gegensatzpaaren, welche sowohl Verbindendes als auch Trennendes enthalten, was den symbolischen Bedeutungen der Zahl Zwei entspricht.

Das Gegensatzpaar der Zahlen Drei und Vier löst sich in der Zahl Sieben auf, welche für die Überwindung der Gegensätze steht. Dies zeigt sich auch durch die Verbindung der Zahl Sieben mit dem Schicksal, welches Leben und Tod vereint.

Die Gegensatzpaare Leben und Tod sowie Realität und Fiktion werden unter anderem durch die handelnden Personen dargestellt, etwa durch La Peregrina, welche als Personifikation einen lebendigen Tod und eine real gewordene Legende darstellt.

Sie ist die Titelfigur, die Herrin der Morgenröte, welche Tag und Nacht vereint.

Das Grundgerüst der Handlung ist die Geschichte Angélicas, deren vermeintlicher Tod im Fluss sich als Trug herausstellt. In der *noche de San Juan* kehrt Angélica kurzzeitig ins Dorf zurück. La Peregrina überzeugt sie, dass ihr Tod gleichzeitig die Entstehung einer wunderschönen, märchenhaften Legende bedeuten würde.

12.2. Resumen en español

Introducción

Los títulos de muchos de los libros de Alejandro Casona parecen a fórmulas matemáticas. Ejemplos son “La tercera palabra”, “Las tres perfectas casadas” y “Romance en tres noches” para el número tres; lo mismo para el número siete: “Siete gritos en el mar” y “La casa de los siete balcones”.

Esto sugiere la idea que el contenido de los libros igual que los títulos sea relacionado con números. La importancia de los números en la obra de Alejandro Casona no se basa solamente en su uso, sino más bien en su significado simbólico.

“La dama del alba” – obra de Casona que será el objeto de análisis del trabajo presente – no contiene números en su título. Si la obra completa de Casona emplea números, se puede afirmar que también será el caso para “La dama del alba”.

Una primera lectura atenta puede probar esta hipótesis. Incluso el título es una referencia implícita al concepto y al significado simbólico del número dos. El “alba” es el momento entre noche y el día. Dependiente de la perspectiva, el alba es lo que separa o lo que une a los dos conceptos opuestos.

Alejandro Casona no es el único ni el primer autor que emplea los números y sus significados simbólicos.

El conocimiento de los significados simbólicos de los números es necesario para poder entender su uso en las obras literarias.

Hemos constatado que el uso de los números en sus significados simbólicos no es algo único en Alejandro Casona, sino algo más bien común.

¿Entonces, en que se distingue de los demás?

Formulado de manera más concreta, el trabajo presente busca de encontrar una respuesta a la siguiente pregunta de investigación:

“¿En qué manera Alejandro Casona emplea los números en “La dama del alba” y cuáles son sus significados simbólicos?”

Durante la primera lectura atenta han surgido las hipótesis siguientes.

En “La dama del alba” se emplean de manera frecuente números que conllevan significados simbólicos. Para esto, el autor recurre a significados que son lo bastante divulgados.

Los números más importantes dos, tres, cuatro y siete están relacionados. Además, la relación entre los números también contiene en sí un simbolismo.

Los números, su simbolismo y la relación entre los números aparecen en varias ocasiones ambiguas y se admite más que una interpretación.

El número dos es el número más importante y sirve como motivo principal.

Metodología

Los siguientes pasos serán realizados para comprobar las hipótesis.

Como primer paso se trata de localizar el empleo explícito e implícito de los números. Para asegurar la localización de todas apariciones explícitas e implícitas de los números, se utiliza una versión electrónica de “La dama del alba” así que la función de búsqueda del Acrobat Reader.

El paso siguiente es de analizar los pasajes en el texto dónde aparezcan los números para sacar primeras conclusiones respecto a la forma del empleo y los significados de los números. Sigue la comparación con otros pasajes en la misma obra y en otras obras que emplean los mismos números.

Por último, los resultados obtenidos son comparados con el contexto de la obra, o sea, con la vida del autor y con el entorno cultural en el que se escribió “La dama del alba”.

Aspectos teóricos

La palabra “símbolo” y sus derivados tienen una historia larga, frecuentemente relacionada con la religión y la mística. En la lingüística, se define como una modalidad de producir o interpretar aspectos de un texto¹⁴⁷. El autor y el lector deciden si un elemento se concibe como un símbolo o no.

Otro tema que merece una mirada son las funciones de los números dentro de las obras literarias. Se distinguen dos funciones importantes: una función estructuradora y una función simbolizadora¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Cfr. Eco (1985), S. 238f; también Aichinger (2013), S. 200

¹⁴⁸ Cfr. Betz (1999), S. 14f

Aichinger y Kroll detallan: “Contar significa crear unidades, clasificar, agrupando los fenómenos del mundo según criterios de igualdad, similitud o pertenencia a un principio organizador”¹⁴⁹. En relación con la función estructuradora se pueden mencionar los trabajos de Lotman¹⁵⁰ y Renner¹⁵¹. Sus modelos se basan en una estructuración de los según criterios espaciales (Lotman) o según conjuntos matemáticos (Renner).

Análisis de los números tres, cuatro y siete

Los números como forma especial de símbolos juegan un papel importante en “La dama del alba”.

Los números a analizar son dos, tres, cuatro y siete.

El número tres

Ejemplos de la aparición del número tres en “La dama del alba” son: los tres niños en la casa, tres mozas y tres mozos.

El matrimonio de Martín y Angélica duró tres días: “*Durante **tres** días tuvo fiebre y, mientras me creía dormido, la oía llorar en silencio mordiendo la almohada. A la **tercera noche**, cuando la vi salir hacia el río y corrí detrás, ya era tarde*” [122, **resalte** posteriormente añadido].

Con el avance de la obra el lector se da cuenta que la historia de la vida y la muerte de Angélica no era lo que fingía ser.

La peregrina visitó la aldea tres veces: durante “*la boda de la Mayorazga*”, durante “*la nevadona*” y durante la explosión de grisú en la que Telva perdió sus hijos [77]. También hay, tal vez menos evidentes, triplicaciones estructurales y sintácticas: La muerte hace tres cosas nuevas (jugar, reír, dormir). En varias ocasiones, los niños actúan de manera similar: Son tres niños y hacen tres preguntas parecidas.

Parece de interés indicar el empleo del número tres en pasajes relacionados con historias y cuentos. La veracidad de estas historias es puesta en duda. Se puede interpretar que también otras historias se pueden leer de una manera más crítica y que no se tienen que tomar al pie de la letra. Si se añade el elemento de los niños a la relación del número tres y las historias, esta interpretación aún se refuerza.

¹⁴⁹ Aichinger/Kroll (2015), S. 171

¹⁵⁰ Cfr. Lotman (1972)

¹⁵¹ Cfr. Renner (2004)

El número tres se encuentra tanto en la literatura folklórica (tres cerditos, tres hijas) como en la sagrada (sagrada trinidad, los tres reyes magos)¹⁵².

Vladimir Propp destaca que los “detalles particulares de carácter atributivo pueden ser triples [...] la repetición puede ser igual (tres tareas, tres años de servicio) o producir un aumento (la tercera tarea puede ser la más difícil) o tener dos veces un resultado negativo y la tercera un resultado positivo”¹⁵³.

Si se examinan otras obras de Casona, se nota que el número tres aparece con frecuencia como algo completo y como símbolo de la totalidad¹⁵⁴.

El número cuatro

Representaciones del número cuatro se ven en lo siguiente. La obra está escrita en cuatro actos, hace cuatro años que se murió Angélica y con ella la madre tenía cuatro hijos. También se encuentra varias veces conectado con elementos de la naturaleza. Como dice Labrada, “la naturaleza está siempre presente[.] en la obra casoniana”¹⁵⁵. En el paso del Rabión los cuatro elementos convergen y culminan: en la montaña, cerca del castaño grande, hay una tormenta con lluvia, viento y relámpagos. Para ejemplificar la conexión del número cuatro y la naturaleza y destacar su importancia sirve la palabra “cuatralbo”. Describe a un caballo y une en sí el número cuatro, un animal como elemento de la naturaleza así que una referencia al título “del alba”.

Otro aspecto que llama la atención es el uso de la palabra “cuarto”. Tiene dos significados diferentes, el del número ordinal y el de la habitación. La conexión parece más que una coincidencia si se toma en cuenta la función estructuradora de los números. El cuarto representa una frontera física y también una frontera simbólica.

El cuarto sirve para encerrar – por ejemplo, el recuerdo de Angélica – o para excluir – lo que pasa al inicio con Adela. La transgresión de la frontera es un suceso importante y un impulso para la historia.

El número cuatro es el número de la naturaleza, lo que se expresa en las estancias (invierno, primavera, verano y otoño), las cuatro direcciones (norte, sur, este y oeste) y en los cuatro elementos de la naturaleza (agua, tierra, fuego, aire).

¹⁵² Cfr. Lurker (1991), S. 151f

¹⁵³ Propp (1974), S. 74

¹⁵⁴ Cfr. Soler (1970), S. 109ff

El número siete

En “La dama del alba”, el número siete se emplea sin excepción en dos contextos limitados: Siete son los hijos que perdió Telva y la Peregrina va a regresar en siete lunas. Ante todo, está relacionado con otro símbolo, el árbol.

Dice la criada Telva: “*planté en mi huerto **siete** árboles, altos y hermosos como **siete** varones*” [68-69]. El árbol tiene un significado importante en la obra de Casona: es símbolo de la tierra y de la vida¹⁵⁶.

Se menciona otro árbol importante: “*Lo quemó un rayo hace cien años, pero sigue allí con el tronco retorcido y las raíces clavadas a la roca*” [75]. Existió un “castaño monumental”¹⁵⁷ en la infancia de Casona. Representa la fe y el amor que el autor mantiene a pesar (por eso “retorcido”) de la guerra civil (“un rayó”) y su destierro¹⁵⁸.

Si se analiza el empleo del número siete, se da una imagen bastante compleja. Sin embargo, se puede definir el destino como común denominador. El destino en su totalidad consiste no solo en la vida, sino también en la muerte.

El número siete se obtiene de la suma de tres y cuatro. Transmitiendo esta simple operación matemática al ámbito de la literatura, se puede averiguar si combinando el símbolo tres y el símbolo cuatro se da como resultado el símbolo siete.

Hay varios pasajes donde los dos números tres y cuatro aparecen uno al lado del otro. También existe cierta ambigüedad en cuanto a estos dos números.

“La dama del alba” presenta tres niños que hay en casa, pero si se añade a Angélica, son cuatro hijos. De hecho, solo con la información de que Angélica está viva, cambia el número de los niños. El mismo cálculo es válido con Adela, que va reemplazando a Angélica.

La obra es subtitulada “retablo en cuatro actos”. Es una referencia a la religión que plantea unas preguntas. Primero, acabamos de constatar que el número tres suele ser conectado con la religión y el número cuatro con la naturaleza.

Queda cierta confusión – o ambigüedad para decirlo de manera diferente. Una explicación se ofrece si se analizan las funciones de los actos. El cuarto acto ya no

¹⁵⁶ Labrada (1972), S. 19

¹⁵⁷ Labrada (1972), p. 37

¹⁵⁸ Casona escribió “La dama del alba” en el exilio Argentino; para datos sobre la vida del autor véase Saíenz de Robles (1965) y Alonso (2002)

desarrolla la historia, que se termina con el final del tercer acto. El cuarto acto sirve de explicar y revelar lo que pasó “de verdad” en los anteriores.

Otra ambigüedad entre los números tres y cuatro es la frase “el trébol de cuatro hojas” [146].

El número dos como motivo principal

Ya se habló un poco de la ambigüedad y de ciertas relaciones que existen entre los números tres, cuatro y siete.

El número dos es el número de las parejas y la relación, pero también de la división y las diferencias. Es un número que representa la ambigüedad, que por sí solo ya es muy ambiguo en sus significados. El número dos demuestra que hay más que una sola perspectiva válida como el río tiene más que una orilla.

En la obra, el número dos tiene un rol interesante. Sirve para construir un sistema binario, un sistema de conceptos opuestos. Al mismo tiempo, este sistema se revela como “construido”, artificial y arbitrario. El sistema binario es puesto en duda y mostrado como solamente una de las perspectivas posibles.

Según Rodríguez Richart “La comedia [“La dama del alba”] entraña, pues, una perfecta conjugación escénica del mundo de lo sobrenatural y fantástico con el mundo de la realidad cotidiana, una armónica convivencia de la Muerta con la Vida”¹⁵⁹.

Vida y muerte

La oposición entre la vida y la muerte aparece en todas partes de la obra.

Con el empleo de la Peregrina como muerte personificada, Casona logra que sus personajes puedan entrar en contacto directo con la muerte. Así se realiza una serie de reflexiones sobre la relación entre la vida y la muerte.

Los niños juegan con ella y la superan sin saberlo. El abuelo, en signo de aceptación, le llama amiga. Al final es ella que hace posible que todo se acabe bien: Con la muerte de Angélica, ella se convierte en santa y Adela y Martín pueden estar juntos.

El par de opuestos “vida y muerte” también es representado por los símbolos de día y noche, con el alba como el punto de contacto.

¹⁵⁹ Rodríguez Richart (1963), p.84f

El río con sus dos orillas es otra imagen de uso frecuente, relacionada con el binomio en cuestión. En la obra, el río lleva la vida (de Angélica) y también trae una nueva vida (de Adela).

Realidad y ficción

Ya se habló de este binomio al comparar los significados de los números tres y cuatro. Otro aspecto es el uso de símbolos en general. Como la ficción, se basa en la realidad, pero va más lejos, añade una capa o un nivel.

Para ejemplificar el argumento:

Al final del acto tercero, La Peregrina habla a los niños de que va a suceder “una historia verdadera que parece cuento” [124]. A continuación, cuenta la Peregrina:

“Una vez era un pueblo pequeño, con vacas de color de miel y pomarada de flor blanca entre los campos de maíz. Una aldea, tranquila como un rebaño a la orilla del río. [...] En el río había un remolino profundo. [...] y decían que en el fondo había otro pueblo sumergido. [...] En aquella aldea vivía una muchacha de alma tan hermosa que no parecía de este mundo. [...] Se había ido a vivir a las casas profundas [...] como dormida” [...] la bella durmiente [...] Respetada por el agua [...], como si los años del fondo hubieran sido sólo un instante.” [124-125]

Lo que sucede de verdad en la historia es que después de cuatro años, Angélica regresa a su casa. La Peregrina la convence de que la muerte es la solución más “bella”. En consecuencia se ahoga en el río y los aldeanos la encuentran sin cambio ningún, *como si los años del fondo hubieran sido sólo un instante.*

Angélica es convertida en una mezcla única entre princesa de hadas y figura bíblica. Ella es representada como sobrehumana, santa y pura. El cuento estereotípico¹⁶⁰ que cuenta la Peregrina a los niños puede compararse con el evangelio de la iglesia católica. Esa lectura permite una crítica (no necesariamente negativa, más bien destacando su importancia) de la biblia como símbolo de la iglesia y también de literatura en general.

Elementos de la historia pueden ser interpretados como lo concreto que son y también como los símbolos cargados de significado.

Este concepto se ve muy bien en el análisis del río:

El río es tan importante porque, igual que el alba, es exactamente la frontera. Justo el río es la frontera, es el alba, ni uno ni lo otro, o los dos a la vez, no se sabe. Solo

¹⁶⁰ Cfr. Propp (1975)

nuestra percepción lo separa, ya que depende del lado en el que se encuentre una persona si se percibe una cosa u otra.

Como frontera, ejerce una influencia sobre la estructura de historia:

En la semiótica¹⁶¹ se consta que estas transgresiones son necesarias para que se desarrolle una historia. Es lo que sucede varias veces, en los pasajes más importantes de la obra: La primera vez cuando Angélica cruza el río, la segunda vez cuando Martín salva a Adela del río y la trae a casa y por último cuando Angélica dirige nuevamente al río, cerrando así el círculo de la historia.

Conclusión

Para acabar con el análisis de “La dama del alba”, queda ver si las hipótesis formuladas al principio se pueden confirmar o no.

En “La dama del alba” se emplean de manera frecuente números que conllevan significados simbólicos. Para esto, el autor recurre a significados que son lo bastante divulgados.

Esta hipótesis se puede confirmar para los números analizados dos, tres, cuatro y siete. Cada uno de estos números se emplea de una manera que sugiere una lectura simbólica. Los significados de estos números en la obra concuerdan con los significados en otras obras y generalmente en el entorno cultural.

Los números más importantes dos, tres, cuatro y siete están relacionados. Además, la relación entre los números también contiene en sí un simbolismo.

En efecto, los números están relacionados. Está relación no se basa exclusivamente a características comunes, sino también a características distintas y opuestas. Un simbolismo de la relación entre los números se puede mostrar. Su significado es relacionado con la siguiente hipótesis.

Los números, su simbolismo y la relación entre los números aparecen en varias ocasiones ambiguos y se admite más que una interpretación.

La ambigüedad es omnipresente en la obra. Es su totalidad, “La dama del alba” es una reflexión sobre la importancia y la influencia de la perspectiva sobre la percepción del mundo, sea literario o real. Eso concierna ante todo los números.

¹⁶¹ Cfr. Lotman (1972), Renner (2004)

El número dos es el número más importante y sirve como motivo principal.

Sí, el número dos sirve como motivo principal, porque en su significado contiene la ambigüedad de manera doble. El significado del número dos en sí es ambiguo, ya que contiene al mismo tiempo la división y la conexión.

El análisis da la impresión que Alejandro Casona destaca más el significado de la conexión. Se puede decir que el autor va más allá de su propio sistema binario cuando reúne a los conceptos opuestos en una unidad superior¹⁶².

Como último comentario, se advierte que la *influencia de la perspectiva sobre la percepción* se puede aplicar también para el trabajo presente. El análisis sigue siendo una interpretación subjetiva, a pesar de su argumentación lógica y la conformidad con otras interpretaciones externas.

¹⁶² Soler (1970), S. 107