



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Burlarse de secretos – Die geheimnisvolle Figur
des „Gracioso“ am Beispiel Fabios in
Calderóns „El secreto a voces“

verfasst von

Maximilian Aigner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Wolfram Aichinger

Mag. Dr. Wolfram Aichinger

Danksagung

Danke. An all jene, die mir während der Zeit der Entstehung dieser Diplomarbeit in irgendeiner Weise beigestanden sind.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Mag. Dr. Wolfram Aichinger, der mich vor etwa drei Jahren dazu angeregt hat, über den Gracioso Fabio aus Calderóns *El secreto a voces* zu schreiben. Meine Begeisterung für das klassische spanische Theater und dafür, selbst auf der Bühne zu stehen, ist wesentlich den von ihm initiierten und geleiteten Theaterprojekten geschuldet.

Für Kritik und zahlreiche Anregungen möchte ich mich speziell bei meinem Freund Simon Kroll bedanken. Dankbar bin ich auch Maria Engel und Mercédes Miriam Vargas, die mir durch aufmerksames Korrekturlesen sehr geholfen haben.

Dank möchte ich auch Don Cruickshank und María Luisa Lobato aussprechen, die mir zahlreiche wertvolle bibliographische Hinweise geliefert haben.

Außerdem möchte ich meinem Bruder, der in der Abschlussphase der Arbeit besonders wichtig für mich war, danken. Meine Eltern und Großeltern sollen ebenfalls nicht unerwähnt bleiben: Danke für eure Unterstützung!

Inhalt

1. Einleitung.....	4
2. Zur Tradition einer rätselhaften Figur: der Gracioso.....	7
2.1 Die Wurzeln des Gracioso: Definition, Entstehungstheorien und Intention hinter der Narrenfigur	7
2.1.1 Zur Bezeichnung und Definition des Gracioso	7
2.1.2 Lope und die Idee, das Theater zu bereichern: die integrative Figur des Gracioso	9
2.1.3 Der Gracioso als Projektion der vergnüglichen Volkskultur	13
2.1.4 Die potenzielle Vergangenheit des Gracioso an der Universität	17
2.1.5 Ein Archetyp, der viele Namen kennt – Der <i>Bromista</i> und seine Erben als Inbild der niederen Herkunft des Menschen.....	18
2.2 Die vielen Gesichter des Gracioso	22
2.2.1 Funktionelle Vielfalt und Komik als Konstanten des Gracioso	22
2.2.2 Das Verhältnis zwischen Galan und Gracioso – ein komplementärer Dualismus.....	25
2.2.3 Beleidigung und Lob, Status und Privilegien des Gracioso.....	29
2.2.4 Salirse de la ficción – Der Gracioso als doppelter Vermittler.....	31
2.3 Zusammenfassung.....	35
3. Fabio vor der Folie der Sekundärliteratur	37
3.1 Fabio – eine sozial integrative Figur?	37
3.1.1 Letzten Endes ist der Gracioso immer auf der Seite seines Herrn... oder etwa nicht?	37
3.1.2 Ein „pícaro“, der so treu ist, wie „mancher jener guten Stadt Madrid“	38
3.2 Fabio als Projektionsfläche der vergnüglichen Volkskultur.....	42
3.2.1 Fabios materiell-leibliche Tendenz.....	45
3.2.2 Fabio und die Degradierung (auf die materiell-leibliche Ebene)	48
3.3 Fabio, ein Student?.....	54
3.3.1 Lateinkenntnisse als Indiz für akademische Bildung?	55
3.3.2 Woher weiß Fabio so vieles über Chiffren?	57
3.4 Metatheatrale Verweise Fabios	59
4. Fabio und das Geheimnis	63

4.1 <i>El secreto a voces</i> und sein größter Feind	63
4.1.1 <i>What's in a name</i> und ein Diener, der nur Diener scheint.....	63
4.1.2 Die drei Dimensionen des Geheimnisses	69
4.2 „Por más que intento saber...” – wonach Fabio zu wissen trachtet	71
4.3 „Hoy que tengo más que hablar“- neuer Stoff, um zu plaudern.....	78
4.4 „Sólo hoy es el día que más de su amor llegué a entender...” - Endlich kann Fabio verraten, was er weiß.....	83
4.5 “Un papel, que Barrabás debió de darle” – Briefe des Teufels	89
5. Conclusio	92
6. Bibliographie.....	94
Anhang	99
Resumen en español	99
1. De la tradición de un personaje teatral misterioso.....	99
2. Fabio ante las teorías de la parte primera	103
3. La relación Fabio-secreto	107
Abstract	108
Lebenslauf	110

1. Einleitung

Diplomarbeit ist die geheimnisvolle Figur des „Gracioso“ am Beispiel Fabios in Pedro Calderón de la Barcas Komödie *El secreto a voces* von 1642. Der Gracioso ist die komische Figur des spanischen Theaters des *Siglo de Oro*, die von Lope de Vega an der Schwelle zum 17. Jahrhundert eingeführt und von Dramatikern wie Calderón in ihren dramatischen Funktionen bereichert wird. Das Attribut „geheimnisvoll“, das der Figur im Titel der Arbeit vorangestellt ist, bezieht sich einerseits auf ihren vielfältigen Charakter, die mannigfaltigen Funktionen, die sie innerhalb und außerhalb der auf der Theaterbühne dargestellten Wirklichkeit einnimmt und die vielen Schatten, die sie in die Vergangenheit wirft. Andererseits ist Fabio in *El secreto a voces* selbst voller Geheimnisse, die er erfährt, verrät und verkauft – wodurch er zur treibenden Kraft der Handlung wird. Obwohl der Gracioso unter den Figuren der klassischen spanischen Komödie diejenige ist, der bisher das größte wissenschaftliche Interesse entgegengebracht wurde, bewahrt er als zutiefst proteischer¹ Charakter immer etwas Geheimnisvolles.

1. Der erste Teil der Arbeit bietet eine theoretische Annäherung an den Gracioso unter der Prämisse seiner geheimnisvollen Vielfalt. Das Ziel besteht darin, ihn über verschiedene theoretische Ansätze als neuen literarischen Charakter des *Siglo de Oro* zu erfassen und die für seine Persönlichkeit konstitutiven Merkmale herauszuarbeiten. Die dafür gesichtete Literatur schließt Studien von José Antonio Maravall, Juan Cano-Ballesta, Miguel Herrero García, Manuel Durán, Myra Gann und Francisco Ruiz Ramón ein.
2. Der zweite Teil stellt eine Übertragung der wichtigsten Thesen von Teil 1 auf den Gracioso Fabio in Calderóns *El secreto a voces* dar. Die bereits bearbeitete Sekundärliteratur wird wie eine Folie auf die Figur Fabios gelegt; auf diese Weise wird untersucht, ob und inwieweit die Theorien aus dem ersten Teil auf diesen spezifischen Gracioso anwendbar sind. Konkret soll untersucht werden, ob Fabio als eine im Sinne Maravalls sozial integrative Figur gelten kann, inwieweit sich die von Michail Bachtin beschriebene vergnügliche Volkskultur in ihm widerspiegelt und welche Indizien dafür sprechen, dass Fabio nach der These Herreros in seiner Vergangenheit studiert hat. Außerdem soll exemplarisch untersucht werden, inwieweit die Figur des Fabio metatheatrale Bezüge zum Theaterwesen herstellt.
3. Der dritte Teil behandelt, nach einem allgemeinen Überblick über die Bedeutungsnuancen des Geheimnisses in *El secreto a voces*, Fabios Verhältnis zum Geheimnis. Er ist die einzige Figur des Stücks, der überhaupt bewusst ist, dass es ein „*secreto a voces*“, ein „lautes

¹ Nach Proteus, dem Meeresgott der griechischen Mythologie, der ein Meister der Verwandlung ist.

Geheimnis“ gibt, dass Federico und Laura einen Weg gefunden haben, ihre Botschaften auszutauschen - von allen gehört, doch von niemandem verstanden. Drei Fragen spannen zunächst den Bogen von Fabios Neugier bis hin zum Geheimnisverrat: Was möchte Fabio in Erfahrung bringen? An welche des Ausplauderns würdige Informationen kommt er tatsächlich? Was erzählt Fabio dann schließlich weiter? In einem vierten Punkt geht es um ein Geheimnis, das sich Fabio selbst nie erschließt: Wie kommt Federico scheinbar aus dem Nichts an Informationen, die den Gracioso belasten und ihn als Verräter enlarven?

Mein persönlicher Zugang zur Figur des Gracioso und der des Fabio erwuchs aus einem von Wolfram Aichinger und Mercedes Vargas geleiteten Theaterprojekt: Am 18. Jänner 2010 brachte die Theatergruppe *Bepolamú* die Komödie *El secreto a voces* am Instituto de Cervantes de Viena zur Aufführung. Ich hatte dabei das Privileg, in die Rolle des Fabio schlüpfen zu dürfen. Die Verse Fabios haben mich über Monate hinweg jeden Tag begleitet: während der zahlreichen offiziellen und privaten Proben, in der U-Bahn und in den Nächten vor dem Auftritt sogar im Traum. Die Eröffnungsszene, in der Fabio das Publikum mit seinem vermeintlichen großen Geheimnis zum Narren hält, geht mir auch heute noch durch den Kopf:

FABIO.- ¿Habéis de tener secreto?

FEDERICO y ENRIQUE. – Sí.

FABIO. – Pues sabed que su mal
es...

FEDER. – No dudes.

ENRIQ. – Dilo presto.

FABIO. - ... que está de mí enamorada,
y mis desaires temiendo,
no se atreve a declararse.²

Die Vorstellung, die Herzogin könnte tatsächlich in den Gracioso verliebt sein, ist derartig hanebüchen, dass das Publikum an dieser Stelle in der Regel zum ersten Mal lacht: für den Schauspieler, der zu Beginn der Vorstellung mit etwas Lampenfieber auftritt, ein befreiender Start in das Stück. Die Verquickung der Figur mit dem Geheimnisvollen reißt bis zum Schluss nicht ab, wo der Gracioso bei der finalen *Captatio Benevolentiae* noch einmal auf das große Geheimnis der Komödie Bezug nimmt: „¡Oh, cuántas veces, oh, cuántas/ la dama de Federico/ quise decir que era Laura! [...]“³

Nach zwei Auftritten in Wien wurde die Komödie in Brno, Innsbruck und schließlich nochmals in Wien, am Campus der Universität aufgeführt. Für mich brachte dieses Theaterprojekt die

² Calderón 1973, I, S. 1207.

³ Calderón 1973, III, S. 1245.

herausfordernde Aufgabe mit sich, hunderte Verse auswendig zu lernen - geschrieben in klassischem und deshalb ungewohntem Spanisch. Die Freude beim Auftritt und die Reaktionen des Publikums lassen rückblickend keinen Zweifel daran, dass sich die Mühe gelohnt hat. Sich über längere Zeit derart intensiv mit einem klassischen Theatertext auseinanderzusetzen, erscheint mir in vieler Hinsicht als lehrreich und gewinnbringend. Die vorliegende Arbeit wäre ohne dieses spannende Projekt und die Erfahrung, eine zunächst lose Ansammlung an Szenen zu einer Komödie zu entwickeln und auf die Bühne zu bringen, nicht denkbar. Ich möchte mich ganz herzlich bei allen bedanken, die dieses Abenteuer möglich gemacht haben!

2. Zur Tradition einer rätselhaften Figur: der Gracioso

2.1 Die Wurzeln des Gracioso: Definition, Entstehungstheorien und Intention hinter der Narrenfigur

2.1.1 Zur Bezeichnung und Definition des Gracioso

Sebastián de Covarrubias' *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) beschreibt den Gracioso, der zur großen Narrenfigur des spanischen Theaters des *Siglo de Oro* werden sollte, Anfang des 17. Jahrhunderts folgendermaßen: „el que tiene buen donaire y da contento el mirarle“; „el que dice gracias“⁴: der Ausdruck war offensichtlich nicht auf das Theater beschränkt. Das lexikalische Feld, das der Gracioso umfasst, ist sehr weit und enthält Begriffe wie *truhán*, *chocarrero*, *jocoso* oder *bufón*. In der Sekundärliteratur ist die Bezeichnung *Figura del Donaire*⁵ weit verbreitet und gilt als Synonym.⁶ Anstatt an dieser Stelle auf die erwähnten Narrentypen einzugehen, die allesamt Eigenschaften aufweisen, die auch den Gracioso charakterisieren, möchte ich mit dem Gebrauch des Nomens *Gracioso* fortfahren.

Das Substantiv *Gracioso* ist Jesús Gómez zufolge bis in die 1620er Jahre (in seiner spezifisch theatralischen Bedeutung) nicht dokumentiert. 1620 verwendet Lope de Vega in der Widmung seiner Komödie *La francesilla* noch den Ausdruck *Figura del Donaire*. Das ist, so Gómez, ein Indiz dafür, dass die Vokabel *Gracioso* zu dieser Zeit noch nicht gebräuchlich ist, um die neue Narrenfigur zu bezeichnen.⁷ In der Widmung Lopes, die seinem Schüler Juan Pérez de Montalbán gilt, macht er diesen, ganz beiläufig auf etwas höchst Interessantes aufmerksam:

„Y repare de paso en que [esta comedia] fue la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a las presentes.“⁸

Er verrät dem Schüler, dass er dem Gracioso in seiner Komödie *La francesilla* zu seinem ersten Auftritt verhalf.⁹ Dabei verwendet er allerdings die Bezeichnung *Figura del Donaire*.

4 Covarrubias y Orozco 1995, S 600.

5 Maßgebliche Literaturkritiker (Francisco Ruiz Ramón ist einer davon) verwenden den Ausdruck *Figura del Donaire* synonym zu *Gracioso*. donaire. 1. m. Discreción y gracia en lo que se dice. 2. m. Chiste o dicho gracioso y agudo. 3. m. Gallardía, gentileza, soltura y agilidad airosa de cuerpo para andar, danzar, etc. Diccionario de la RAE [<http://lema.rae.es/drae/?val=donaire>, Zugriff am: 11.11.2012]. Der Begriff ist also nicht nur auf das Sprechen und den komischen Witz, sondern auch auf die Geschicklichkeit des Sich-Bewegens bezogen, die zum Beispiel nötig sind, um den Gracioso auf der Bühne darzustellen. In der vorliegenden Arbeit werde ich sowohl auf die Bezeichnung *Gracioso* als auch auf die der *Figura del Donaire* zurückgreifen.

6 Gómez 2006, S. 132, zit. n.: Barone 2012, S. 13.

7 Gómez 2005, S. 11, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

8 Vgl. dazu die *Trezena Parte de las Comedias de Lope de Vega*. Madrid: 1620, zit. n.: Oleza o.J., S. 1.

Jesús Gómez hat das Wort *Gracioso* in adjektivierter Form (z.B. „lacayo gracioso“) in Dramen Suárez de Figueroas und Cervantes' schon vor 1620 dokumentiert. In Texten, die in den 1630er Jahren verfasst oder editiert werden, findet sich der „substantivierte Narr“ bereits häufiger. Gómez schreibt weiter, dass Lope de Vega in einem Brief vom 4. September 1633 von einer misslungenen Aufführung spricht. Diese sei an einem „mal gracioso, galán gordo y dama fría“¹⁰, also einem schlecht spielenden Gracioso, einem dicken Galan und einer unterkühlten weiblichen Protagonistin gescheitert. Das ist, führt der Autor fort, einer der seltenen Fälle, in denen der Dramatiker das Wort *Gracioso* benutzt, um sich auf die Narrenfigur zu beziehen.

*[...] podemos deducir también que el neologismo „gracioso“ nace con un cierto valor peyorativo, quizá por eso no era muy del gusto de Lope, ya que lo acuñan detractores de la comedia nueva como Cervantes y el propio Suárez de Figueroa, [...].*¹¹

Lope de Vega gebraucht den Neologismus *Gracioso*, dem zunächst eine gewisse pejorative Bedeutung anhaftet, sehr zurückhaltend. Das liegt laut Gómez vermutlich an den Autoren, darunter Miguel de Cervantes und Cristóbal Suárez de Figueroa, die sich den Forderungen seiner *Neuen Komödie*¹² verwehren und den Gracioso als Figur kritisieren. Neben der geringen Glaubwürdigkeit der Gestalt missfällt diesen auch ihr komischer Charakter.¹³

Lavinia Barone zufolge markiert der Gracioso den Übergang der alten zur *Neuen Komödie*. Es ist erst die neue, die dem Gracioso eine Bühne bietet. Das streicht Lope de Vega selbst in seinem *Prólogo dialogístico a la Parte XIX* seiner Komödien hervor.¹⁴ Der Schriftsteller schafft an der Schwelle zum 17. Jahrhundert einen neuen Charakter und versteht es dabei, an eine lange literarische und theatralische Tradition anzuknüpfen und diese neu zu verarbeiten. Der Narr der *Neuen Komödie* lässt viele Spuren seiner Vorgänger erkennen. Diese Vorgänger schließen die Typen der griechischen und römischen Antike, die Narren der mittelalterlichen Populärkultur, der Renaissance und die Schelme

9 Oleza o.J., S. 1.

10 Gómez 2005, S. 11, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

11 Gómez 2005, S. 12, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

12 Die *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* ist ein Text in Versform, den Lope de Vega 1609 vor der Academia de Madrid vorträgt. Er stellt darin den bisherigen Kunstbegriff in Frage und schlägt ein neues Theater vor, das sich stärker am Geschmack der breiten Masse orientiert. Dabei spielt der Gracioso als lustiger Gegenspieler des Helden eine wichtige Rolle. Menéndez y Pelayo betont, dass der Text von 1609 keine endgültige Formulierung seiner Poetik darstellt. Lope scheint sich darin zwischen der aristotelischen Gesetzgebung und den im Theater üblich gewordenen Methoden (noch) nicht entscheiden zu können. Erst mit den zahlreichen Komödien, die von Lope noch folgen werden, erlangt das Prinzip seiner neuen Dichtkunst ihre tatsächliche und volle Bedeutung. Der Einfluss der Poetik auf die barocke Komödie und die Dramatiker der Epoche sind als hoch einzuschätzen. Vgl. Menéndez y Pelayo 1975, S. 397-406, in: Müller-Bochat (Hg.) 1975.

13 Vgl. Gómez 2005, S. 11, 12, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

14 Vgl. Barone 2012, S. 15.

der italienischen *Commedia dell'arte* ein. Der *bobo* aus der Farce, den *autos sacramentales*¹⁵ und *entremeses*¹⁶ des 16. Jahrhunderts gehört dieser Tradition ebenso an wie der *pastor* und der *simple*: zwei Figuren, die in der experimentellen Phase des Theaters derselben Zeit von großer Bedeutung sind.¹⁷

Félix Lope de Vega y Carpio gilt, das wurde festgestellt, als literarische Vaterfigur des Gracioso. Calderón, der Autor der Komödie, die im Zentrum dieser Arbeit steht, hat die dramaturgische „Aktualisierung“ Lopes nicht einfach übernommen.¹⁸ Zu dieser Erkenntnis gelangt Francisco Ruiz Ramón in seinem Aufsatz „La Figura del Donaire como Figura de la Mediación (El Bufón Calderoniano)“. Laut Ruiz Ramón hat Calderón die Gracioso-Figur um neue Methoden bereichert, welche die Handlungen und die Konstruktion der Charaktere betreffen. Besonders das Verhältnis zwischen Machthaber (in *El secreto a voces* ist es eine Herzogin) und Gracioso, „Figura del Poder“ und der „Figura del Donaire“ in ihrer Funktion als Narr, hat der Dramatiker erweitert.¹⁹ Der neue Typ Narr, der bei Calderón ebenso wie bei Lope de Vega und deren Zeitgenossen die Bühne betritt, ist eine Figur, die viele Schatten in die Vergangenheit wirft. Inwiefern kann die Figur des Gracioso nun aber als neu gelten und mit welcher Absicht hat ihr Schöpfer sie ins Theater des *Siglo de Oro* eingeführt? Eine der prägendsten Persönlichkeiten der spanischen Historiografie des 20. Jahrhunderts, José Antonio Maravall, „unterstellt“ dem Dramatiker ein systemerhaltendes oder – stützendes Motiv.

2.1.2 Lope und die Idee, das Theater zu bereichern: die integrative Figur des Gracioso

Bevor ich mich Maravalls These widme, möchte ich auf eine strittige Methode verweisen, welche Theater und außertheatralische Wirklichkeit in Verbindung setzt. Natürlich kann es problematisch und irreführend sein, Tirso oder Calderón und die Theaterstücke, denen sie entnommen sind, als Spiegel einer gesellschaftlichen Situation zu interpretieren. Einer, der sich des kontroversen Verhältnisses dieser zwei Sphären sehr bewusst ist und trotzdem nicht davor zurückscheut, dort nach Parallelen und Analogien zu suchen, wo die Chance besteht, geschichtliche Entwicklungen besser zu verstehen, ist der spanische Historiker José Antonio Maravall: „La literatura –superlativamente, el teatro y la novela barroca- no son retrato, mas sí testimonio en el que se refleja un estado de espíritu

15 auto-. ~ sacramental. 1. m. auto dramático escrito en loor del misterio de la eucaristía. Diccionario de la RAE [<http://lema.rae.es/drae/?val=auto>, Zugriff am: 08.11.2012].

16 entremés. 2. m. Pieza dramática jocosa y de un solo acto, que solía representarse entre una y otra jornada de la comedia, y primitivamente alguna vez en medio de una jornada. 3. m. ant. Especie de máscara o mojiganga. Diccionario de la RAE [<http://lema.rae.es/drae/?val=entrem%C3%A9s>, Zugriff am: 08.11.2012].

17 Vgl. Barone 2012, S. 15.

18 Vgl. Ruiz Ramón 2005, S. 211, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

19 Vgl. Ruiz Ramón 2005, S. 211, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

de la sociedad.”²⁰ Die Literatur, die barocke *Novela* und das Theater sind zwar nicht Abbild, aber durchaus Zeugnis, in dem sich der gesellschaftliche Zeitgeist widerspiegelt.

Der Historiker sieht den Gracioso, wie der spanische Literaturkritiker José Fernández Montesinos²¹ und viele andere, die sich mit der Narrenfigur beschäftigen, immer in Abhängigkeit von und Ergänzung zu seinem Herren. Die konkrete historische Situation, aus der das ungleiche und so schwer voneinander zu trennende Paar hervorgegangen ist, verliert Maravall dabei nicht aus den Augen. Das unterscheidet seinen Ansatz von denen anderer Literaturkritiker und -kritikerinnen, die den Gracioso nur bezüglich seiner literarischen Vorfahren untersuchen. Die zahlreichen *criados* und *amos*, die in der spanischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts auftauchen, zeugen nach Maravall davon, wie stark die soziale Mentalität einer Epoche vom Abhängigkeitsverhältnis zwischen Diener und Herr geprägt ist: „La relación amos-criados pertenece a los aspectos más significativos en la historia de una mentalidad social.“²²

Obwohl der Gracioso in den Komödien oft den Beruf des Dieners ausübt, sollten die Konzepte *criado* und *Gracioso* nicht durcheinandergebracht werden. Im Unterschied zum *criado*, der aus dem niederen Adel hervorgeht und innerhalb eines gewissen Rahmens sozial aufsteigen kann, bleibt dem Gracioso der gesellschaftliche Aufstieg verwehrt. Da seine Ambition ökonomischer Natur ist, heiratet er in manchen Stücken z.B. die Dienerin der adeligen weiblichen Protagonistin.²³ Mit der Einführung des Lohnbegriffs („salario“) in den romanischen Sprachen ändert sich auch das Konzept der Arbeit. Die lexikalische Neuerung verbreitet sich im 15. Jahrhundert. Der *criado* wird fortan mit Geld bezahlt und hat nicht länger den Status eines Arbeiters und Familienmitglieds, sondern nur noch den eines Lohnempfängers: „Pero la renumeración en dinero, directa o indirectamente, trae consigo la reducción del servidor – en fin de cuentas, considerándolo como un trabajador y como un familiar – a la condición de asalariado.“²⁴ Diesem neuen Status entsprechend, ist es die Maxime des Dieners, Geld und materielle Werte anzuhäufen. Maravall sieht in dem neuen, distanzierten Streben nach Materiellem die Ursache dafür, dass sich Stereotypen über den *criado* verbreiten:

*Su deseo es comer hasta hartarse, trabajar lo menos posible, obtener las ventajas que de una situación favorable, egoístamente explotada, se pueden presentar (regalo de un traje, calzado, alguna joya, etc.).*²⁵

20 Maravall 1977, S. 4.

21 Vgl. dazu etwa Fernández Montesinos’ „Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega“: Fernández Montesinos 1925, S. 469-504.

22 Maravall 1977, S. 4.

23 Vgl. Maravall 1977, S. 15.

24 Maravall 1977, S. 17.

25 Maravall 1977, S. 18.

José Antonio Maravall stellt über die Eigenschaften, die dem *criado* zugeschrieben werden die Verbindung zum Gracioso her. Besonders die eigennützige Art und der Opportunismus des Dieners sind Merkmale, die sich auf die Figura del Donaire übertragen lassen.²⁶ Auch die Belohnung, die sich der *criado* in einer für ihn günstigen Situation erwartet, ist ein Anknüpfungspunkt: Im *Secreto a voces* freut sich der Gracioso Fabio z.B. darüber, dass er der Herzogin ein Geheimnis seines Herren verraten könne und dafür bald „cualque alhaja“²⁷, irgendein Juwel, erhalten würde. Das Motiv des Gracioso, der sich für Schmuck begeistert, kommt auch in anderen Dramen vor. Stolz trägt Capricho in *Basta callar* eine wertvolle Uhr, die er von einer Dame am Hof von Béarn erhalten hat.²⁸

José Antonio Maravall untersucht nicht nur das Abhängigkeitsverhältnis zwischen *criado* und Gracioso. Vielmehr beschäftigt ihn die Frage, mit welcher Absicht Lope de Vega die Figur erfindet: als sozial integrative Kraft.²⁹

*Lope [...] entendió bien cuál era su objetivo teatral: comprendía que había una diferencia de aspectos en la nueva figura teatral: comprendía que cualquiera que fuese el parecido, el gracioso, era un tipo de significación diferente a la de sus predecesores; era otro su papel y otra la sociedad en la que tenía que desenvolverlo. A mi modo de ver, responde a la finalidad de integración social que inspira todo el teatro barroco.*³⁰

Lope de Vega hat gemäß Maravall verstanden, inwiefern sich der Gracioso von seinen Vorgängern unterscheidet und worin das Neue der Figur besteht: in der Intention seines Schöpfers, der den Gracioso als sozial integratives Element einführt.³¹ Das Ziel Lope de Vegas³² und seiner Nachfolger ist es, die verbindende Kraft der Komik (für die zwar nicht nur, aber zu einem wesentlichen Teil der Gracioso verantwortlich ist) zu nutzen: und zwar zugunsten der Integration der *criados* und *servidores* in die Gesellschaft der Epoche.³³ Der *programa de incorporación*³⁴ Maravalls beschreibt ein ähnliches Konzept. Es bewirkt, dass sich das Publikum, so uneinheitlich es auch sein mag, in die Aufführung versetzt fühlt und dem auf der Bühne dargestellten Wertesystem unterbewusst zustimmt; und zwar auf solche Weise, dass jede zusehende Person, unabhängig ihrer Stellung, die folgende Ordnung verteidigt:

26 Maravall 1977, S. 18.

27 Calderón 1973, El secreto a voces, III, S. 1234.

28 Calderón 1973, Basta callar, I, S. 1716.

29 Maravall 1977, S. 20ff.

30 Maravall 1977, S. 22.

31 Maravall 1977, S. 21

32 „Quédale a Lope la gloria de haber creado la figura del gracioso, [...]“: Auch Miguel Herrero schreibt Lope zu, den Gracioso in die spanische Literatur eingeführt zu haben. Herrero 1941, S. 50.

33 Vgl. Maravall, S. 24.

34 S. dazu den Prolog Maravalls in J. M. Díez Borques *Sociología de la comedia española del Siglo XVII* von 1976. Vgl. Maravall 1976, S. 13, 14.

[...] *que el rey sea rey, que el señor sea señor, y que, en general, el rico, el poderoso, el criado, el religioso, el lacayo, el labrador, el rústico, el pobre, etc., posean cada cual lo que la sociedad estamental les asigna: no una personalidad, sino un puesto social bien enmarcado.*³⁵

Die Komödie des *Siglo de Oro* und die Komik, die in ihr zur Geltung kommt, haben nach Maravall eine sozial verbindende Funktion. Er schreibt Lope de Vega, aber auch Rojas Zorilla, Mira de Amescua, Guillén de Castro, Ruiz de Alarcón und Calderón eine „campaña de propaganda y consolidación de los intereses monárquico-señoriales en la sociedad barroca“³⁶ zu. Die Dienerfiguren, wie sie in Fernando de Rojas *La Celestina* oder in den Komödien von Torres Naharro vorkommen, unterscheiden sich in dieser Hinsicht erheblich von den übrigen genannten Autoren. Sie scheinen eher Verwandte des *pícaro* und damit des Protagonisten der *Novela Picaresca*, zu sein. Der *pícaro* entflieht dem häuslichen Raum und dem Dienstverhältnis, während die *criados* von Lope und seinen Nachfolgern trotz häufiger Klagen über schlechte Bezahlung das Band der Treue zu ihren Herren (fast) nie zerschneiden.³⁷ Es ist Lopes Idee, die *Figura del Donaire* in der spanischen Dramatik einzuführen und ihr, in Abgrenzung zum *pícaro*, eine positive Wendung zu geben. Der Gracioso verkörpert und schafft gleichzeitig neues Bewusstsein; Bewusstsein dafür, die eigene Position (mitsamt der ganzen dazugehörigen Lebenswelt) und analog dazu die der *señores* als Modelle der Gesellschaft anzusehen, die es gleichermaßen zu erfüllen gilt.³⁸ Der Gracioso weiß aber nicht nur um seine Position, sondern auch um seine „*facultades de donaire*“. Lope de Vega war nach Maravall davon überzeugt, dass sich die Mittel des Komischen nur mit und durch die Unterschicht zur Entfaltung bringen lassen.³⁹

Die geistige Klarheit darüber, belustigend auf andere zu wirken, teilen – um die Grenzen um die Person des Gracioso etwas deutlicher zu ziehen – der *bobo* und der *rústico* nicht. Diese werden unfreiwillig und ohne es zu wissen zum Objekt des Gelächters. Mit dem *bufón*, dessen Späße zu den „domestizierten“ und gemäßigten Formen der Verrücktheit gehören, verbindet ihn da schon mehr. Die Verrücktheit des Gracioso ist eine, mit der man in der Regel gut leben und zusammenwohnen kann und die sogar imstande ist, das Zusammenleben zu verbessern. Die gesellige Frohnatur des Gracioso schafft mitunter Abhilfe, wenn die noble Gesellschaft von Einsamkeit geplagt ist.⁴⁰ „Al reír y hacer reír, al servir asumiendo la figura del donaire, se integra en una sociedad de la que saca las

35 Maravall 1977, S. 22.

36 Maravall 1977, S. 22.

37 Vgl. Maravall 1977, S. 21. Der Autor räumt ein, dass es ein Beispiel eines untreuen Gracioso gebe: den in Calderóns *A secreto agravio, secreta venganza*. Ob er Fabio vielleicht übersehen hat?

38 Maravall 1977, S. 24.

39 Vgl. Maravall 1977, S. 24.

40 In *El secreto a voces* trägt der Gracioso Fabio nicht gerade dazu bei, seinen Herren aufzuheitern. Die vereinzelt Ratschläge, die er ihm gibt (zur Entschlüsselung geheimer Nachrichten), finden wenig Beachtung.

máximas ventajas posibles, dentro de los límites inamovibles de su estado.”⁴¹ Indem er selbst lacht und andere zum Lachen bringt und, ganz wie es für ihn vorgesehen ist, lustig ist, integriert sich der Gracioso in die Gesellschaft (auf und abseits der Bühne). Soweit es die rigiden Rahmenbedingungen seines Standes zulassen, zieht er aus dieser den größtmöglichen Vorteil für sich. Denn: „No hay ley ni razón que obligue a ser grave a quien ha menester servir y agradar para no morir de hambre“⁴².

Im Theater fasst der Typ des Gracioso in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts Fuß. Der *pícaro* ist zu diesem Zeitpunkt ebenfalls noch eine junge Figur und stellt, wie bereits festgestellt wurde, ein Gegenmodell zum Gracioso dar. Als Träger eines neuen sozialen Willens versucht der *pícaro* das gesellschaftliche Netz, in das er hineingeboren wird und das ihn seit seiner Geburt gefangen hält, zu durchreißen und seiner niederen Wurzeln zum Trotz sozial aufzusteigen. Er wehrt sich dagegen, eine Leerstelle in der Ordnung derer einzunehmen, die sich aufgrund ihrer Abstammung und der Überzeugung, dieses Sozialsystem sei gottgewollt, als hierarchisch überlegen betrachten. Aus diesem Grund ist der *pícaro* bereit zu kämpfen, um seine soziale Stellung zu verbessern.⁴³ Diesem Typ steht der Gracioso als ein Charakter gegenüber, der, wenngleich er hinterhältig und intrigant sein kann, niemals versuchen würde sich durch List und Täuschung aus seiner beruflichen wie gesellschaftlichen Dependenz zu lösen.⁴⁴ Als integratives Element der Komödie wird er vom Publikum der Zeit als entsprechend sympathischer wahrgenommen als sein rebellisches Pendant in der *Novela Picaresca*. Über die Einführung des Gracioso erfüllt das Theater, der Ansicht Maravalls nach, so letztendlich seine konservative Funktion in der monarchistischen Gesellschaft des Barock.⁴⁵

2.1.3 Der Gracioso als Projektion der vergnüglichen Vollkultur

Wie José Antonio Maravall geht auch Juan Cano-Ballesta davon aus, dass die Figura del Donaire direkt aus dem Volk heraus geboren wird: „El gracioso, el criado, el figurón dicharachero e irrespetuoso, son personajes nacidos del seno del pueblo, que no hallaban cabida en las tragedias de corte renacentista.“⁴⁶ Die Argumentationslinie Cano-Ballestas orientiert sich an der des russischen Literaturwissenschaftlers und Kulturtheoretikers Michail Bachtin. In seiner *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1974) streicht Bachtin den hohen Stellenwert der vergnüglichen Volkskultur hervor, um das Mittelalter und die Renaissance als Kultur- und Literaturepochen besser

41 Maravall 1977, S. 26.

42 Millé y Giménez (Hg.) o.J., S. 164. zit. nach: Maravall 1977, S. 26.

43 Vgl. Maravall 1977: S. 29.

44 List und Täuschung sind es auch, die es Fabio im *Secreto a voces* ermöglichen, sich finanziell von Federico unabhängig zu machen. Er lässt sich von der Herzogin als Spion verpflichten und wird bisweilen großzügig dafür entlohnt. Diese Unabhängigkeit lässt der Gracioso seinen Herren auch spüren: Am Anfang des zweiten Aktes ist er von den Launen seines Herren so genervt, dass er ankündigt, ihm selbst dann nicht mehr dienen zu wollen, wenn er ihm ein viel höheres Gehalt bezahlen würde. Vgl. Calderón 1973, II, S. 1219.

45 Maravall 1977: S. 29.

46 Cano-Ballesta 1981, S. 777.

zu verstehen. Die vergnügliche Volkskultur, die in Europa eine jahrtausendelange Tradition hat, manifestiert sich in Parodien, Erzählungen und humorvollen Gedichten, in Witzen und in einer ganz bestimmten Sprache: Sie ist derb-komisch und voll von Satire; zielt darauf ab, das Gelächter der einfachen Person („la risa popular“) in seinen unterschiedlichsten Formen auszulösen.⁴⁷ „Ein umfassendes Verständnis dieser Sprache der Literatur der Renaissance und des Barock setzt“ laut Michail Bachtin „die Kenntnis dieser Sprache voraus.“⁴⁸

Juan Cano-Ballesta interpretiert den Gracioso als Projektionsfläche der komischen Populärkultur im Sinne Bachtins:

*Por ello considero que un estudio de la figura del gracioso como proyección de toda esta tradición cultural puede ayudar a una mejor comprensión tanto de él como de la comedia misma.*⁴⁹

Den Gracioso als Projektion der komischen Populärkultur zu verstehen, verhilft zu einem besseren Verständnis der Komödie und der Figur selbst: Das ist der Grundgedanke des Artikels, auf den hier Bezug genommen wird.⁵⁰ Die Figura del Donaire ist für den Autor kein Mittel oder Instrument, das sich gebrauchen lässt, um das Gelächter des Publikums zu ernten. Sie wurzelt Cano-Ballesta zufolge tiefer, verbindet das barocke Theater mit einer niederen, autonomen kulturellen Strömung, die der offiziellen Kultur gegensätzlich ist.⁵¹ Die Koexistenz zweier Welten und zweier Kulturen ist der Ausgangspunkt aller Hypothesen Michail Bachtins. Er spricht von einer Doppelweltlichkeit, in der sich das volkstümliche Lachen in seinen vielfältigen Ausprägungen und die rigiden und ernsten Kultformen des klerikalen und feudalen Mittelalters gegenüberstehen.⁵² Juan Cano-Ballesta legt seinem Artikel die Doppelweltlichkeit nach Bachtin zugrunde und identifiziert den Gracioso als Bindeglied zwischen dem Theater Lopes und seiner Nachfolger und der inoffiziellen Gegenkultur. Diese verleihe dem barocken Theater Authentizität und „[...] hace que el auditorio, el de los nobles e hidalgos, pero también el de los mosqueteros, criados, campesinos y artesanos, vibre y se deje fascinar por sus lances y lenguaje paródico“⁵³. Der Autor äußert außerdem die Vermutung, dass der Gracioso als Träger dieser alternativen Kultur der wahre Grund für die alle Gesellschaftsschichten übergreifende Begeisterung für das Theater zu Zeiten Lope de Vegas ist. Denn durch seine

47 Vgl. Cano-Ballesta 1981, S. 777.

48 Bachtin 1995, S. 60.

49 Cano-Ballesta 1981, S. 777, 778.

50 Der Titel des zitierten Aufsatzes lautet: „Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de tradición medieval“.

51 Vgl. Cano-Ballesta 1981, S. 778.

52 Vgl. Bachtin 1995, S. 51-53.

53 Cano-Ballesta 1981, S. 778.

parodistische Sprache und die dramatischen Höhepunkte, die er den Zuseherinnen und Zusehern beschert⁵⁴, fasziniert der Narr der *Neuen Komödie*.⁵⁵

Michail Bachtin untersucht in seinen Studien zur komischen Volkskultur die authentischen Formen des populären Humors. Diese manifestieren sich auf der „plaza pública“ mit ihren „bobos“, bufones, enanos, gigantes, payasos, juglares, representaciones cómicas y toda una rica literatura paródica⁵⁶. Die Sprache, in der sich der populäre Humor äußert, nimmt mit Beschimpfungen, Flüchen und Kraftausdrücken vulgäre Züge an. Den Höhepunkt der komischen Populärkultur markiert der Karneval: ein Fest demokratischen Charakters, das von allen und für alle gefeiert wird. Der Karneval ist durch totale Freiheit und den Versuch bestimmt, für ein paar Tage lang den sonst utopischen Traum von Gleichheit, Freiheit und Überfluss zu verwirklichen. Sind die hierarchischen Verhältnisse einmal außer Kraft gesetzt, kommen sich die Menschen auf der „plaza pública“ automatisch näher. Es ist diese außerordentliche Nähe, aus der die besagte Sprache hervorgegangen ist. Bachtin hat den Begriff der „cosmovisión carnavalesca“ geprägt, der sich auf das Verschwimmen der gesellschaftlichen Barrieren bezieht: Im Karneval unterhalten selbst die Priester mit parodistischen Predigten.⁵⁷ Für die Zeit der tollen Tage nehmen also selbst die, die normalerweise Träger der offiziellen, ernsten Kultur sind, eine Gegenposition ein.

*[...]: el rey de burla frente a la monarquía sagrada, las ceremonias paródicas frente a los ritos sacros, la bufonada cortesana frente a los actos oficiales. Con ello se desarrollaba una dualidad cultural que corría paralela en el templo y en la plaza pública, en la corte y en el mercado. Al tono serio y sublime de los actos feudales y religiosos se oponían las bufonadas, chistes groseros y parodias irrespetuosas de los payasos.*⁵⁸

Bachtins These der zwei Weltanschauungen, die sich gegenüberstehen, kontrastieren und im Karneval ergänzen, bezieht sich auf zwei Arten zu leben und sich auszudrücken. Diese beiden Lebensstile entstehen parallel aus der mittelalterlichen Gesellschaft und existieren in dieser auch gleichzeitig.⁵⁹ Die Kultur bzw. Gegenkultur der populären Tradition „halla entusiasta acogida en la comedia española del Siglo de Oro“⁶⁰. Juan Cano-Ballesta sieht in Lope de Vega denjenigen, der die zwei radikal gegensätzlichen Modelle genial verbindet und „versöhnt“. Er illustriert das am Beispiel

54 lance: 5. m. En el poema dramático, o en cualquier otro análogo, y en la novela, suceso, acontecimiento, situación interesante o notable. Diccionario de la RAE [<http://lema.rae.es/drae/?val=lance>, Zugriff am: 17.12.2012].

55 Vgl. Cano-Ballesta 1981, S. 778.

56 Cano-Ballesta 1981, S. 778.

57 Vgl. Cano-Ballesta 1981, S. 778.

58 Cano-Ballesta 1981, S. 779.

59 Vgl. Cano-Ballesta 1981, S. 779.

60 Cano-Ballesta 1981, S. 780.

des Gracioso Sancho in Lope de Vegas *El lacayo fingido*.⁶¹ Seine Analyse ergibt, dass die Elemente der komischen Populärkultur in etwa die Hälfte des Dramas einnehmen und über Sancho, „la dama vestida de lacayo“, eine Protagonistenrolle erhalten. Die Funktion Sanchos ist Cano-Ballesta zufolge nicht nur eine ornamentale und untergeordnete: Der Gracioso schafft es, das einfache Publikum zu „entführen“: in das Paradies der Utopie, welche von der festlichen Atmosphäre und dem illusorischen Gleichheitsgefühl geprägt ist, das auch den Karneval nach Bachtin kennzeichnet.

*El gracioso queda convertido en índice y síntesis de toda esta cultura cómica popular, elemento estructural decisivo de la comedia lopesca, que permite que el gran público de la cazuela al identificarse con él se sienta parte integrante del espectáculo.*⁶²

In der Figur Sanchos synthetisiert sich also die komische Populärkultur. Cano-Ballesta identifiziert diese als entscheidendes strukturelles Element der Komödie Lopes, um es dem einfachen Publikum zu ermöglichen, sich als Teil der Theateraufführung zu sehen. Der Autor bezieht sich in diesem Zusammenhang explizit auf Maravalls *programa de incorporación*, das weiter oben bereits ausgeführt wurde.⁶³ Die Prügel, die der Gracioso einsteckt, gehören, wie auch die Volksschwänke, die er zum Besten gibt, zu den komischen Mitteln, die nach Cano-Ballesta jeder kritischen Absichtlichkeit entbehren und sich in pures Vergnügen verwandeln. Der Hunger, die Angst und die obszönen Anspielungen Sanchos sind diesen ebenfalls zuzurechnen. José María Díez Borque drückt es in seiner *Sociología de la comedia española* (1976) so aus: „El convertir el hambre en motivo cómico y adscribirla exclusivamente al gracioso, supone evitar y anular en la comedia la importancia del problema en la realidad“⁶⁴. Über Sancho wird der Hunger zum komischen Motiv. Auf diese Weise wird das tatsächliche Problem vermieden und aufgelöst.⁶⁵ Juan Cano-Ballesta schließt seine Studie zu den Graciosos Lope de Vegas und deren Verbindung zur komischen Populärkultur, indem er erneut hervorhebt, dass die komische und karnevaleske Kultur der „plaza pública“ die treibende Kraft darstellt, die die barocke Komödie in ein Massenphänomen verwandelt. Überdies verleihe die vergnügliche Volkskultur der Komödie eine ideologische Botschaft, die ganz im Interesse der Monarchie entspricht:

*Yo diría que este contacto con la cultura cómica y carnavalesca de la plaza pública es savia vital, potencia festiva y fuerza regocijante, que hace de la comedia un gran espectáculo de masas y que a su vez la carga del mensaje ideológico que la hace acreedora a los favores de la monarquía y sus servidores.*⁶⁶

61 Vgl. Cano-Ballesta 1981, S. 780ff.

62 Cano-Ballesta 1981, S. 783.

63 Vgl. Cano-Ballesta 1981, S. 782, 783.

64 Díez Borque 1976, S. 241.

65 Cano-Ballesta 1981, S. 782, 783.

66 Cano-Ballesta 1981, S. 783.

2.1.4 Die potenzielle Vergangenheit des Gracioso an der Universität

*Los principales historiadores del teatro clásico español han buceado en los orígenes de la figura del “gracioso”, elemento característico de la revolución escénica operada por Lope de Vega. Todos han concretado sus exploraciones al terreno exclusivamente literario. [...] y en este terreno, a mi ver, no se hallan los verdaderos antecedentes del gracioso [...].*⁶⁷

Es ist die historische Realität, in der Miguel Herrero García nach dem Ursprung der Figura del Donaire sucht.⁶⁸ Damit distanziert sich der Literaturkritiker von der populären Ansicht, dass die Vorfahren des Gracioso in literarischen Quellen zu finden seien. In der historischen Wirklichkeit „de la época de los Austrias“ identifiziert Herrero drei „Zutaten“ oder Elemente, die später den Gracioso kennzeichnen sollten.⁶⁹ Er untersucht allerdings nur das erste Element: den Typen des *criado confidente*. Dieser ist der Vertraute und Kamerad seines Herren, steht diesem zur Seite, als ständiger Ratgeber zu Verfügung und ist das Produkt historischer Umstände.⁷⁰ In der *Comedia del Tutor* von Juan de la Cueva, die 1579 zum ersten Mal aufgeführt wird, betritt erstmals der Dienertyp die Theaterbühne. Das ist fast zwei Jahrzehnte bevor Lope de Vegas erste Figura del Donaire in der *Francesilla* das Publikum begeistert.⁷¹

Herrero entwickelt in seiner Studie die These, dass Lope de Vega den Gracioso der historischen Wirklichkeit entnimmt. Er vermutet, dass das Paar des vertrauten Dieners und seines Herren dem universitären Kontext entstammen. Dafür nennt der Autor fünf Indizien, die er selbstbewusst als Beweise deklariert. Es sind die Dramentexte selbst, die seine These verifizieren sollen. Da die von ihm genannten Anhaltspunkte nicht immer klar voneinander zu trennen sind, verzichte ich darauf, alle einzeln zu beschreiben.⁷²

Ein besonders markanter Hinweis („prueba tercera“) dafür, dass der Gracioso, plakativ gesagt, studiert hat, sind seine Lateinkenntnisse. Schon in Lope de Vegas *Francesilla* versucht sich der Gracioso Tristán am Latein, das er allerdings für Französisch hält.⁷³ In der Tatsache, dass der *criado confidente* bei allen Dramatikern der Epoche (bei Alarcón und Tirso ebenso wie bei Calderón) zum

67 Herrero García 1941, S. 46.

68 Der Titel seiner Studie lautet „Génesis de la figura del donaire“ und stammt aus dem Jahr 1941.

69 Herrero García 1941, S. 47.

70 Das zweite Element ist der “hombre de placer”; das dritte, das genauso der Realität entnommen ist, “el sentido prosaico, económico y positivista del vulgo”, den Lope dem Gracioso zuschreibt, um den kavaliersmäßigen Sinn der zentralen Figur der Komödie, des Galans, über den Kontrast hervorzuheben. Vgl. Herrero García 1941, S. 47.

71 Vgl. Herrero García 1941, S. 49.

72 Vgl. Herrero García 1941, S. 51.

73 Vgl. Herrero García 1941, S. 60. Dass Tristán glaubt, er spreche Französisch, ist allerdings nicht der beste Beweis für den universitären Hintergrund des Gracioso. Herrero findet viele passendere Beispiele, will anhand Tristáns aber zeigen, dass der Gracioso vom ersten Moment das Lateinische verwendet.

Einsatz kommt und ihm alle „jenen studentischen Tonfall“ („aquel dejo estudiantil“) und rudimentäre Lateinkenntnisse beimessen, sieht Herrero den Beweis, dass über die universitären Wurzeln der Figur von Anfang an Einigkeit herrschte („prueba cuarta“).⁷⁴ Die folgenden zwei Beispiele sind Calderóns Stücken *Mejor está que estaba* und *El secreto a voces* entnommen:

DINERO. - [...]; y en conclusión
“est custos infantis sic”;
que por no espantar a todos
decirlo quise en latín.⁷⁵

FABIO. - [...], porque
con Enrique viene hablando
“submissima voce;”⁷⁶

Während Dinero in *Mejor está que estaba* die Sprache wechselt, um, wie er sagt, nicht allen einen Schrecken einzujagen, bedient sich Fabio wahrscheinlich des Code-Switchings, um die Heimlichtuerei seines Herren und dessen Gast, deren flüsternde Stimmen er soeben vernommen hat, zu unterstreichen. Wer versucht, sich vor Fabio zu wahren, hat allerdings oft das Nachsehen: Er kommt den beiden, die offensichtlich Wichtiges zu besprechen haben, zuvor und hört das gesamte Gespräch, unter dem Tisch kauend, mit an. Aus welchem Grund diese Szene eine Schlüsselposition einnimmt, werde ich später genauer erklären.

Als weiteres Argument für die These, dass der Gracioso studiert habe, dienen Herrero jene Dramen, in denen sich die Figur verkleidet („prueba quinta“): nicht als Hausierer oder Stallknecht, sondern als Gelehrter, Arzt oder „escolar latinado“, allesamt Rollen, die entsprechende Lateinkenntnisse voraussetzen, die man sich ausschließlich an der Universität aneignet.⁷⁷

2.1.5 Ein Archetyp, der viele Namen kennt – Der *Bromista* und seine Erben als Inbild der niederen Herkunft des Menschen

Manuel Durán sucht die Erklärung für den Ursprung des Gracioso ebenfalls bei Lope de Vega. Er stützt seine These auf den psychologischen Archetypen des *Bromista* beziehungsweise *Sombra*. Der Autor greift mit diesen Begriffen auf die Terminologie Carl Gustav Jungs zurück.⁷⁸ Laut Jung ist der *Bromista* den *kollektiv - unbewussten* Inhalten zuzurechnen, „bei denen es sich um urtümliche Typen,

74 Vgl. Herrero García 1941, S. 63.

75 Calderón 1973, *Mejor está que estaba*, III, S. 415.

76 Calderón 1973, *El secreto a voces*, III, S. 1232.

77 Herrero García 1941, S. 74.

78 Durán 1988, S. 7. Zur Unterscheidung des persönlichen und des kollektiven Unbewussten, zum *Archetypus* – Begriff und den unterschiedlichen Archetypen des kollektiven Unbewussten vgl. Jung 1976, S. 11ff.

das heißt seit alters vorhandene allgemeine Bilder handelt.“⁷⁹ Dieses Urbild ist Teil und Spiegelung der menschlichen Psyche und wird, da es alle niederen Wesenszüge jedes Individuums in sich widerspiegelt, zu einer *kollektiven Wahrheit* („hecha colectiva“).⁸⁰ „El Bromista nos recuerda nuestro origen bajo y animal, nos acerca al mundo del engaño y de la trampa, al mundo de las bromas groseras y maliciosas.“⁸¹ Durch diesen Archetypen werden wir also an unsere niedere und animalische Herkunft erinnert und nähern uns der Welt der Täuschung, des Schwindels und der ordinären und boshaften Scherze. Eine These Manuel Duráns besteht darin, dass der Gracioso, so wie ihn Lope de Vega zu seiner Zeit erdenkt, nur als Ergebnis einer stilisierten Gesellschaft entstehen kann und er außerdem eine archetypische Figur ist, also aus dem kollektiven Unbewussten hervorgeht. C. G. Jung nennt diese Figur den *Schatten*:

El gracioso tal como fue concebido por Lope es el resultado de adaptar a la sociedad refinada y estilizada que Lope pinta un personaje arquetípico sumamente antiguo, un arquetipo psicológico procedente del subconsciente colectivo al que Carl Jung da el nombre de “el Bromista” (The Trickster) o “la Sombra”“⁸².

Denn wie ein Schatten folgt der Gracioso seinem Herren, weicht nie von seiner Seite. „Los graciosos de Lope confiesan a menudo ser sombras - o dobles - de sus amos.“⁸³ Nach Manuel Durán sind Lopes Graciosos häufig die Schatten oder Doppelgänger ihrer Herren. In Lope de Vegas *Los ramilletes de Madrid* ist es der Diener Fabio, der als „sombra“ Don Marcelos beschrieben wird:

BELISA. - ¿Vino Marcelo?

INES. - Su sombra.

BELISA. - ¿Fabio?

INES. - El mismo.⁸⁴

Als Schatten und „la otra mitad“ seines Herren kümmert sich der Gracioso um die „asuntos prácticos, concretos, cotidianos, y en casos extremos incluso debe convertirse en su conciencia moral.“⁸⁵ Der *Bromista* oder *Schatten* ist ein Mittler zwischen der noblen Welt der Ideale, nach der wir trachten und der niederen oder infantilen Welt, von der wir uns befreien wollen.⁸⁶ Durán schreibt dem Gracioso zu, zwischen der idealisierten Welt der Galane und Damen und den praktischen Anforderungen des Lebens zu vermitteln: „El gracioso es puente entre el mundo idealizado de

79 Jung 1976, S. 14.

80 Vgl. Radin 1956, S. 255ff, zit. nach Durán 1988, S. 7.

81 Durán 1988, S. 7.

82 Durán 1988, S. 6, 7.

83 Durán 1988, S. 7.

84 Vega 2009, III, S. 66.

85 Durán 1988, S. 9.

86 Vgl. Durán 1988, S. 7.

galanes y damas y las exigencias prácticas.”⁸⁷ Der Autor nennt aber noch weitere Gemeinsamkeiten zwischen *Bromista* und Gracioso: “Los rasgos más visibles del gracioso son su ingenio, su falta de escrúpulos morales, y su cobardía, que corresponden bastante bien a los rasgos anteriormente mencionados del „Bromista“ [...].”⁸⁸

Der Gracioso ist ein Charakter, der sich seiner psychologischen Archaik vielleicht nicht bewusst ist, aber als Kontrapunkt einer idealisierten Gesellschaft in Erscheinung tritt⁸⁹, die ihr niederes Erbe gerne zur Seite schiebt und zu verdrängen droht. Duráns These kann einerseits als Entstehungstheorie, andererseits als Versuch interpretiert werden, ein wesentliches Geheimnis der Figur zu lüften. Die Enthüllung besteht darin, mit dem *Bromista* ein Gesicht hinter der Maske des Gracioso zu erkennen, welches alle Menschen, unabhängig von Zeit und Ort, teilen und das sich in jedem Individuum anders manifestieren kann. In der Gestalt des Gracioso offenbart sich dieser Archetypus, dem viel Menschliches anhaftet, besonders unverhohlen. Für María Luisa Lobato⁹⁰, Expertin speziell für die Gracioso-Figur, ist die Verbundenheit zwischen den Theatergästen und dem Spaßmacher unter anderem durch ihr „gemeinsames Erbe“ zu erklären: “El gracioso, obvio es decirlo, reúne los temores, la carnalidad, lo humano en suma que era patrimonio común a los expectadores habituales de la comedia.”⁹¹ Die Vorliebe für üppiges Essen⁹² und den Wein, der freimütige Umgang mit der eigenen Angst⁹³ und der ausgeprägte Opportunismus sind drei Beispiele dieses Erbes. Dass das Publikum für den Gracioso so große Sympathie hegt, könnte zusätzlich in seiner Pragmatik begründet liegen, die auch dem *Bromista* zu eigen ist: „El bromista [...] es intermediario entre el mundo noble de ideales a que aspiramos y el mundo bajo o infantil que tratamos de dejar atrás.”⁹⁴

87 Durán 1988, S. 7.

88 Durán 1988, S. 8.

89 Durán 1988, S. 9, 10.

90 Für ihre bibliographischen Tipps und Hinweise möchte ich mich an dieser Stelle herzlich bedanken.

91 Lobato 2005, S. 252.

92 Es gibt viele Beispiele für gefräßige Graciosos; Calderóns Nuño in *El alcalde de Zalamea* ist allerdings ein besonders markantes Beispiel: Als Don Mendo meint, Nuño hätte von Philosophie keine Ahnung und kenne ihre „principios“ (die elementaren Prinzipien der Philosophie) nicht, bestätigt der Gracioso das. In seiner Antwort bezieht er sich nämlich auf andere „principios“: die kleinen Happen, die vor der eigentlichen Mahlzeit gegessen werden. Seitdem Nuño mit seinem Herren esse, kenne er keine Vor- und Nachspeisen mehr. Mit der ironischen Verdrehung, die für die Figur typisch ist, fügt er hinzu, dass die Tafel seines Herren eine „göttliche“ sei: eine Tafel ohne Haupt-, Nach-, und Vorspeisen. Vgl. dazu den Kommentar zum Theatertext in der Edition von Díez Borque: Calderón 1985, S. 142. Sein Pendant im *Secreto a voces*, Fabio, ist einer, der gutes Essen ebenfalls zu schätzen weiß: Bei dem Gedanken, dass es in nächster Zeit am Hof (wegen des Gastes seines Herren) besseres Essen geben werde, gerät er in Verzückung. Vgl. Calderón 1973, I, S. 1207.

93 Nur weil Enrique zu Mäßigung im Palast aufruft und Fabio die Flucht vor seinem tobenden Herren gewährt, kann der Gracioso fröhlich verkünden, dass er ohne zu zögern fliehen werde und in seinem Leben schon oft geflohen sei. Vgl. Calderón 1973, II, S. 1225.

94 Durán 1988, S. 7.

Analog dazu vermittelt der Gracioso zwischen der idealisierten Welt der Galane und Hofdamen und den praktischen Anforderungen des Lebens. Lobato ist es auch, die schreibt, man könnte Durán vorwerfen, seine Formel sei zu wenig Gracioso-spezifisch und auf eine Vielzahl weiterer lustiger Charaktere anwendbar. Sie fügt allerdings hinzu, dass die Ursprungstheorie Duráns genau darauf abzielt⁹⁵:

*Nos hallamos frente a un arquetipo proteico, de infinitos nombres. El Gracioso se llama también, antes y después de Lope, el Tramposo (o Trickster), el Bufón, el Payaso. Aún más, se llama Arcipreste de Hita, Celestina, Sancho Panza, Sganarelle, Falstaff, Till Eulenspiegel. Se llama Charlie Chaplin, Groucho Marx, Woody Allen.*⁹⁶

Wir haben es im Sinne Duráns mit einem höchst wandelbaren Archetypen zu tun, der viele Formen und Namen kennt. Der Gracioso steht in einer Tradition mit dem bufón, Cervantes' Sancho Panza, Molières Sganarelle oder Shakespeares Falstaff; mit Till Eulenspiegel, Charlie Chaplin, Groucho Marx und Woody Allen. All diesen Kunstfiguren, Schauspielern und Komikern ist gemeinsam, dass sie, als Erben des *Bromista*, den Menschen zum Lachen bewegen und die Fähigkeit besitzen, ihn in eine frühe, kindliche Phase der psychologischen Entwicklung zurückzuholen. In der Gesellschaft des *Siglo de Oro* repräsentiert der Gracioso die zahlreichen *criados*, die der unteren, vom Lande kommenden Gesellschaftsschicht angehören und sich in ihrer Existenz erst über den Dienst an ihren Herren (in der Stadt, am Hof eines Fürsten etc.) festigen. Durán betont allerdings, dass dieses Urbild von Lope de Vega aus zwei Gründen abgewandelt wurde: Erstens, um die streng hierarchische Gesellschaft des spanischen Barock zu verherrlichen und zweitens, um die Beziehung Gracioso-Galan zu etablieren.⁹⁷ In der Figur des Gracioso sieht der Literaturkritiker kein subversives Element. Sie dient seiner Ansicht nach hauptsächlich dazu, über verschiedene komische Mittel den Kontrast gegenüber den von Galan und Damen verkörperten Werten zu verstärken.⁹⁸

Wie in Kapitel 2.1 Die Wurzeln des Gracioso deutlich wurde, ist die Suche nach dem Ursprung des Gracioso nur schwer von der Frage nach der Intention seines Erfinders (und der Funktion, die ihm dieser zugeordnet hat) zu trennen. Darüber, dass Lope de Vega zu Recht als Erfinder des Gracioso gilt, herrscht unter den zitierten Experten und Expertinnen Einigkeit. Dass der Narr der neuen Komödie von Lope (in Abgrenzung zum *pícaro*) als Monarchie stabilisierendes Element gedacht war, ist eine schon etwas mutigere Hypothese (Maravall). Während Miguel Herrero die Universität als den originären Wirkungsbereich des Gracioso identifiziert, sieht Manuel Durán, ehemaliger Professor an

95 Vgl. dazu auch Lobatos „Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro“: Lobato 1994, S. 154.

96 Durán 1988, S. 9.

97 Vgl. Durán 1988, S. 8, 9.

98 Vgl. Durán 1988, S. 11.

der Yale University, die Ursprünge der Figur in einem psychologischen Archetypen, der aus dem kollektiven Unterbewusstsein hervorgeht.

Jesús Gómez ist der Ansicht, dass man sich der Figura del Donaire über ihre dramatische Funktion nähern sollte, um ihren Ursprung besser zu verstehen. Er erachtet es als sinnvoll, die Figur in ihrer spiegelbildlichen und antithetischen Perspektivierung zur erhabenen Welt der Aristokratie wahrzunehmen, als „síntesis teatral“ - theatralische Synthese.⁹⁹ Neben dem komplementären Dualismus, der zwischen *amo* und *criado*, Herr und (lustiger) Dienerfigur besteht, schreibt Gómez letzterer eine Reihe sekundärer Charakterzüge zu, die nicht vernachlässigt werden sollten. Im folgenden Kapitel 2.2 *Die vielen Gesichter des Gracioso* wird sowohl auf einige der Charakteristika, die der Literaturkritiker als sekundär bewertet, als auch auf die für den Gracioso konstitutiven Merkmale eingegangen.¹⁰⁰ Daneben wird auch auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die sich in der Charakterisierung der Figur ergeben. Denn nicht ohne Grund ist der Gracioso die am besten dokumentierte Figur des spanischen Theaters¹⁰¹, gilt er doch auch als seine komplexeste.

2.2 Die vielen Gesichter des Gracioso

2.2.1 Funktionelle Vielfalt und Komik als Konstanten des Gracioso

*Basarse en un planteamiento teórico que persigue definir este personaje como una entidad monolítica, construido exclusivamente con estereotipos, significa privar al gracioso de una complejidad y de una polivalencia que hacen de él una especie de comodín, un instrumento teatral versátil.*¹⁰²

Ich werde hier nicht den illusorischen Versuch wagen, ein vollständiges Bild des Gracioso zu zeichnen. Eine der Prämissen dieser Arbeit ist es, diesen von Beginn an als polyvalent zu begreifen.¹⁰³

Die Komplexität der Figura del Donaire (die an der Vielschichtigkeit ihres Wesens oder am Ineinandergreifen ihrer zahlreichen Funktionen festgemacht werden könnte), zu erfassen, ist eine Aufgabe, die wohl unmöglich zu bewältigen ist. Schon in den Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts stellt Georges Güntert das Problem dar, den Gracioso zu klassifizieren und zu definieren. Er schreibt von Kritikern, die sich der Herausforderung nicht gewachsen sahen, der Figur, die so viele einander

99 Vgl. Gómez 2005, S. 15ff, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

100 Vgl. Gómez 2005, S. 16-19, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

101 Vgl. José Prades 1963, S. 110.

102 Barone 2012, S. 72.

103 Lavinia Barone geht in ihrem Buch „El gracioso en los dramas de Calderón“ ebenfalls von dieser Grundannahme aus. In der dramatischen Konstruktion des Calderón'schen Gracioso erkennt sie eine Synthese des Tragischen wie des Komischen.

kontrastierende Merkmale in sich vereint, ein „einziges Gesicht“ zu geben. Und dabei bezieht er sich eigentlich nur auf den Gracioso Calderóns. Das lässt erahnen, dass die Aufgabe nicht unbedingt leichter wird, wenn man versucht, die Figur im Kontext einer ganzen Epoche darzustellen. Der Schluss, zu dem die von Güntert angesprochenen Kritiker kamen, war folgender: Der Gracioso Calderóns ist ein Symbol der Vielfalt und der Unbeständigkeit, aber auch der Flexibilität. Er ist insofern eine typisch barocke und proteische Figur, als er nicht mehr die einheitlichen, klar gegliederten Grundsätze der Renaissance verkörpert.¹⁰⁴ Die Polyvalenz, von der im Zitat Lavinia Barones die Rede ist, hängt eng mit der komplexen Charakterisierung der Figur zusammen, da sie die zahlreichen dramatischen Einsatzmöglichkeiten des Gracioso bezeichnet. Manuel Durán vermutet, wie schon erwähnt, genau in dieser facettenreichen Figur des Gracioso den wahren Grund für den Erfolg des Theaters im Spanien des *Siglo de Oro*. Den Narren der *Neuen Komödie* sieht er in einer Tradition mit Cervantes' Sancho, den Marx Brothers oder Woody Allen, geeint durch ihre Fähigkeit, das Publikum ihrer Zeit auf unterschiedlichste Weise zum Lachen zu bringen.

An dieser Stelle möchte ich auf die grundlegende Funktion des Gracioso, sein Auditorium zu erheitern, eingehen. Francisco Ruiz Ramón sieht die wichtigste und offenkundigste Funktion all der Narren, die der Tradition des Gracioso angehören, darin, zum Lachen zu bewegen:

*La función mayor y más visible de todos ellos es la de divertir, la de hacer reír, función cómica que, al ser llevada a las tablas y convertida en "papel", es decir en máscara teatral, enriquece su campo semántico y multiplica sus funciones.*¹⁰⁵

Jesús Gómez sieht in der Figura del Donaire ebenfalls „un personaje cómico y risible al que se asocian una serie de rasgos secundarios [...] cuya importancia no conviene tampoco menospreciar, aunque no sean *per se* definitorios.“¹⁰⁶ Eine Einteilung in primäre und sekundäre Charakterzüge erscheint mir für diese Arbeit als nicht zielführend. Dass es keine Gracioso-Typologie gibt, hat nämlich keinesfalls mit Desinteresse oder gar Unfähigkeit derer zu tun, die sich der Figur und ihrer Charakterisierung in so vielen wissenschaftlichen Arbeiten angenommen haben. Im Gegenteil, der Gracioso ist die Gestalt des klassischen spanischen Theaters, die am ausführlichsten analysiert wurde.¹⁰⁷ Keine andere Person der *Neuen Komödie*, weder Dame, Galan noch König, werden in so vielen Monografien untersucht wie der Narr, den Lope de Vega in dieser Art erfunden hat. „Mas es tal la multitud de facetas que alcanza este personaje, que cada crítico resalta unos aspectos determinados o contradice otros, según el dramaturgo de que se trate“¹⁰⁸.

104 Vgl. Güntert 1977. S. 441f.

105 Ruiz Ramón 2005: S. 209, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

106 Gómez 2005: S. 16, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

107 José Prades 1963, S. 110.

108 José Prades 1963, S. 110.

Juana de José Prades berücksichtigt in ihrer *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva, en cinco dramaturgos* (1963) folgende Aspekte, um den Gracioso in den Komödien Jerónimo de Villalaz zu charakterisieren: den Parallelismus zwischen Diener und Herr, die „donaire“¹⁰⁹, die Habgier, die Feigheit und andere negativ konnotierte Eigenschaften des Gracioso, aber auch seine Einstellung zu Liebe und Ehe und seine Position als Kritiker der Komödie.¹¹⁰ Die genannten Merkmale sind nicht nur für den Gracioso Villalazs, sondern für den vieler Dramaturgen des *Siglo de Oro* kennzeichnend. De José Prades schreibt so einfach wie einleuchtend, dass es bei der Analyse eines Gracioso darum gehe, die Eigenheiten zu berücksichtigen, die eine möglichst treffende Charakterisierung ermöglichen.¹¹¹

Ruiz Ramón stellt in seinem Artikel „La Figura del Donaire como Figura de la Mediación (El Bufón Calderoniano)“ fest, dass bei allen (darin) untersuchten Graciosos vier, wenn auch unterschiedlich stark ausgeprägte, Merkmale zu erkennen sind. Diese Merkmale schreibt der Lexikograf Sebastián de Covarrubias der Narrenfigur schon im 17. Jahrhundert zu. Der entsprechende Eintrag kennzeichnet die lexikalische Familie „bufón-truhán-chocarrero“, zu der der Narr der *Neuen Komödie* gerechnet werden darf, über vier Besonderheiten:

1. *su condición de profesional de la burla y de la risa;*
2. *su afición compulsiva a la buena vida (comer, beber, jugar, holgar) aunque alguna vez, o alguno, haya de pagar por ella un precio muy alto;*
3. *la libertad para decir y hacer lo que de otro modo no podrían en absoluto hacer ni decir; y*
4. *su frecuentación o adscripción al espacio cortesano (palacio de reyes o casa de la nobleza), sin pertenecer a él.*¹¹²

Covarrubias' Gliederung ist natürlich nicht der illusorische Versuch, die Narrenfigur auf ein paar wenige Merkmale zu beschränken oder sie gar als „enträtselt“ darzustellen.¹¹³ Die vier Spezifika stellen vielmehr Eckpunkte - Metier, Charakter und räumliche Zugehörigkeit - eines (offenen) Rahmens dar, der den Gracioso näher definieren soll. Teil dieses Rahmens bildet auch das Verhältnis zwischen dem Gracioso und seinem Herren, mit dem ich mich auf den nächsten Seiten beschäftigen

109 Die „donaire“ der Figura del Donaire sind in ihrer Semantik zu vielfältig, um sie mit einem Wort wie Witz zu übersetzen. Der entsprechende Eintrag im Diccionario de la RAE lautet: donaire. 1. m. Discreción y gracia en lo que se dice. 2. m. Chiste o dicho gracioso y agudo. 3. m. Gallardía, gentileza, soltura y agilidad airosa de cuerpo para andar, danzar, etc. [<http://lema.rae.es/drae/?val=donaire>, Zugriff am: 10.01.2013].

110 Vgl. José Prades 1963, S.110ff.

111 Vgl. José Prades 1963, S. 110.

112 Covarrubias, zit. nach Ruiz Ramón 2005, S. 210.

113 Solange man sich der simplifizierenden Darstellungen solcher Modelle bewusst ist, können sie, anstatt problematisch, sogar sehr nützlich sein.

werde¹¹⁴. Juana de José Prades schreibt über den Parallelismus Diener-Herr: „Creemos que éste es el primer y más importante atributo del gracioso: la fidelidad a su señor.“¹¹⁵ Inwiefern diese Annahme auf den Gracioso in Calderóns *El secreto a voces* zutrifft, werde ich im Hauptteil der Arbeit behandeln.

2.2.2 Das Verhältnis zwischen Galan und Gracioso – ein komplementärer Dualismus

Jesús Gómez stellt den komplementären Dualismus zwischen Herr und Diener als entscheidend dar, um die Figura del Donaire zu charakterisieren. Er bezieht sich dabei auf José Fernández Montesinos, der den Kontrast und die wechselseitige Ergänzung der beiden lange zuvor betont hat.¹¹⁶ Übertragen auf das Modell der *Neuen Komödie* heißt das, dass die Interventionen des Gracioso zu den Handlungen des Galans einen Parallelismus aufweisen. Unter „Parallelismus“ ist nicht gemeint, dass der Gracioso versucht, den Herren zu kopieren und ihn eins zu eins in seinem Tun zu imitieren. Die Interventionen des Gracioso sind den Taten des männlichen Protagonisten zwar analog, jedoch „[...] en clave humorística y paródica“.¹¹⁷ Der Ausdruck „en clave“ bezeichnet eigentlich etwas Verschlüsseltes, bezieht sich in diesem Fall aber auf die Fähigkeit des Gracioso, seinen Herr auf komische Art und Weise mit allen Mitteln der Parodie nachzuahmen: etwa, um die schwülstige Ausdrucksweise des Galans der Lächerlichkeit preiszugeben.¹¹⁸

Der Kontrast zwischen den Einstellungen und Verhaltensweisen von Herr und Diener ist nach José Fernández Montesinos das wichtigste Kriterium, um den Gracioso zu definieren.¹¹⁹ Der Literaturkritiker hat nicht nur den Gegensatz, sondern auch die wechselseitige Ergänzung in den Haltungen der beiden Figuren als erster ausführlich beschrieben.¹²⁰ Alleine und für sich hat der Gracioso nach Montesinos noch keine Bedeutung. Erst in der Gegenüberstellung mit dem Galan, im Kontrast zwischen seiner eigenen und der Lebenseinstellung seines Vorgesetzten, erhält er Bedeutung. Während Lope de Vega die Haltungen, die *amo* und *criado* gegenüber dem Leben

114 Hier sei daran erinnert, dass José Antonio Maravall das Verhältnis zwischen Diener- und Herrenfigur in der Literatur und auf der Bühne für signifikant hält, um auf die gesellschaftlichen Mechanismen einer Epoche, in diesem Fall des spanischen Barock, zu schließen.

115 José Prades 1963, S. 110.

116 Gómez, S. 16, 17, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

117 Gómez, S. 16, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

118 Fabio parodiert die allzu blumig-schmeichelnde Ausdrucksweise seines Herrn gegenüber der Herzogin in einer der ersten Szenen des *Secreto a voces*. Mit aufgesetztem Pathos verkündet der Gracioso, dass er die Erde vor Flérida küssen werde; den Boden, den sie schon betreten hat, wage er nicht zu küssen, weil dieser nicht länger Erde, sondern „cielo“ sei. Vgl. Calderón 1973, I, S. 1208.

119 Vgl. Gómez 2005, S. 16, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

120 Vgl. José Prades, S. 47, 48.

einnehmen, noch als einander ausschließend betrachtet¹²¹, werten Literaturkritiker wie Gómez diese heute als komplementär. Montesinos hält den *criado oficioso*, den dienstbeflissenen Diener, außerdem für notwendig, um der „Stimme“ des Galan eine zweite, harmonisch ergänzende beiseite zu stellen.¹²²

Die fundamentale Unterschiedlichkeit der beiden (Gegen-)Pole, die in Kombination ihre größte dramatische Kraft entwickeln und ihr Profil über das des jeweils anderen schärfen, betrifft Fragen vieler Bereiche: das ästhetische Empfinden, aber auch ethische und ideologische Vorstellungen.¹²³ Barbara Kinter stellt dem Idealismus des Herrn den Materialismus des Dieners gegenüber, der die heldenhafte Denk- und Handlungsweise seines Vorgesetzten häufig mit den Mitteln der Parodie relativiert. Außerdem sind Herr und Diener der Autorin zufolge in ihrer Wahrnehmung des Schönen

*scharf getrennt; Gesicht und Gehör, die höheren Sinne, die auch räumliche und zeitliche Distanz überwinden, sind dabei dem Herrn zugeordnet, die niederen dagegen, Geschmacks-, Geruchs- und Tastsinn, die nur auf die Unmittelbarkeit des Objektes reagieren, sind im Gracioso verkörpert.*¹²⁴

Die Unterscheidung in höhere und niedere Sinne und deren Zuteilung (Herr: auditiv, visuell, Diener: gustatorisch, olfaktorisch, taktil) erscheint zunächst vielleicht nicht als vollständig nachvollziehbar. Dass das Unmittelbare für die Empfindung des Narren typisch ist, passt aber auch zu dem von Michail Bachtin geprägten Begriff des *grotesken Realismus*. Dieser vereint Ideen der karnevalisierten Literatur, des Motivs der populären Lachkultur und des karnevalistischen Weltempfindens. Das materiell-leibliche Lebensprinzip und die Degradierung, die der russische Kulturtheoretiker als Hauptelemente seiner Philosophie nennt¹²⁵, können auch auf den Gracioso übertragen werden:

Alfredo Hermenegildo macht in seiner Studie¹²⁶ über Carrasco, den Gracioso in Tirso de Molinas *La villana de la sagra* genau das. Die materiell-leibliche Tendenz erkennt er in der ausgeprägten Leidenschaft des „gracioso borracho“ für das Trinken und den Wein.¹²⁷ Die Degradierung zeigt sich laut Hermenegildo an der Gleichsetzung mit Tier, Pflanze oder unbeseeltem Ding beziehungsweise

121 Vgl. Montesinos, zit. n. Gómez 2005, S. 16, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

122 Vgl. Montesinos, zit. n. Gómez 2005, S. 16, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

122 Vgl. Montesinos, zit. n. Gómez 2005, S. 16, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

123 Vgl. Kinter 1978, S. 78.

124 Müller-Bochat 1956, S. 77ff., zit. nach: Kinter 1978: S. 78.

125 Klauser 2007, S. 331.

126 Vgl. dazu Hermenegildos lesenswerten Aufsatz „El gracioso borracho: Estudio sobre la función lúdica en *La villana de la Sagra*, de Tirso de Molina“, *BHi*, 90, 1988, pp. 283-299.

127 Vgl. Hermenegildo 1988, S. 288-291.

der Vermischung der Kategorien Mensch, Tier und Pflanze.¹²⁸ Die Neigung Carrascos, alles Erhabene, Spirituelle, Ideelle herabzusetzen und auf eine materielle und körperliche Ebene zu bringen, ist deutlich und an vielen Beispielen festzumachen. Als sich der Gracioso und sein Herr beispielsweise flach an eine Hausmauer drücken, um vor den Verehrern der Angélica unbemerkt zu bleiben, „wandelt sich“ Carrasco spontan zur Pflanze: „De aquesta pared soy yedra“¹²⁹. Hermenegildo differenziert zwischen einem „espacio caballeresco“ und einem „espacio carnavalesco“, die *señor* und *lacayo*, Galan und Gracioso zukommen und, in Anlehnung an Dialektik und gleichzeitige Komplementarität des Paares, ineinander wirken: So nimmt Don Luis, Edelmann und Herr Carrascos, (wenn auch nur kurz und aus Verliebtheit) eine Facette an, die eigentlich der karnevalesken Figur zugeordnet ist: Er ist verrückt, liebestoll und glaubt tatsächlich, dass sich seine Geliebte im Bauch des Gracioso befindet:¹³⁰

DON LUIS. – Oye, escucha, ven acá,
que quiero rasgarte el pecho
porque a mi Angélica dicen
la tienes guardada dentro,
[...] como a Jonás la ballena,
te la tragaste.
CARRASCO. - ¡Qué bueno!
DON LUIS. – Desabróchate.
CARRASCO. - ¿Qué dices?
DON LUIS. – Desabrocha, acaba, perro.
CARRASCO. - ¡Ay Dios, que a coces me mata!
Ya me desabrocho: quedo. [...]
DON LUIS. - ¡Oh cándido y blanco pecho
de aquella Angélica ingrata!
Tengo de darte mil besos.¹³¹

In dem zitierten Ausschnitt nimmt Tirso de Molina einen originellen Rollentausch vor: “[...] el texto de la comedia acerca los dos modos de locura y lleva la función paródica del gracioso hasta más allá de los límites separadores de los dos espacios.”¹³² Während der “locura” von Don Luis legen sich die Räume des verrückt gewordenen Galans und des Gracioso schablonenhaft übereinander. Die charakteristischen Zeichen des „espacio caballeresco“ werden plötzlich von der Figur verkörpert, die dem „espacio carnavalesco“ zuzurechnen ist.¹³³ Die Welten (und Diskurssysteme) des Galan, Vertreter der offiziellen, ernsten und von den Normen der herrschenden Gesellschaftsschicht geprägten *señores* und die seines Begleiters, der die Zeit des Karnevals und das Gelächter des Volkes

128 Vgl. Hermenegildo 1988, S. 291ff.

129 Molina 1984, S. 204.

130 Vgl. Hermenegildo 1988, S. 298.

131 Molina 1984, S. 214, 215.

132 Hermenegildo 1988, S. 297.

133 Vgl. Hermenegildo 1988, S. 297, 298.

repräsentiert, das Leben in „burla“ verwandelt und parodiert, wo er nur kann, sind laut Alfredo Hermenegildo völlig verschieden und doch komplementär.¹³⁴ Sie repräsentieren zwei Gesichter ein- und derselben Welt.¹³⁵

Den Ausgangspunkt des Verhältnisses bildet das Motiv des Dienens, das der Figura del Donaire meist schon aus beruflichen Gründen zukommt: “Casi siempre, el oficio desempeñado por el gracioso es el del criado, bien sea como lacayo, paje o capigorrón del galán principal de la comedia.”¹³⁶ Der Gracioso weiß mit dem Heroismus seines Herren wenig anzufangen und ist den Demütigungen, die häufig von diesem ausgehen, ausgesetzt. Der Gracioso wird, selbst wenn er als *criado confidente*, als Ratgeber seines Herren, auftritt, getadelt, verflucht und, wenn sein Herr Anlass dazu sieht, sogar mit Prügel bedacht. In *No hay cosa como callar* glaubt Don Diego, die Bedienstete Juana hätte ihn bestohlen und zückt seinen Dolch, um sie für den vermeintlichen Diebstahl zu bestrafen. Leonor, die einschreitet und sich für die zu Unrecht Beschuldigte verbürgt, verhindert allerdings Schlimmeres.¹³⁷

134 Vgl. Hermenegildo 1988, S. 292, 293.

135 Vgl. Hermenegildo 1988, S. 297.

136 Gómez 2005, S. 16, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

137 Vgl. Calderón 1973, *No hay cosa como callar*, III, S. 1028.

2.2.3 Beleidigung und Lob, Status und Privilegien des Gracioso

Über viele seiner frechen Fragen und Bemerkungen sehen die Charaktere, die mit dem Gracioso eine Bühne teilen, einfach hinweg. Genauso oft jagen sie ihn mit einem „Aparta, necio“ oder „Quita loco“¹³⁸ fort. Dass sich der Gracioso in Gegenwart der „höheren Gesellschaft“, ja sogar des Königs, derartig vieles erlauben kann, ohne mit ernsthaften Konsequenzen rechnen zu müssen, wurde immer wieder kritisiert. In *Amar por señas* lässt Tirso de Molina den Gracioso selbst auftreten, um Protest an der allzu großen Narrenfreiheit zu äußern.¹³⁹

MONTOYA. - [...]: ¿Qué Comedia
hay, (si las de España sabes),
en que el gracioso no tenga
privanza, contra las leyes,
con duques, condes y reyes,
ya venga bien, ya no venga?
¿Qué secreto no le fían?
¿Qué infanta no le da entrada?
¿A qué princesa no agrada?¹⁴⁰

Diese Verse sind aus mehreren Gründen signifikant. Zum einen zeugen sie von der manchmal an Immunität grenzenden Freiheit der Figur. Der Gracioso steht in der Gunst der „Herzöge, Grafen und Könige“ und scheint sich nicht an für andere verbindliche Gesetze halten zu müssen. Die Offenheit, mit der dem lustigen Diener begegnet wird, wird hier deutlich in Frage gestellt: Weshalb genießt der Gracioso so großes Vertrauen? Warum weihen ihn selbst die höchsten Würdenträger in ihre Geheimnisse ein? Warum öffnen sie ihm Tür und Tor und wie kommt es, dass selbst Prinzessinnen Gefallen an ihm finden? Zum anderen weisen die Verse Tirso de Molinas auf eine weitere Aufgabe des Gracioso hin: die der Theaterkritik (einer Metakritik, die vom Autor des Stücks ausgeht)¹⁴¹, auf die ich in Punkt 2.2.4 Salirse de la ficción... Bezug nehmen werde.

Myra Gann erklärt die Dichotomie Herr-Gracioso in Lope de Vegas Komödien aus der Perspektive der „risa festiva“ oder „risa carnavalesca“ Bachtins.¹⁴² Das *karnevaleske Lachen* ist festlich, vergnügt,

138 Beide Beleidigungen können mit „Fort du Narr!“ übersetzt werden und gehören zu denen, die der Gracioso am öftesten zu hören bekommt: In Calderóns *Secreto* wird der Gracioso gleich nach seinem ersten Auftritt, in dem er behauptet, die Herzogin habe sich in ihn verliebt, mit diesen Sätzen zurechtgewiesen. Vgl. Calderón 1973, I, S. 1207.

139 Vgl. Leavitt 1931, S. 316.

140 Molina 1667, *Amar por señas*, I, S. 2.

141 Vgl. Leavitt 1931, S. 315-318.

142 Vgl. Gann 1989, S. 52.

selbstreferenziell und bejaht die Kontinuität des menschlichen Lebens.¹⁴³ Wie die Namensgebung schon vermuten lässt, erreicht diese Art des Lachens ihren Höhepunkt während des Karnevals:

*La risa festiva, llamada generalmente „risa carnavalesca“ [...] tiene como función degradar, cuestionar y terminar temporalmente con la seriedad, el dogma y la jerarquización del mundo oficial. Esto es precisamente lo más característico del gracioso: no reconoce jerarquías sino que es audaz con todos, incluso con el Rey.*¹⁴⁴

Der Gracioso ist nicht autoritätsgläubig und geht mit allen gleich (kühn) um. Darin sieht die Autorin den charakteristischen Zug der Figur schlechthin. Das häufigste Mittel des Gracioso, um das Publikum zum Lachen zu bringen, ist die „degradación“ im Sinne Michail Bachtins.¹⁴⁵ Die Parodien, das übertriebene Nachahmen höfischer Sprache, die ständigen Bemerkungen, mit denen er die Gespräche der höheren Gesellschaft unterbricht und das Lenken der Aufmerksamkeit auf seine eigenen Fehler und Dummheiten, die Auto-Degradierung, lassen der Ansicht der Autorin nach die absteigende Bewegung, die Herabsetzung erkennen, die auch Bachtins karnevaleskes Lachen bestimmt.¹⁴⁶

Die Autorin sieht den Gracioso als niedrigste und am wenigsten respektierte Person innerhalb der Charaktere, die mit ihm auf der Bühne stehen. Gleichzeitig hält sie ihn für „más distinguido de entre sus iguales, frecuentemente recibiendo elogios por su ingenio y su lealtad“.¹⁴⁷ Das Lob, das dem Narren zuteil wird, ist allerdings seltener als die herablassende Behandlung, mit der er leben muss. Wenn er seinem *señor* besonders gut dient, ihm zum Beispiel hilft, ein Problem geistreich zu lösen, erhält er dafür durchaus auch Anerkennung. Es ist nur ein vermeintlicher Widerspruch, dass er in einem Moment als „necio“ bezeichnet und im nächsten für seinen *ingenio*, die Fähigkeit also, schnell zu kombinieren und/ oder seinen Herren mittels seines Verstandes aus einer misslichen Lage zu befreien, gelobt wird. Die Ambiguität, mit der er behandelt wird, lässt Myra Gann darauf schließen, „que [...] el gracioso sí ha heredado el tratamiento injurioso/ elogioso de la tradición popular que alcanzó su máxima expresión con Rabelais“¹⁴⁸.

143 Die „risa correctora“ (nach Bergson) hat hingegen den Zweck, zu kritisieren, korrigieren und sich über andere lustig zu machen: über diejenigen, nicht der Norm entsprechen. Vgl. Gann 1989, S. 52. Die Autorin nimmt hier Bezug auf Henry Bergsons „Le rire: essai sur la signification du comique“ (1922).

144 Gann 1989, S. 52.

145 Vgl. Gann 1989, S. 52.

146 Vgl. Gann 1989, S. 52, 53.

147 Gann 1989, S. 57.

148 Gann 1989, S. 60. Auch hier verwendet die Autorin die Terminologie Bachtins.

Die „Laster“, die dem Gracioso zugeschrieben werden, interpretiert Gann nicht als solche.¹⁴⁹ Zu Unrecht wird seine Präferenz für das Essen, Trinken und den Schlaf als schlechte Gewohnheit und Zügellosigkeit angesehen. Die Bezeichnungen „comilón, borracho y dormilón“ haben unbestreitbar eine negative Konnotation. Es ist jedoch auch möglich, wertneutral von seinem Interesse, zu essen, zu trinken und zu schlafen zu sprechen. Löst man sich von der pejorativen Bedeutung...

*[...], queda claro que lo que quiere afirmar el gracioso mediante estas obsesiones es la vida misma, que depende fundamentalmente de estos tres actos. Es su insistencia en estos temas lo que nos hace reír, y al reírnos estamos insistiendo con él en que hay que celebrar la vida simplemente por que sí, a pesar de cualquier problema o dificultad que se presente.*¹⁵⁰

Die Literaturkritikerin bewertet, und das ist das Erfrischende an ihrer Betrachtungsweise, die großen Leidenschaften des Narren Lopes neu. Seine Passionen könnten nicht trivialer sein, doch gerade indem er auf sie beharrt, bejaht er das Leben selbst. Und was wäre das Leben ohne gutes Essen, ein Gläschen Wein oder den Schlaf, der uns erholt und uns überhaupt erst wieder zum Menschen macht? Wenn wir über oder mit dem Narren lachen, insistieren wir mit ihm, dass das Leben per se schon Grund genug ist zu feiern, trotz aller Widrigkeiten.¹⁵¹

2.2.4 Salirse de la ficción – Der Gracioso als doppelter Vermittler

Francisco Ruiz Ramón sieht den Gracioso in einer doppelten Vermittlerposition.¹⁵² Er bezieht sich zwar auf die Figura del Donaire Calderóns, seine Einsichten können aber durchaus auf die Graciosos anderer Dramatiker übertragen werden.

*Como el fool de Shakespeare, el gracioso de Calderón, cumpliendo su oficio de bufón – divertir y burlar – asume también la doble función de mediador entre dos espacios y dos visiones del mundo en el interior del universo del drama, y de puente entre el espacio escénico de la ficción y el espacio histórico de la realidad, entre las dramatis personae y los espectadores, así como la de instrumento de desenmascaramiento e inversión de los principios aparentemente inamovibles del Sistema [sic], tanto en el circuito interior del texto-teatro como en el circuito exterior del texto-espectáculo.*¹⁵³

Indem er als Spaßmacher auftritt, wird der Gracioso Calderóns zum doppelten Vermittler: zwischen zwei Räumen und zwischen zwei Weltanschauungen, die innerhalb des Stücks von *amo* und *criado* repräsentiert werden. Er vermittelt zwischen der Fiktion der Bühne und der historischen Realität. Außerdem kommt dem Gracioso nach Ruiz Ramón die Aufgabe zu, die scheinbar unverrückbaren

149 Vgl. Gann 1989, S. 55-57.

150 Gann 1989, S. 55.

151 Vgl. Gann 1989, S. 55.

152 Vgl. Ruiz Ramón, S. 223, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

153 Ruiz Ramón, S. 224, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

Prinzipien und Werte des Systems zu offenbaren und umzukehren.¹⁵⁴ Mit mehrdeutigen Anspielungen und Bemerkungen entlarvt der Calderón'sche Narr die Falschheit der Wahrheiten, die innerhalb des Wertesystems seiner Epoche als akzeptiert gelten. Die der Figura del Donaire eigene Gabe der ironischen Verdrehung und die Ambiguität, die viele ihrer Aussagen charakterisiert, fordern die Aufmerksamkeit des Theaterpublikums. Über die Figur des Narren sind die Zuseher und –hörerInnen angehalten, auf die Bezüge innerhalb und außerhalb des fiktionalen und des historischen (außertheatralischen) Raumes zu achten. Sie nehmen die Handlung, die sich auf der Bühne entwickelt, nicht nur aus der Perspektive der dramatischen Fiktion oder aus der der historischen Realität wahr, sondern von einem Standpunkt aus, der von beiden Betrachtungsweisen beeinflusst ist. Die Figur des Gracioso ist also diejenige, die an der Schwelle zweier Räume steht und die beschriebene Mehrdimensionalität verkörpert.¹⁵⁵

Der US-amerikanische Hispanist Sturgis Elleno Leavitt schreibt 1931 vom Gracioso als „dramatic critic“¹⁵⁶. Hinter der Figur des Gracioso kann, wie wir am Beispiel Tirso de Molinas gesehen haben, auch der Autor als Theaterkritiker stecken. In den *Apartes*, die den Bruch mit der szenischen Fiktion darstellen¹⁵⁷, kann der Autor seinem Unmut über bestimmte Dinge, zum Beispiel dem schlechten Geschmack des Theaterpublikums, zum Ausdruck bringen. Myra Gann schreibt in dem bereits zitierten Artikel auch über Verweise des Gracioso zur Komödie selbst:

*Su capacidad de salirse del ámbito de la ficción de la obra teatral para hacer comentarios que pertenecen más bien al ámbito del público es un privilegio, creo, que le corresponde por ser un personaje ubicado en la tradición de la risa festiva. En el carnaval no hubo barreras entre espectáculo y espectador; en la comedia, entonces, es lógico que el personaje más carnavalesco rompa la barrera entre foro y público. Se establece mediante este recurso una complicidad especial entre el gracioso y el auditorio;*¹⁵⁸

Das Privileg, aus der Fiktion des Theaterstücks vorübergehend ausbrechen zu können, um einen Kommentar abzugeben, genießt der Gracioso vor allen anderen, so die Vermutung Ganns, weil er der Tradition der „risa festiva“ angehört.¹⁵⁹ Der karnevaleske Charakter des Gracioso prädestiniert ihn dazu, die zwei Räume Bühne und Publikum zusammenzuführen. In Anlehnung an Fernández

154 Vgl. Ruiz Ramón, S. 224, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

155 Vgl. Ruiz Ramón 2005, S. 223, 224, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

156 Vgl. dazu den Aufsatz „Notes on the *Gracioso* as a Dramatic Critic“: Leavitt 1931, S. 315-318.

157 Wolfram Aichinger beschreibt das „Beiseitesprechen“ im Kontext der *Doppeldeutigkeit der dramatischen Figurenrede*: „Das Beiseitesprechen ist eine ganz merkwürdige Art, sich aus der Kommunikation auf der Bühne, nicht aber aus der Handlung auszuklinken.“ Aichinger 2008, S. 120.

158 Gann 1989, S. 63.

159 Vgl. Gann 1989, S. 63.

Montesinos gibt die Literaturkritikerin, die den Gracioso vor allem als „karnevalisierten“ Charakter begreift, ein Beispiel für dessen Anspielungen auf das Theater und die Komödie:

LOPE. ... Y ese otro ¿cómo se llama?

FABIO. Fabio, señor.

LOPE. Socorrido

nombre en las comedias, vaya;

vinculado está en los pajes.¹⁶⁰

Der Gracioso Lope spricht hier etwas an, was für die Dramen des *Siglo de Oro* kennzeichnend ist: Bestimmte Namen, wie der des Fabio, tauchen in einer Vielzahl an Stücken auf. Es ist sogar üblich, dass ein Autor dieselben Namen mehrmals verwendet. „Fabio“ ist einer dieser bewährten Namen, die dem Publikum suggerieren, dass es Zeuge einer anderen, fiktionalen Wirklichkeit ist. In einem Text, der den bezeichnenden Titel „The Gracioso Takes the Audience into his Confidence“ trägt, dokumentiert Sturgis E. Leavitt die Praxis verschiedener Dramatiker, Textstellen in ihre Stücke einzufügen, die im Vertrauen zum Publikum ausgesprochen werden.¹⁶¹ Unter den Dramatikern, deren Stücke der Autor untersucht, sind Juan Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto oder Pedro Calderón. In seinem Artikel bezieht sich Leavitt aber nicht auf das „Beiseitesprechen“ oder Sprechen in *Apartes*, sondern auf eine andere Art, um mit dem Publikum in Kontakt zu treten:

*We have no way of knowing whether the actors of the Golden Age ever interrupted the comedia to make some unexpected remark in the Hitchcock manner, but it seems clear that the author sometimes wrote into the play speeches that were intended to have this effect. One can imagine that in such cases the actor advances to the front of the stage and delivered the prepared speech which was designed by the author to have the appearance of improvisation.*¹⁶²

Die „Hitchcock manner“¹⁶³, von der hier die Rede ist, geht auf den populären Schauspieler und Comedian Raymond Hitchcock zurück, der sein Publikum unterhielt, indem er das Stück unterbrach, um spontane Kommentare abzugeben. „He would say with all the seriousness, for example right in the middle of his part: ‘You know what I like about this play is that the villains get off so easily.’“¹⁶⁴ Sturgis E. Leavitt hält es für unmöglich, festzustellen, ob es im *Siglo de Oro* SchauspielerInnen gab, die im Stil Hitchcocks improvisierten. Der Autor ist aber ziemlich sicher, dass die Dramatiker der Epoche Verse schrieben, die den Eindruck von Spontaneität erzeugen sollten. Zu ermitteln, welcher Schriftsteller mit dieser Praxis begonnen hat, gelingt Leavitt allerdings nicht, da es eine ganze Reihe

160 Fernández Montesinos, zit. nach Gann 1989, S. 62.

161 Vgl. Leavitt 1955, S. 27-29.

162 Leavitt 1955, S. 27.

163 Vgl. Leavitt 1955, S. 27.

164 Leavitt 1955, S. 27.

von Texten gibt, die solche Stellen aufweisen und annähernd gleich datiert sind. Es könnte Guillén de Castro, Alarcón, Tirso oder Lope selbst gewesen sein.¹⁶⁵ Häufig ist es der Gracioso, der das Stück unterbricht und den Kontakt zu den ZuseherInnen herstellt. Im Gegensatz zu Alarcón oder Lope lässt Calderón öfter Figuren auftreten, die sich exklusiv an die RezipientInnen wenden. Zwar variiert er die Figuren, die sich dem Publikum anvertrauen, es ist aber auch bei ihm meistens der Narr, der den Kontakt herstellt. Während der Gracioso in *El postrer duelo* in 24 Versen zu den „Señores“ spricht, versucht jener in *Hado y divisa de Leonida y Marfiso* gezielt Sympathie und Mitgefühl der ZuschauerInnen zu wecken.¹⁶⁶ Von den Dramatikern, deren Texte Leavitt analysiert, ist Moreto derjenige, der Bühnen- und Publikumsraum am häufigsten über den Gracioso verbindet.¹⁶⁷

Raymond R. McCurdy ergänzt die Studie Leavitts ein Jahr später um den Fall Rojas Zorrilla. Die Textstellen Rojas' Gracioso, die den Anschein von Spontaneität oder Impulsivität erwecken, sind zahlreich. Es ist laut McCurdy dennoch sehr schwer festzustellen, inwieweit die besagten Auftritte des Gracioso vom Dramatiker als festgelegte scheinbare Improvisation geplant sind und ob und inwieweit die Darsteller und Darstellerinnen¹⁶⁸ aus dem Augenblick geboren werden.¹⁶⁹

*At best we can conjecture that, because of the prestige enjoyed by those who handled their impromptu roles ingeniously, the graciosos in regular comedias were prompted to exercise their ingenuity at ad lib [...]*¹⁷⁰.

Dem Autor entsprechend ist die Vermutung zulässig, dass die DarstellerInnen, die in ihren Rollen besonders geschickt improvisierten denen als Vorbild dienten, die den Gracioso in herkömmlichen Komödien verkörperten.¹⁷¹

Auch wenn es nicht immer die Gracioso-Figur ist, die sich in den von Leavitt und McCurdy beschriebenen Fällen an das Publikum wendet¹⁷²: Das Verhältnis zwischen den ZuseherInnen und dem Gracioso ist ein besonderes und unterscheidet sich von dem des Publikums mit den übrigen Personen der Komödie des *Siglo de Oro*. Das wurde mit der doppelten Vermittlerrolle, die Ruiz Ramón der Narrenfigur (Calderóns) und den Studien Leavitts und McCurdys deutlich. Die Interessen

165 Vgl. Leavitt 1955, S. 27.

166 Vgl. Leavitt 1955, S. 28.

167 Vgl. Leavitt 1955, S. 29.

168 Raymond R. McCurdy schließt den zitierten Aufsatz mit dem Beispiel einer Graciosa, die sich in Rojas' *Donde hay agravios no hay celos*, mit ihrem Unglück an das Publikum wendet.

169 Vgl. McCurdy 1956, S. 14, 15.

170 McCurdy 1956, S. 15.

171 McCurdy 1956

172 Vgl. etwa Leavitt 1955, S. 27.

des Gracioso (die allesamt Bedürfnisse darstellen, denen sich kein Theatergast entziehen kann) so wie das Zelebrieren eben dieser auf der einen und seine unentbehrliche Rolle als doppelter Vermittler zwischen Theater und Publikum, Realität und Fiktion auf der anderen Seite, verleihen dieser Figur einen ganz besonderen Status.

2.3 Zusammenfassung

Die literarische Vaterschaft des Gracioso scheint, wenngleich er ein Produkt vieler verschiedener Federn ist und von anderen Dramatikern entscheidende Akzente erhält, geklärt: Es ist Lope de Vega, der die personifizierte Komik des spanischen Theaters des *Siglo de Oro* an der Schwelle zum 17. Jahrhundert einführt. Der Gracioso ist Teil einer neuen Poetik und einer *Neuen Komödie*, deren Konturen der Dichter bereits in seiner „Arte Nuevo“ von 1609 skizziert. Der Gracioso ist ein unzweifelhaft neuer Charakter, der jedoch viele Schatten in die Vergangenheit wirft und nur in der Tradition derer, die als seine Vorfahren gelten können, zu begreifen ist. Auf diese Vergangenheit, die Wurzeln, die von der griechischen und römischen Antike ausgehen, über das Mittelalter, die Renaissance (die italienischen Masken der *commedia dell'arte*) bis zu *bobo*, *pastor* oder *simple* reichen, wurde verwiesen. Das Ziel der vorangegangenen Seiten bestand allerdings nicht darin, Ahnenforschung zu betreiben und den Gracioso von engeren und weiter entfernten Verwandten abzugrenzen. Es ging vielmehr darum, Definitionsversuche und eine Reihe höchst unterschiedlicher Ansätze zur Entstehung der Figur zu präsentieren, die in ihrer Unterschiedlichkeit so interessant wie für den ambigen Charakter der Person bezeichnend sind:

Je nach Hypothese ist der Gracioso als sozial integratives Element, das den *criados* und *servidores* der Zeit Bewusstsein für ihre gesellschaftliche Rolle vermittelt (Maravall) oder als Projektionsfläche der „komischen Populärkultur“ (Cano-Ballesta, nach Bachtin) entstanden, gemeinsam mit seinem Herren der Universität „entflohen“, um in den Komödien barocker Dichter mit seinen Lateinkenntnissen zu prahlen (Herrero) oder als Archetypus und Erbe des *Bromista*, der uns unsere niedere Herkunft ins Gedächtnis ruft und uns an die Welt des Täuschens, des Schwindels und der bösen Scherze annähert (Durán), zu verstehen. Der Gracioso ist ein Symbol der Vielfalt und der Komplexität, die ihre Ursachen unter anderem in den breit gefächerten Einsatzmöglichkeiten der Figur auf der Bühne und über diese hinaus hat, in ihrer Persönlichkeitsstruktur und der ambivalenten Wirkung auf ihre Umwelt. Ihr ein einziges Gesicht geben zu wollen, würde den Charakter der Gestalt verfehlen. Die Mehrdeutigkeit der Figur als eine ihrer originären Eigenschaften zu erkennen, ist eine Prämisse dieser Arbeit. Eindeutig ist hingegen die wichtigste Funktion des Gracioso (die ihn mit allen anderen närrischen Typen verbindet): die, das Theaterpublikum zum Lachen zu bringen.

Neben der Komik, der verlässlichsten Eigenschaft der Figur, ist das Herr-Diener-Verhältnis die zweite große Konstante, um sich der Gestalt zu nähern und ihr Wesen zu bestimmen. Undenkbar ist es, den

Gracioso isoliert von seinem Herren, dem Galan, zu betrachten. Gracioso und Galan sind Gegenpole, die in Kombination ihre größte dramatische Kraft entwickeln und ihr Profil über das des jeweils anderen schärfen. Ihr Dualismus betrifft viele Bereiche, das ästhetische Empfinden genauso wie ethische und ideologische Vorstellungen. Der Narr der *Neuen Komödie* vereint außerdem den Widerspruch in sich, die niedrigste, meist getadelte und gleichzeitig jene Figur zu sein, die am häufigsten mit Lob bedacht wird (Gann). Im *Secreto a voces* ist die Situation, wie im nächsten Teil der Arbeit ausgeführt wird, eindeutiger: Der Gracioso ist hier die meistgescholtene und (auch physisch) bedrohte Person der Komödie. Den Grund dafür werde ich im nächsten Teil der Arbeit darstellen. Auf die doppelte Vermittlerrolle, die Ruiz Ramón dem Gracioso Calderóns zuschreibt, soll ebenfalls eingegangen werden.

3. Fabio vor der Folie der Sekundärliteratur

3.1 Fabio – eine sozial integrative Figur?

3.1.1 Letzten Endes ist der Gracioso immer auf der Seite seines Herrn... oder etwa nicht?

Hat Fabio die sozial integrative Kraft, die José Antonio Maravall der barocken Komödie und ihrer Komik bescheinigt? Ist er Teil der propagandistischen Kampagne, die der Autor dem Erfinder des Gracioso, seinen Nachfolgern und explizit auch Calderón zuschreibt?¹⁷³ Hat der Autor dem Galan seiner Komödie *El secreto a voces* Fabio als Diener zur Seite gestellt, um die herrschaftliche Klasse und die Monarchie zu stützen? Charakterisiert sich Fabio in erster Linie über die soziale Rolle, die er zu erfüllen hat und nicht über seine Persönlichkeit?¹⁷⁴

*[...] en el teatro barroco el lacayo, y con mucha seguridad, el lacayo en papel del gracioso, sigue siempre a su amo con la mayor lealtad y a través del miedo y del hambre, del abandono y de los malos tratos; aunque sea delante de sí el futuro de una elevación de puesto que le compense, no estará nunca contra aquél.*¹⁷⁵

Es ist die Treue zu seinem Herrn, die den Gracioso laut Maravall zum gesellschaftlich integrativen Element macht und ihn von den Dienerfiguren des primitiven Renaissance-Theaters abhebt.¹⁷⁶ Die Graciosos von Lope de Vega und seinen Nachfolgern sind zwar immer daran interessiert, mehr zu verdienen und äußern ihren Unmut, wenn sie sich für unterbezahlt halten. Sie haben aber nie die ernsthafte Absicht, sich von ihren Herren zu trennen oder loszusagen. Der Historiker räumt ein, dass es schlaudere und dümmere, feigere und mutigere, treuere und weniger treue Graciosos gibt, „pero todo ello, dentro de una corta escala de diferencias de carácter, siempre secuencias, que no rompen la objetividad de la función social.“¹⁷⁷ Den Gracioso Manrique in Calderóns *A secreto agravio, secreta venganza* nennt Maravall als untreuen Ausnahmefall. Was laut dem spanischen Historiker für den sich auflehrenden *pícaro* und seine Verhaltensweisen allgemein gültig ist, trifft auf den Gracioso nur sehr selten zu.¹⁷⁸

Der Gracioso in *El secreto a voces* ist ebenfalls treu, allerdings nicht seinem eigentlichen Herren Federico. Es ist Flérida, die Herzogin von Parma, die Federico den Diener schon im ersten Akt streitig macht. Sie ködert Fabio mit einer goldenen Kette und engagiert ihn als ihren persönlichen Spion. Sein Auftrag ist es, der Herzogin unverzüglich alles mitzuteilen, was auf die heimliche Geliebte Federicos hinweisen könnte; und Fabio ist keine Fehlbesetzung: Er erzählt Flérida von der geplanten

173 Vgl. Maravall 1977, S. 22.

174 Vgl. Maravall 1977, S. 21.

175 Maravall 1977, S. 20, 21.

176 Vgl. Maravall 1977, S. 21.

177 Maravall 1977, S. 21.

178 Vgl. Maravall 1977, S. 21.

nächtlichen Verabredung Federicos¹⁷⁹. Als Fabios Verrat auffliegt und sich sein Herr tobend auf ihn stürzt, will der Gracioso wissen, wer ihn belastet hätte und somit herausfinden, ob die Geheimnisse seines Herren bei Flérida gut aufgehoben sind. Federico erwidert ihm harsch und irreführend: „Mira tú a quién lo dijiste; que ése me lo habrá contado.“¹⁸⁰ Der Gracioso gibt den Unschuldigen und streitet alles ab. In einem emotionalen *Aparte* ruft er in die Menge, dass ihm auch der Tod die Wahrheit nicht entreißen werde: „A morir dispuesto, la verdad no he de decir.“¹⁸¹ Die „Wahrheit“ bezieht sich darauf, dass er für Flérida spioniert und Federico hintergangen hat. Fabio lässt sich nach dieser heftigen Auseinandersetzung, die für ihn nur durch Enrique ein gutes Ende findet, nicht von seiner Spionage abhalten. Dennoch macht er in ihrer Anwesenheit kein Geheimnis: aus seiner Wut über die Herzogin, die er für diejenige hält, die ihn verraten hat.

FABIO. – Yo,
parlerísima duquesa,
que enojadísimo vengo,
por muchas causas que tengo,
para decir que me pesa
de haber tan chismoso estado;
aunque ya no es civil cosa
serlo, puesto que en chismosa
también vuestra alteza ha dado.¹⁸²

Der Vorwurf Fabios ist insofern aberwitzig, als er das ganze Stück über nichts anderes macht, als zu schwätzen, aufzudecken und zu verraten. Mit einem *cuento*, der später im Zusammenhang mit der komischen Populärkultur aufgegriffen wird, gibt er Flérida zu verstehen, dass sie in Zukunft vorsichtiger mit seinen Enthüllungen umgehen sollte. Im selben Atemzug mit seiner nachdrücklichen Aufforderung zur Diskretion gibt er der Herzogin ein neues Detail preis: Federico führt ein Portraitbild seiner Geliebten bei sich, das die Rivalin enttarnen könnte. Flérida bestellt den Galan noch für denselben Abend in ihr Zimmer und nimmt sich fest vor, einen Blick auf das Portrait zu erhaschen.¹⁸³

3.1.2 Ein „pícaro“, der so treu ist, wie „mancher jener guten Stadt Madrid“

Das nächste Aufeinandertreffen zwischen Federico und Fabio ist aus zwei Gründen besonders interessant: Der Galan nennt den Diener in einem *Aparte* „pícaro“¹⁸⁴ und Fabio stellt eine Verbindung

179 Calderón 1973, I, S. 1213.

180 Calderón 1973, II, S. 1225: Federico lenkt geschickt von seiner tatsächlichen Informationsquelle ab: Es ist Laura, die ihm den Verrat des Dieners zuvor mithilfe ihrer gemeinsamen Geheimsprache, des „secreto a voces“, deutlich zu verstehen gab. Fabio denkt verständlicherweise, dass ihn Flérida verraten hätte. Außer ihr hat er niemandem von dem geheimen Rendezvous erzählt.

181 Calderón 1973, II, S. 1225.

182 Calderón 1973, II, S. 1226.

183 Calderón 1973, II, S. 1227.

184 Calderón 1973, II, S. 1228.

zwischen dem Verhältnis zu seinem Herren und der politischen Gegenwart her, in der die Komödie entsteht. Mit einem Kommentar, den Federico *ad spectatores* abgibt, macht er den Groll deutlich, den er insgeheim gegen Fabio hegt. Nach außen gibt er sich dem verängstigten Diener versöhnlich:

FABIO.- No me des de caso

pensado.

FEDERICO. - ¿Por qué de mí

huyes? ([Ap.] ¡Que en efecto tengo

mi sentimiento encubrir con un pícaro!)¹⁸⁵

Der Begriff „pícaro“ bezeichnet einerseits eine arglistige, ehrlose und listenreiche Person und andererseits den aufbegehrenden Schelm und Protagonisten der *Novela Picaresca*: den *pícaro*.¹⁸⁶ Johann Diederich Gries übersetzt den „pícaro“ Calderóns schlicht mit „Schurke“: „[...] (Beiseite.) So muss ich wirklich/ Diesem Schurken meinen Grimm/ Jetzt verbergen?“¹⁸⁷ Es gelingt Federico, die dumpfe Wut, die sein Verhältnis zu Fabio prägt, zu unterdrücken. Er behauptet, sich inzwischen von der Treue seines Dieners überzeugt zu haben. Diesen versöhnlichen Ton schlägt Federico natürlich nicht ohne Hintergedanken an, dazu aber etwas später.

FEDERICO.- Ya he llegado a descubrir

la verdad, y sé que tú

fuiste fiel.

FABIO. – Tanto lo fui,

que así lo fueran algunos

con la villa de Madrid.¹⁸⁸

Fabio greift damit zu einem Vergleich, der die politische Gegenwart Calderóns widerspiegelt und seine vermeintliche Treue zu Federico treffend beschreibt: Fabio ist diesem so treu wie „mancher jener guten Stadt Madrid“¹⁸⁹, das heißt, wie die aufständischen Provinzen der Madrider Zentralregierung: Im Jahr 1640 verliert Spanien „nach einem Aufstand der Katalanen gegen die Madrider Zentrale Katalonien und nach Aufständen der Portugiesen gegen Steuererhöhungen auch Portugal.“¹⁹⁰ Die „Treue“, der sich der Überläufer rühmt, ist das ironische Eingeständnis seines Verrats gegenüber Federico. Die Auflehnung gegen seinen Herrn findet im Gegensatz zu besagten politischen Erhebungen still und heimlich statt. Federico weiß, dass er von Fabio hintergangen wurde

185 Calderón 1973, II, S. 1228.

186 pícaro, ra. 1. adj. Bajo, ruin, doloso, falto de honra y vergüenza. U. t. c. s. 2. adj. Astuto, taimado. U. t. c. s. 3. adj. Que implica cierta intención impúdica. Una mirada pícaro. 4. adj. Dañoso y malicioso en su línea. 5. m. y f. Persona de baja condición, astuta, ingeniosa y de mal vivir, protagonista de un género literario surgido en España. Diccionario de la RAE [<http://lema.rae.es/drae/?val=p%C3%Adcaro>, Zugriff am: 28.12.2012].

187 Calderón 1910, II, S. 67.

188 Calderón 1973, II, S. 1228.

189 Calderón 1910, II, S. 67.

190 Strosetzki 2001, S. 24.

und täuscht ihm dennoch Versöhnungswillen vor: „Un vestido en desenojo te he de dar.“¹⁹¹ Das Versöhnungsgeschenk ist nichts weiter als Strategie, um den Diener auszuhorchen. Federico ist für diesen Abend zur Herzogin bestellt, angeblich um verschiedene Papiere zu zeichnen.¹⁹² Er befürchtet, und das zu Recht, dass die Vorladung mit seiner Liebsten zu tun haben könnte. Fabio leugnet, dass er mehr darüber weiß, um die „Mission Portraitlebild“ nicht zu gefährden.

Die Szene ist ein Beispiel für das große Misstrauen, das fast durchgehend zwischen Federico und Fabio herrscht. Aufseiten des treulosen Dieners ist die Angst, von Federico unvermittelt geschlagen zu werden. Er hat den Tobsuchtsanfall seines Herrn noch nicht verdaut. Als sein Herr beginnt, ihm wegen der Vorladung auf den Zahn zu fühlen, wünscht er sich, dass Gott seiner Zunge Klugheit schenken möge¹⁹³: „[Ap.] Dios ponga tiento en mi lengua.“¹⁹⁴ Dieses Mal ist es Federico, der hofft, von Fabio etwas in Erfahrung zu bringen und nicht umgekehrt. Je glaubhafter er dem Gracioso vermitteln kann, dass er ihn für treu hält, desto wahrscheinlicher ist es, dass er mehr über die Pläne der Herzogin erfährt. Federicos Strategie fruchtet allerdings nicht und Fabio wird von seiner Zunge nicht enttäuscht. Strategien der Verheimlichung und des Aushorchens und die ständig mitschwingende Frage, wie viel der Gesprächspartner oder die Gesprächspartnerin weiß, sind Motive, die in dieser Szene besonders deutlich sind, sich aber in nahezu allen Dialogen der Komödie widerspiegeln.

An dieser Stelle kehre ich noch einmal zur Wortwahl Federicos zurück, an die ich eine Hypothese kopple: Calderón hat dem Galan den „pícaro“ auch in den Mund gelegt, um auf die Parallelen zwischen Fabio und dem Helden der *Novela Picaresca* zu verweisen: Fabio ist hinterlistig und nur auf sein eigenes Wohl bedacht. Dies sind Merkmale, die zwar für eine klare Unterscheidung zwischen der *Figura del Donaire* und dem *pícaro* nicht geeignet sind. In einem wesentlichen Punkt unterscheidet sich Fabio allerdings von (fast allen) anderen Graciosos: Er bricht die Treue zu seinem Herren. Damit verstößt er gegen die grundlegende Loyalität zwischen Gracioso und *amo*, die der Figur als immanent gilt: „Los criados de Lope y sus continuadores, aunque se quejen de no ser pagados como deben, no rompen nunca su lazo de fiel dependencia respecto al señor.“¹⁹⁵ Wie der *pícaro*, der sich laut José Antonio Maravall wesentlich über sein Streben nach Selbstbestimmung und Autonomie in einem sozial deterministischen System charakterisiert¹⁹⁶, entscheidet sich auch Fabio gegen die soziale Rolle, die ihm zugeschrieben ist: die des *criado*. Sein Dienst ist nur Maskerade, die aufrechterhalten wird, um Federico besser ausspionieren zu können.

191 Calderón 1973, II, S. 1228.

192 Vgl. Calderón 1973, S. 1227.

193 Calderón 1910, II, S. 67.

194 Calderón 1973, II, S. 1228.

195 Maravall 1977, S. 21.

196 Vgl. Maravall 1977, S. 29.

Inwieweit man Fabio als integrativen Charakter oder als „factor de desintegración“ (als solchen sieht Maravall den *pícaro*)¹⁹⁷ interpretiert, hängt entscheidend von der Beurteilung zweier Verhältnisse ab: dem zwischen Fabio und Federico einerseits und Fabio und der Herzogin andererseits. Es wäre möglich, den Gracioso als zuverlässigen Spion anzusehen, der seine Dienste innerhalb des Stücks nur verlagert. Mit Fléridas Befehl „Pues mirad lo que ahora os mando. Vos habéis de procurar con cuidado averiguar quién es la dama, notando desde hoy todas sus acciones [...]“¹⁹⁸ löst er sich von Federico und geht ein neues Dienstverhältnis ein, das in direkter Konkurrenz zu seiner ursprünglichen Aufgabe steht. Fabios Treue zu Flérida kann allerdings kaum isoliert von seiner Untreue zu Federico betrachtet werden, da sich beide Zustände wechselseitig bedingen.

Es ist die Treulosigkeit gegenüber Federico, die Fabio als integrative Figur im Sinne Maravalls als ungeeignet erscheinen lässt. Mit der „campaña de propaganda y consolidación de los intereses monárquico-señoriales en la sociedad barroca“, die der Autor Lope de Vega wie auch Calderón attestiert, scheint der Gracioso in *El secreto a voces* kaum vereinbar zu sein. Fabio hebt sich von den *pícaros* der *Novela Picaresca* und den Dienerfiguren, wie sie zum Beispiel in den Romanen von María de Zayas vorkommen, nicht deutlich genug ab. Über diese schreibt Maravall:

*en todas sus novelas hay criados y criadas dispuestos a traicionar y hacer perder el honor y la vida, a aquellos otros personajes que, según las convenciones a que se atiene la autora, son reputados más nobles;*¹⁹⁹

Wie die wenig vertrauenswürdigen Diener und Dienerinnen de Zayas' verrät auch Fabio seinen Herren. Er gefährdet das Leben Federicos nicht in physischer, aber in emotionaler und daher durchaus auch in existenzieller Hinsicht. Indem Fabio der Herzogin von dem Portrait erzählt, das Federico immer bei sich führt, beschert er ihm beispielsweise nervenaufreibende Minuten: Unter dem Vorwand, er konspirierte mit dem verfeindeten Herzog von Florenz²⁰⁰, befiehlt Flérida ihrem Sekretär, seine Taschen zu lehren. Dabei kommt das Schächtelchen zum Vorschein, in dem er das Bild Lauras aufbewahrt. Die Herzogin befiehlt, ihr das Kästchen zu geben. Federico ist hilflos und sieht sein Geheimnis schon gelüftet, als Laura geistesgegenwärtig ihr Portrait mit dem ihres Geliebten vertauscht. Durch diesen entscheidenden Handgriff geht die Situation zu Gunsten des Liebespaares aus.²⁰¹ Beim nächsten Zusammentreffen mit Fabio tobt Federico, weil er das Geheimnis wegen seines Dieners schon verraten glaubte:

FEDERICO. - ¿Villano,

197 Vgl. Maravall 1977, S. 27-29.

198 Calderón 1973, I, S. 1213.

199 Maravall 1977, S. 20.

200 Vgl. Calderón 1973, II, S. 1230.

201 Vgl. Calderón 1973, II, S. 1231, 1232.

infame, vil, mal nacido...

FABIO.- ¿Eso tenemos ahora?

FEDER.- Sí, pues que por ti, enemigo,
me he visto para perderme.²⁰²

So schnell der Galan erzürnt, findet er aber auch die Selbstbeherrschung wieder. Er entlässt Fabio sogar mit einem geschenkten Anzug in den letzten Akt. Ein Geschenk nimmt der Gracioso zwar gerne, auf seine Treue oder besser Untreue zu Federico hat dies jedoch keinen Einfluss. Fabio soll der Herzogin später im Detail vom Fluchtplan Federicos und seiner Geliebten berichten. Erst als alles ausgeplaudert und Federico zum letzten Mal verraten ist, stellt sich bei Fabio ein zufriedenes Gefühl der Leere ein:

FABIO. – ¡Gloria a Dios, que descansé!

Venga ahora lo que viniere;
que primero soy yo que él.²⁰³

Mit einer Anspielung auf Calderóns Komödie „Primero soy yo“ verdeutlicht Calderón die Prioritäten des Gracioso in *El secreto a voces*: Fabio ist sich selbst am nächsten und es kümmert ihn letztlich nicht, was aus seinem Herren wird. Die Treue hält Fabio nicht, wie es in der spanischen Komödie des *Siglo de Oro* üblich ist, dem Galan, sondern der Herzogin und somit dem Geld. Der Autor des *Secreto a voces* stellt Federico einen Diener zur Seite, der sich der sozialen Aufgabe, die Maravall der Figura del Donaire innerhalb der barocken Gesellschaft beimisst, nahezu gänzlich entzieht.

3.2 Fabio als Projektionsfläche der vergnüglichen Volkskultur

Wenn Fabio der Herzogin doppeldeutig seine Dienste anbietet, ihr obszöne Lausgeschichten erzählt und sich ob der Lügen seines Herren verbal zur Bestie verwandelt, wird sie deutlich: die vergnügliche Volkskultur im Verständnis Michail Bachtins, auf die in Punkt 2.1.3 bereits eingegangen wurde. Die Ausdrucksformen dieser Kultur sind zahlreich und erschöpfen sich nicht in sexuellen Andeutungen oder der selbstdegradierenden Animalisierung Fabios.²⁰⁴ Die folgende Auflistung exemplifiziert die zahlreichen Motive der vergnüglichen Volkskultur, die in den Äußerungen Fabios deutlich werden: Die Aussicht auf besseres Essen am Hof lässt den Gracioso selbst seine exzessive Neugierde für den Moment vergessen und obwohl er einen sehr lockeren Umgang mit den Vertraulichkeiten seines Herren pflegt, wünscht er sich an einer Stelle sogar, dass er ein Geheimnis besser „verfaulen“ hätte lassen.²⁰⁵ Da ihn Federico einmal mit „dos mil porrazos“ und dann wieder mit einem Kleid und „dos mil halagos“ überrascht, gelangt der Gracioso zu der folgenden Erkenntnis: Federico sei „borracho“

202 Calderón 1973, II, S. 1232.

203 Calderón 1973, III, S. 1237.

204 Die Selbstdegradierung ist Myra Gann zufolge „cosa muy característica en los personajes conscientes de producir la risa.“ Gann 1989, S. 58.

205 Vgl. Calderón 1973, II, S. 1226.

beziehungsweise „loco“.²⁰⁶ Im dritten Akt greift Fabio das Bild des faulenden Geheimnisses erneut auf und erweitert es um eine skatologische Komponente. Er setzt Heimlichkeiten, die nicht oder erst zu spät weitererzählt werden, mit Kot gleich. In dieser fäkalen Metapher, die die Bachtin'sche Degradierung nicht treffender veranschaulichen könnte, offenbart sich Fabios Verhältnis zum Geheimnis. Auf die entsprechende Textstelle wird an anderer Stelle im Detail eingegangen.

Alle skatologischen, kulinarischen, olfaktorischen und sexuellen Anspielungen aus dem Mund Fabios können, ebenso wie die *cuentos*, die er zum Besten gibt, im Kontext der vergnüglichen Volkskultur gelesen werden, die Michail Bachtin in seinen Hauptwerken eingehend beschreibt. Eines dieser Werke ist *Rabelais und seine Welt* (1995), in dem Bachtin die volkstümliche Lachkultur anhand des Œuvres von François Rabelais beleuchtet. Die Arbeit des französischen Schriftstellers sieht Michail Bachtin als „großartigsten literarischen Ausdruck“²⁰⁷ dieser Kultur:

*In Rabelais' Werk fällt für gewöhnlich das Vorherrschen des materiell-leiblichen Lebensprinzips auf, der Motive des Körpers, Essens, Trinkens, Ausscheidens und des Sexuallebens, und zwar in exaltierter, hyperbolisierter Form.*²⁰⁸

Fabio evoziert vielfältige Bilder des materiell-leiblichen Prinzips. Manchmal tut er das in evidenten Form und andere Male auf subtile, fast verschlüsselte Weise. Der zuvor erwähnte *cuentecillo* mit der Laus ist ein Beispiel dafür, wie geschickt der Gracioso Anrühiges verständlich machen und dabei doch im Halbschatten der Andeutung belassenen kann. Da die Geschichte von der Laus nicht nur klare Bezüge zu Bachtins Motivik, sondern überdies eine bedeutende Enthüllung Fabios enthält (die des Portraitbildes seines Herren), soll in Punkt 4.4 „*Sólo hoy es el día que más de su amor llegué a entender...*“ näher auf sie eingegangen werden. Bevor ich diese und weitere markante Textstellen Fabios im Kontext der vergnüglichen Volkskultur interpretiere, möchte ich kurz auf die Begriffe der Bachtin'schen Kulturtheorie eingehen, die für die anschließende Übertragung auf den Gracioso des *Secreto a voces* von Belang sind:

Der *groteske Realismus* ist der erste dieser Begriffe. Er das Motivsystem, in dem das materiell-leibliche Prinzip in Erscheinung tritt.²⁰⁹ Ein bestimmendes Merkmal des *grotesken Realismus* ist die *Degradierung*, also „die Übersetzung alles Hohen, Geistigen, Idealen und Abstrakten auf die materiell-leibliche Ebene, in die Sphäre der untrennbaren Einheit von Körper und Erde.“²¹⁰ Allen Formen des *grotesken Realismus* ist diese Degradierung inhärent, die Michail Bachtin *topographisch* versteht: „Oben“ und „Unten“ beziehen sich im kosmischen Sinn auf Himmel und Erde, wobei die

206 Calderón 1973, III, S. 1232.

207 Bachtin 1995, S. 51.

208 Bachtin 1995, S. 68.

209 Bachtin 1995, S. 69.

210 Bachtin 1995, S. 70.

Erde für das Zyklische des Lebens steht: Sie verschlingt (Grab, Leib) und gebärt und erneuert (Mutterschoß). Der *groteske Realismus* arbeitet außerdem mit einer körperlichen Topographie, die das Gesicht (den Kopf) als „Oben“ und die Geschlechtsorgane, den Bauch und das Gesäß als „Unten“ einordnet. Die Degradierung hat nicht nur zerstörenden Charakter, sondern auch einen neu belebenden, positiven: Sie ist demnach ambivalent.²¹¹

Nicht nur der Degradierung, sondern auch dem Lachen der Volkskultur haftet eine Ambivalenz an.²¹² Dieses nennt Bachtin *Karnevals* – oder *Festtagslachen*. Der Autor zieht eine scharfe Grenze zwischen diesem und dem rein satirischen Lachen der Neuzeit. Die satirische Person lacht von außerhalb und nimmt sich von ihrem Lachen selbst aus. Das ambivalente Lachen der Volkskultur ist demgegenüber kollektiv und universal. Es ist ein Lachen des gesamten Volkes, das auf alles und jeden, auch die Lachenden selbst, zielt.²¹³ Myra Gann ist sich dieses Unterschieds sehr bewusst. Während in der Renaissance noch gemeinsam und über alle Professionen und Stände hinweg gelacht wird²¹⁴, büßt das Lachen im Barock vieles von seinem kollektiven und universalen Charakter ein: Die Träger der offiziellen, seriösen Kultur haben in dieser Epoche nicht mehr viel für Selbstironie und Parodie übrig. Das spiegelt sich auch in der barocken Komödie wider. In *El Secreto a voces* ist es in der Regel nur Fabio, der seine Pointen und Parodien erheiternd findet. Im (für ihn) besten Fall sehen sein Herr und die Herzogin über seine Bemerkungen und Anzüglichkeiten hinweg.

Juan Cano-Ballesta²¹⁵ und Myra Gann²¹⁶ haben sich dem Gracioso Lope de Vegas über die Motivik der vergnüglichen Volkskultur genähert. Wie und in welcher Deutlichkeit sich die karnevalesken Motive in der Figur Fabios manifestieren, soll im Folgenden exemplarisch dargelegt werden. Die Einschätzung der Deutlichkeit kann nur in Abgrenzung zum karnevalesken Charakter anderer Literatur erfolgen: in diesem Fall zur Prosa François Rabelais', in der Michail Bachtin die volkstümliche Lachkultur in konzentrierter Form verarbeitet sieht.²¹⁷ An der Figur des Gracioso Lope

211 Vgl. Bachtin 1995, S. 71.

212 Vgl. Bachtin 1995, S. 60, 61.

213 Vgl. Bachtin 1995, S. 60, 61.

214 Im Leben des mittelalterlichen Menschen hat das Festtagslachen eine besondere Stellung: Es kommt im Rahmen von karnevalsartigen Festen, die in großen Städten insgesamt bis zu drei Monate im Jahr dauern können, zur Geltung. Sich der „karnevalesken Erfahrung“ zu entziehen, ist laut Bachtin schlicht unmöglich: „Die Anschauungen und das Denken der Bevölkerung konnten sich den Auswirkungen der karnevalesken Erfahrung nicht widersetzen: sie bewirkten, dass jeder sich von seinem offiziellen Status (dem eines Mönchs, Klerikers, Gelehrten) löste und die Welt unter dem karnevalesken Lachaspekt wahrnahm. Nicht nur Scholaren und die niedere Geistlichkeit, sondern auch der hohe Klerus und die Theologen fanden hierin die Möglichkeit, sich von der andächtigen Seriosität zu erholen, [...]“ Bachtin 1995, S. 62.

215 Vgl. Cano-Ballesta 1981, S. 777-783.

216 Vgl. Gann 1989, S. 51-74.

217 Vgl. Bachtin 1995, S. 51.

de Vegas lassen sich laut Gann die Motive des Karnevals erkennen: wenn auch nicht in ihrer puren, unverfälschten Form,²¹⁸ in der sie sich bei François Rabelais finden:

*A diferencia de las imágenes carnavalescas puras, las que proyecta el gracioso son medidas, producidas en un ambiente donde imperan la discreción, la sutileza y la mesura, planeadas para que se reconozca en ellas – bajo un digno negativo – el discurso serio y para que éste, a fin de cuentas, se realce.*²¹⁹

3.2.1 Fabios materiell-leibliche Tendenz

FABIO. – Señor, ¿qué huésped es éste,
que anoche vino encubierto,
y hoy se retira y se esconde?

FEDERICO. – Es un amigo, a quien debo
obligaciones.

FABIO. – ¿Le hubiste
doncel? Mas ¿qué hablo yo en esto?
Sea quien fuere, él sea muy bien
venido; pues por lo menos
comeremos estos días
mejor, porque el cumplimiento,
cuanto en la capa es pesado,
es en la mesa discreto,
sazonado y de buen gusto.²²⁰

Aus dieser Textstelle, die der ersten Szene der Komödie entnommen ist, lassen sich zwei Eigenschaften des Gracioso aus *El secreto a voces* herauslesen: die Neugierde und die Vorliebe für das Essen. Fabios Interesse dafür, wer der Gast Federicos sei, wird durch den Gedanken an Essen vertrieben. Wenn sich am Palast Fléridas Gäste einfinden, dann ist die Tafel immer besonders gut und üppig gedeckt. Die verschwenderische Fülle ist dabei wichtig: Fabio weiß, dass üppiges Essen im Bett²²¹ schwer im Magen liegen kann, entscheidend ist für ihn aber, dass es bei Tisch herzhaft und gut schmeckt.²²² Sein thematisches Umschwenken könnte zum Teil auch daher rühren, dass er seine Frage („¿Le hubiste doncel?“ / „So war er etwa wohl dein Diener?“²²³) im Nachhinein als zu aufdringlich empfindet und vorsorglich das Thema wechselt, um keine Rüge oder Ohrfeige zu erhalten. Das Essensmotiv dient Fabio, falls er diesen Hintergedanken hat, bestimmt nicht nur als Ablenkungsmanöver. Die Persönlichkeitsstruktur des Gracioso (im spezifischen Fall Fabios wie auch

218 Gann 1989, S. 54.

219 Gann 1989, S. 54.

220 Calderón 1973, I, S. 1207.

221 Vgl. Calderón 1910, I, S. 15. In Valbuenas Druck steht: „... porque el cumplimiento,/ cuanto en la *capa* es pesado,/ es en la mesa discreto,/ sazonado y de buen gusto.“ Calderón 1973, I, S. 1207.

222 Vgl. Calderón 1973, I, S. 1207.

223 Calderón 1910, I, S. 15.

im allgemeinen) legt nahe, dass ihn die Aussicht auf kulinarische Genüsse tatsächlich von seiner ausgeprägten Neugier ablenkt.

*Eine Tendenz zum Überfluss und zur Teilhabe des ganzen Volkes zeigt sich in allen Rabelaischen Motiven vom Essen und Trinken, sie ist quasi die Hefe, auf der die Motive wachsen, sich zu Überfluss und Übermaß blähen.*²²⁴

Fabio lässt keinen Zweifel daran, dass er gerne gut und üppig isst. Der Wunsch nach festlichem Essen wirkt zunächst trivial, ist in Wahrheit aber zutiefst ambivalent: „*Das Festmahl feiert immer einen Sieg, es ist der Triumph des Lebens über den Tod* und in dieser Beziehung ein Äquivalent für *Empfängnis und Geburt*.“²²⁵ Im Kontext der volkskulturellen Motivik, die sich wesentlich über ihre Ambivalenz charakterisiert, erinnert Fabio mit seinem Wunsch nach festlichem Essen an den Sieg über die Welt. Der siegreiche Körper absorbiert die besiegte Welt (den Feind) und regeneriert sich.²²⁶ Bachtin sieht in der Handlung des Essens „die Grenze zwischen Körper und Welt im für den Körper positiven Sinn überwunden.“²²⁷ Myra Gann ist der Ansicht, dass der Gracioso über das Essen, Trinken und Schlafen das Leben selbst bejaht und dass er das Publikum zum Lachen bringt, indem er auf diese Themen beharrt. Im Lachen der ZuseherInnen erkennt die Autorin deren Zustimmung, dass man das Leben, allen Unannehmlichkeiten zum Trotz, einfach feiern muss.²²⁸

Bachtin folgend, sieht Gann im Akt des Essens, Trinkens und im Schlaf neben dem lebensspendenden ein degradierendes Element.²²⁹ Die Degradierung ist nicht nur eine körperliche (die Bewegung verläuft vom Mund in den Magen, Darm,...), sondern auch eine kulturelle: Die Motive der offiziellen Kultur werden in den materiell-leiblichen Bereich über- und herabgesetzt.²³⁰

*Al hacer referencias constantes a la comida, al vino y al sueño, por lo general en los momentos menos adecuados o esperados, el gracioso nos baja repentinamente del nivel noble y espiritual (dogmático, recalcitrante) al plebeyo y terrenal (libre, regocijante): es la degradación, la que mencionamos antes como el procedimiento más común en él.*²³¹

Gann beschreibt die Degradierung, die den Verweisen des Gracioso zum leiblichen Wohl inhärent sind, also als „procedimiento más común en él“. Die folgenden Verse verdeutlichen, dass die materiell-leiblich degradierende Tendenz tief in der Sprache Fabios und demnach auch in seinem

224 Bachtin 1995, S. 320.

225 Bachtin 1995, S. 324, 325.

226 Vgl. Bachtin 1995, S. 324, 325.

227 Bachtin 1995, S. 324.

228 Vgl. Gann 1989, S. 55.

229 Vgl. Gann 1989, S. 56

230 Vgl. Bachtin 1995, S. 70ff.

231 Gann 1989, S. 56.

Bewusstsein verankert ist. In einem fingierten Dialog unterhält er sich mit seinem Gedächtnis und sinniert über die krassen Stimmungsschwankungen seines Herrn. Er ist der Launen Federicos überdrüssig und verdeutlicht das mit dem Parallelismus „Significa que está loco“/ „Significa que está borracho“²³². Der Parallelismus hat eine tautologische Funktion und setzt die „locura“, die normalerweise dem Gracioso attribuiert wird²³³, mit dem Zustand der Trunkenheit gleich: Federico ist toll/ trunken, da er Fabio immer dann schlägt, wenn sich dieser in Sicherheit glaubt. Wenn der Gracioso seinen Herren aus Schuldbewusstsein meidet, überhäuft ihn dieser hingegen mit Lob und Geschenken. Prügel, Hiebe und Schlägereien weisen laut Bachtin ebenfalls eine Bewegung nach unten auf: „Die Richtung nach unten gehört zu allen Schlägereien, Prügelszenen und Hieben: sie [sic] werfen auf die Erde, stampfen in den Boden.“²³⁴

FABIO. - ¿Qué hay de nuevo? ¿Qué sé yo?
¿Qué significa que, cuando
de mi amo más seguro
a mi parecer me hallo,
repentinamente embiste
a darme dos mil porrazos?
Significa que está loco.
Y cuando yo más culpado
huyo dél, darme un vestido
y hacerme dos mil halagos,
memoria, ¿qué significa?
Significa estar borracho.²³⁵

232 Calderón 1973, III, S. 1232.

233 In der ersten Szene nennt Federico seinen *criado* einen „loco“. Auf die wenig ernst zu nehmende „Enthüllung“ Fabios, dass die Herzogin in ihn verliebt sei, erwidert der Galan: „Quita, loco.“: Calderón 1973, I, S. 1207.

234 Bachtin 1995, S. 415.

235 Calderón 1973, III, S. 1232.

3.2.2 Fabio und die Degradierung (auf die materiell-leibliche Ebene)

*Degradierung bedeutet auch Hinwendung zum Leben der Organe des Unterleibs, zum Bauch und den Geschlechtsorganen, folglich auch zu Vorgängen wie Koitus, Zeugung, Schwangerschaft, Geburt, Verschlucken und Ausscheiden.*²³⁶

Dieses Zitat dient mir als Ausgangspunkt, um mehrere Textstellen der Komödie bezüglich ihres degradierenden Charakters zu untersuchen. Fabios Umgang mit den Frauen ist der erste Aspekt, den ich in dieser Hinsicht kurz beleuchten werde: Fabio lässt keinen Zweifel daran, dass er für die weiblichen Reize empfänglich ist. Im Sinne der „verdad pervertida“, die Myra Gann der Figur des Gracioso zuschreibt,²³⁷ stellt er die absurde Behauptung auf, dass Herzogin Flérida in ihn verliebt sei.²³⁸ Er greift diesen Witz im Dialog mit der Herzogin später wieder auf und bietet ihr bewusst auf zweideutige (einen anzüglichen Nebensinn zulassende) Weise seine Dienste an: Er sei „willig und nicht teuer“²³⁹ und die Herzogin brauche sich, so betont er, nicht anzustrengen, um ihn haben zu können. Flérida ignoriert den frivolen Unterton in den Worten Fabios und stellt klar, dass sie an etwas ganz Anderem interessiert ist: an Fabios Kenntnissen über die Geliebte Federicos. Indem der Gracioso so tut, als wäre eine Liaison mit der Herzogin denkbar, wirkt er wie der mittelalterliche Narr, „der König der ‚verkehrten Welt.‘“²⁴⁰

FLÉRIDA. – Ya conmigo habéis quedado.

FABIO. – Sí, señora, y nada ingrato
me hallaréis. Sepa en qué puedo
serviros, y hablad sin miedo,
que fácil soy, y barato.
muy poco habéis menester
cansaros, en conseguirme.

FLÉR. – Vos, Fabio, habéis de decirme
una cosa que saber
pretende mi autoridad; [...] ²⁴¹

Dem Gespräch zwischen Flérida und Fabio geht ein weiterer pikanter Wortwechsel voraus. Die pikante und degradierende Note erhält der Dialog erneut vom Gracioso. Flora, eine Dienerin Fléridas, befiehlt ihm, ihr zu folgen. Das „Seguidme“²⁴² interpretiert Fabio als sexuelle Einladung: Wenn ihm eine „Dame“ zu verstehen gibt, dass er ihr folgen soll, will sie mit ihm schlafen. Als ihr „Galan“ spart

236 Bachtin 1995, S. 71.

237 Gann 1989, S. 54.

238 Vgl. Calderón 1973, S. 1207.

239 Calderón 1910, I, S. 28.

240 Bachtin 1995, S. 415.

241 Calderón 1973, I, S. 1213.

242 Calderón 1973, I, S. 1213.

er sich das Geld, das er sonst für eine Prostituierte ausgeben müsste: Das ist eine mögliche Interpretation der Textstelle.²⁴³ Die zweite besteht darin, dass Fabio der Dienerin kein Zimmer gibt, um ihr weiter hinterherlaufen zu können. Die entscheidende Frage ist, ob der „cuarto“ Münze oder Zimmer bedeutet. Dass sich Calderón bewusst für einen ambivalenten Ausdruck entscheidet, erscheint plausibel. Am Wortwechsel mit Flora lässt sich, unabhängig von der Auslegung, ein degradierendes Element erkennen. Meinem Verständnis nach handelt es sich hier um eine koitale Andeutung. Der Textausschnitt, der im Folgenden zitiert wird, ist aus einem weiteren Grund erwähnenswert: Wie Kinder, die beim Spielen die Rolle von Müttern und Vätern einnehmen, schlägt Fabio ein gedankliches Rollenspiel vor: „¿Sois vos la dama [...], yo el galán...?“ Indem der Gracioso das Liebeswerben seines Herren verzerrt, ähnlich dem Bild eines Vexierspiegels, wiedergibt, erhöht er in der Degradierung und erzeugt den ambivalenten Spannungszustand, der mit sämtlichen Rabelais'schen Motiven verknüpft ist.²⁴⁴ Flora geht auf das karnevaleske Szenario Fabios nicht ein und erwidert kühl, dass ihn die Herzogin sprechen wolle. Um eine passende Reaktion ist der Gracioso nicht verlegen: Er überlegt laut, ob ihm die Herzogin nun vielleicht ihre Liebe gestehen will.

FLORA. – Seguidme.

FABIO. – Pues ¿a qué efecto
he de seguiros? ¿Sois vos
la dama que me da celos,
yo el galán que no os da un cuarto,
para que os ande siguiendo?

FLORA. – Su alteza es quien quiere hablaros.
Estando ahora escribiendo,
que os llamase me mandó.

FABIO. - ¿Su altzeza a mí? ¡Santo Cielo!
¿Qué fuera, si se atreviese
a decir su pensamiento?²⁴⁵

In Liebesdingen sind sich Herr und Diener in der barocken Komödie nur in den wenigsten Fällen einig. Es gibt zwar Dramen, in denen sich als Nebenhandlung eine Liebesgeschichte zwischen dem Gracioso und einer *criada* entwickelt, diese Fälle sind nach Gann aber selten.²⁴⁶ In *El secreto a voces* empfiehlt der Gracioso seinem Herrn, „zweigleisig zu fahren“. Ungläubig stellt er ihm die Frage, ob er nie zwei Frauen gleichzeitig geliebt hätte:

FABIO. - ¿Luego tú nunca has amado dos?

243 Auch die Übersetzung von Gries legt eine solche Interpretation nahe: „Seid Ihr die Dame, Die zur Eifersucht mich reizet, / Und ich der Galan, der Cuartos/ Spart, wenn Ihr in folgen heißet?“ Die „Cuartos“ werden in einer Fußnote als Kupfermünzen ausgegeben. Calderón 1910, I, S. 28.

244 Vgl. Bachtin 1995, S. 49 -110.

245 Calderón 1973, I, S. 1212.

246 Vgl. Gann 1989, S. 53, 54.

FEDERICO. – No.
 FABIO. – Pues haz cuenta...
 FEDER. – Dí.
 FABIO. – Que en tu vida te has holgado.
 FEDER. – No es amar eso, es mentir.
 FABIO. – Tanto y más gusto.
 FEDER. – ¿Pues cómo se ama en dos partes?
 FABIO. – Así: [...] ²⁴⁷

Das „Liebesmodell“ des Gracioso hält Federico für heuchlerisch. Fabio scheint mit seiner Antwort „Tanto y más gusto“ sogar zuzugeben, dass es sich um Heuchelei handelt; aber eben um eine, die Vergnügen bereitet. Federico fragt den Diener, wie es sich denn doppelt liebt. An dieser Stelle setzt der Gracioso zu einem so genannten *cuento* an: Das ist eine in die Komödie eingeschobene Erzählung, die darauf ausgelegt ist, zu erheitern und/ oder zu belehren.²⁴⁸ Die *cuentos* sind volkstümlicher Herkunft²⁴⁹ und stammen zum Teil aus mündlicher Tradition.²⁵⁰ Der Schwank, den Fabio hier zum Besten gibt, soll den Galan lehren, wie er zwei Frauen parallel beglücken kann. Da Federico bereits eine Frau liebt, geht es Fabio darum, ihm eine zweite einzureden: die Herzogin. Die „Moral“ des *cuento* liegt im Erhören Fléridas. Davon hätte nicht nur Federico etwas, sondern auch der Gracioso. Das bringt er mit einer degradierenden Metapher zum Ausdruck, die im Bereich des rituellen Essens angesiedelt ist. Um diese Metapher zu verstehen, ist ein Minimum an Kontext nötig. Die Erzählung, auf deren Inhalt ich im Punkt zu den Lateinkenntnissen Fabios näher eingehen werde, handelt von einem Pfarrer, der in zwei Dörfern die Festtagsmessen hält: Macarandona und Agere. Nach einem sprachlichen Missverständnis hören die Bewohner des Dorfs Macarandona auf, in die Kirche „bodigos“²⁵¹ (Opferkuchen) mitzubringen: Sie denken, dass der Geistliche den Menschen im benachbarten Agere bei der Messe dankt, während er das in ihrem Dorf nicht macht. Der Pfarrer ist zwar zu Unrecht mit dem Zorn der Macarandoner konfrontiert, dankt von nun an aber vorsorglich allen: „Tibe semper et ubique gratias“²⁵². Damit bringt er auch die Opferkuchen zurück in die Kirche. Die Lehre, die Fabio Federico mitzugeben versucht, klingt so:

FABIO. – [...] Si tú dos feligresías
 tienes de amor, ciego dios,
 cumple con ambas a dos,
 y verás que a pocos días
 tu persona y mi persona

247 Calderón 1973, II, S. 1229.

248 Vgl. Ahmed 1974, S. 75.

249 Vgl. Ahmed 1974, S. 3.

250 Vgl. Kroll, in Aichinger, Kroll (Hgg.) 2011, S. 69.

251 Bodigo: 1. m. Panecillo hecho de la flor e la harina, que se suele llevar a la iglesia por ofrenda. Diccionario de la RAE [<http://lema.rae.es/drae/?val=bodigo>, Zugriff am: 10.01.2013].

252 Calderón 1973, II, S. 1229.

de bodigo nos comemos,
como a Flérída cantemos
algo de Macarandona.²⁵³

Fabio empfiehlt seinem *amo*, Flérída die „Messen von Macarandona zu singen“²⁵⁴, sie also zu erhören. Dann würden sie sich in nur wenigen Tagen beide nicht mehr vor „Opferkuchen“ retten können. Diese stehen für die Gunst einer zufriedenen Herzogin, die Federico und ihm von Vorteil sein könnte. Fabios *cuento* ist nur einer von vieren, die er im Laufe der Komödie in die dramatische Rede einfließen lässt; eines, das davon zeugt, wie evident und eng der Zusammenhang zwischen der Handlung der Komödie und dem rezitierten Schwank sein kann. Die Komik des *cuento* „Ágere, Macarandona y el cura“²⁵⁵ besteht wesentlich in der Tatsache, dass klerikale Ausdrücke („bodigo“ und „dar las gracias...“) mit weltlichen und niederen Inhalten besetzt werden. Federicos Reaktion auf die launige Geschichte seines Dieners ist ernüchternd: „¿Pensarás que te he escuchado?“²⁵⁶ Fabio behält in seiner Antwort seine Metaphorik bei und macht den Herren erneut darauf aufmerksam, dass er wohl nie in den Genuss Amors Opferkuchen kommen werde, wenn er auf Macarandona (Flérída) vergisst. Im dritten Akt ruft der Gracioso dem Galan die Geschichte in Erinnerung:

FABIO. - Acuérdate tú de aquel
cuentecillo, y verás cómo
sales de todo muy bien.
FEDERICO. - ¿Con qué?
FABIO. – Con que algunas gracias
a Macarandona des.²⁵⁷

Die so genannten niederen Sinne, die ich in Verbindung mit der unterschiedlichen ästhetischen Wahrnehmung zwischen Herr und Diener bereits erwähnt habe, spielen für Fabio eine bedeutsame Rolle. Es sind vor allem Gerüche, die den Gracioso immer wieder beschäftigen: Mit dem „immanenten Tod“ seines Herren assoziiert er Verwesungsgeruch, den vermeintlichen Verrat Flérídas bringt er ebenfalls mit den unangenehmen Gerüchen der Fäulnis in Verbindung. Im letzten Akt greift Fabio zu einer Metapher, die aus dem „secreto“ ein Sekret, eine Ausscheidung macht. Richten wir unsere Aufmerksamkeit zunächst auf einen „Ratschlag“ Fabios, der Federico gilt und von einer Bewegung in

253 Calderón 1973, II, S. 1229.

254 Calderón 1910, II, S. 69.

255 Uta Ahmed hat die *cuentos* in den Komödien Calderóns in ihrer Analyse *Form und Funktion der 'Cuentos' in den Comedias Calderóns* mit Titeln versehen und sich dabei an Calderón selbst orientiert: Dieser nimmt über die Personen, Tiere oder Dinge, die im Zentrum der *cuentos* stehen, auf sie Bezug: in diesem Fall mit den zwei Dörfern und der zentralen Figur, dem Pfarrer. Die Personen definiert er über ihren Stand beziehungsweise ihren Beruf. Vgl. Ahmed 1974, S. 5.

256 Calderón 1973, II, S. 1229.

257 Calderón 1973, III, S. 1236.

die Tiefen des menschlichen Körpers gekennzeichnet ist. Da der Galan lesen musste, dass seine Geliebte schon am darauffolgenden Tag einen anderen heiraten soll, ist er zu Tode betrübt:

FEDERICO. - ¡Ay infelice de mí!
¡Y qué breve plazo tengo
de vida! De aquí a mañana,
Fabio...
FABIO. - ¿Qué?
FEDER. - ... me verás muerto.

Fabio nimmt die Äußerung seines Herrn wörtlich und findet an dem Gedanken, den Herren tot zu sehen, keinen Gefallen. Aber nicht deshalb, weil ihm das Leben ohne seinen Antipoden als sinnlos erscheinen würde. Es ist vielmehr der Gestank, der ihn abschreckt. Denn wer stirbt, verwest und dabei entstehen nun einmal übel riechende Gase. Die von schwarzem Humor geprägte Empfehlung Fabios lautet daher, dass Federico den Tod vermeiden sollte:

FABIO. – Harás muy mal, si excusarlo
puedes, porque te prometo
que no es cosa de buen aire.²⁵⁸

Der degradierende Prozess der Verwesung und die Gerüche, die mit ihm einhergehen, sind einer weiteren Äußerung Fabios inhärent. Im zweiten Akt konfrontiert der Gracioso die Herzogin mit ihrer Geschwätzigkeit.²⁵⁹ Diese hat Fabio allerdings nicht verraten und versteht deshalb zunächst nicht, worauf der erzürnte Gracioso hinauswill.

FLERIDA. - ¿Qué quieres decirme en eso?
FABIO. - ¿Qué quisiste tú, señora,
decir en esotro?
FLER. – Ahora
menos te entiendo.

Fabio konkretisiert seinen Vorwurf nur geringfügig und spricht nun von dem „suceso“, den er Flérida von Federico erzählt hatte: Er meint die heimliche nächtliche Verabredung seines Herren und dessen Geliebter. Fabio bereut, der Herzogin das Geheimnis des Treffens anvertraut zu haben²⁶⁰ und drückt dies mit einem Bild der Verwesung aus:

258 Calderón 1973, I, S. 1212.

259 Den Kontext zu dieser Szene habe ich im Zusammenhang mit der Treue und Untreue Fabios bereits dargestellt.

260 Das Bewusstsein, unrecht gehandelt zu haben, hat der Gracioso nicht. Er bereut den Geheimnisverrat nur, weil Federico davon erfahren hat und ihn anschließend fast erschlagen hätte.

FABIO. – El suceso
que yo te había contado
de mi señor, ¿se pudriera
porque en tu pecho estuviera
siquiera un [sic] hora guardado?²⁶¹

Die Übersetzung Johann Diederich Gries' für die ganze Textstelle lautet so: „Was ich Tor/ Dir von meinem Herren erzählte,/ Hätt's verfaulen wohl gemusst,/ Herrin, wenn es deine Brust/ Eine Stunde nur verhehlte?“²⁶² Fabio wünscht sich, dass er das Geheimnis für sich behalten hätte. „Verfaulen“ hätte er es lassen sollen, da die Herzogin ein Geheimnis scheinbar nicht länger als eine Stunde für sich behalten kann. Noch expressiver und deutlicher ist die Bachtin'sche Degradierung nur an einer Stelle der Komödie: als Fabio die Assoziationen der Verwesung und der Fäulnis im dritten Akt um ein skatologisches Bild bereichert:

FABIO. – Hoy que tengo más que hablar,
¿ocasión he de tener
de hablar menos? Eso no,
que será piedad cruel
dejar pudrir un secreto
que a nadie sirva después.
Que corrompida la vena,
como dijo el cordobés,
del secreto, hecha secreta,
huele mal y no hace bien.
Tras Flérida quiero ir.
Pero ya no hay para qué,
que ella vuelve.²⁶³

Heute, wo er wieder mehr zu erzählen hat, sollte er plötzlich weniger sprechen? Fabios Art der Fragestellung nimmt die Antwort bereits vorweg: Er wird nicht dorthalten und Flérida auch diesmal von den Plänen seines Herren und dessen Geliebter erzählen. Sonst hätte er, wie er später im Gespräch mit Flérida betont, zwei oder drei Stunden umsonst wie die Katze auf der Lauer gelegen.²⁶⁴ Und das wäre doppelt schade: schade für ihn, weil er sich damit um die Belohnung der Herzogin bringen würde und schade um das Geheimnis selbst, das „verfaulen“, also jedwede Bedeutung verlieren würde. Fabio geht noch einen Schritt weiter und setzt, unter Berufung auf den „cordobés“²⁶⁵, das Geheimnis mit einer Ausscheidung, mit Kot gleich. Ein „secreto“, das in der

261 Calderón 1973, II, S. 1226.

262 Calderón 1910, II, S. 62.

263 Calderón 1973, III, S. 1237.

264 Vgl. Calderón 1973, III, S. 1237. Indem sich der Gracioso mit einer lauernden Katze vergleicht, animalisiert und degradiert er sich erneut selbst.

265 Gries schreibt in seiner Übersetzung, dass es sich bei dem „cordobés“ um Seneca handelt. Vgl. Calderón 1910, III, S. 88.

leiblich-degradierenden Metaphorik des Gracioso zum Exkrement wird, riecht natürlich dementsprechend übel. Diesen Geruch, so scheint es, will Fabio der Herzogin, dem Publikum und sich selbst ersparen: Das gelingt ihm nur, indem er das in Erfahrung Gebrachte schnell an Flérida weitererzählt, um die Geheimnisse sozusagen frisch zu halten. Ausdrucks- und Handlungsweise des Gracioso in *El secreto a voces* sind von den niederen Sinnen²⁶⁶ und einer deutlichen Abwärtsbewegung gekennzeichnet. Vorgängen wie „Koitus, Zeugung, Schwangerschaft, Geburt, Verschlingen und Ausscheiden“²⁶⁷ ist diese Bewegung, in der Bachtin eine permanente und unauflösliche Ambivalenz²⁶⁸ sieht, inhärent. Die Ambivalenz der Degradierung und die des Lachens, die in der Doppelweltlichkeit des Mittelalters und der Renaissance eine besondere Rolle einnimmt, sind in der Figur Fabios deutlich auszumachen. Bilder wie das des faulenden Geheimnisses sind für ein tiefes Verständnis der Gracioso-Figur in *El secreto a voces* erheblich. Sie stellen die Einstellung Fabios zu Geheimniswahrung und –verrat verdichtet dar und sind deshalb so expressiv und wirkungsvoll, weil sie in deutlichem Kontrast zu den Idealen der höfischen Gesellschaft und des Galans stehen. Verse wie „del secreto, hecha secreta“ hängt – wie Rabelais’ Motiven²⁶⁹ – etwas Antihierarchisches und Pathosmilderndes an.

3.3 Fabio, ein Student?

In Punkt 2.1.4 *Die potenzielle Vergangenheit des Gracioso an der Universität* habe ich mich mit der entsprechenden These Miguel Herrero Garcías beschäftigt. Gemäß dieser These wurzelt der Gracioso als treuer Gefährte und Berater seines Herrn im historischen Boden der „época de los Austrias“ und, um präziser zu werden, in der spanischen Universitätslandschaft der Zeit.²⁷⁰

*El gracioso está sorprendido en su nacimiento, en su ambiente original. Lo engendraban las circunstancias especiales de la vida universitaria, que fundían en comunidad de sentimientos e intereses dos individualidades tan distantes [...].*²⁷¹

Die unauflösliche Bindung zwischen zwei so konträren dramatischen Akteuren wie dem Gracioso als *criado confidente* und seinem *amo* ist laut Herrero aus dem speziellen universitären Kontext hervorgewachsen. Als Indizien dafür, dass nicht nur der Galan eine höhere Bildung genoss, sondern

266 Geschmacks- und Geruchssinn scheinen mir für das Verständnis der Figur des Fabio wichtiger zu sein als der Tastsinn. Deshalb habe ich mich auf den vorangegangenen Seiten verstärkt diesen zwei Sinnen gewidmet.

267 Bachtin 1995, S. 71.

268 Vgl. Bachtin 1995, S. 70ff.

269 „Rabelais’ Motive haben etwas prinzipiell und unausrottbar „Nichtoffizielles“: kein Dogmatismus, nichts Autoritäres, keine engstirnige Seriosität kann sie besetzen; sie widersetzen sich jeder Vollendung und Starrheit, jeder ungetrübten Seriosität und Abgeschlossenheit des Gedankens unter Weltanschauung.“ Bachtin 1995, S. 50.

270 Vgl. Herrero García 1941, S. 47, 51ff.

271 Herrero García 1941, S. 56.

auch der ihm treu gesinnte Diener, führt der Historiker und Literaturkritiker die Lateinkenntnisse der *Figura del Donaire* an.²⁷² Anhand zahlreicher Beispiele illustriert Herrero, dass sich der Gracioso bei allen Dramatikern des *Siglo de Oro* der lateinischen Sprache bedient. Die Kenntnisse des Lateinischen sind bei den meisten Graciosos seit der Studienzeit, die der Autor in ihrer Vergangenheit ortet, zwar verblichen, aber unleugbar vorhanden.²⁷³

3.3.1 Lateinkenntnisse als Indiz für akademische Bildung?

Dass der Gracioso in *El secreto a voces* ebenfalls lateinisch spricht, wurde anhand eines Beispiels aus der ersten Szene des dritten Aktes bereits festgestellt.²⁷⁴ Der besseren Übersicht halber hier noch einmal der inhaltliche Kontext: Fabio hält sich im Zimmer seines Herren auf und reflektiert über dessen unberechenbare Stimmungsschwankungen. Plötzlich vernimmt er die gedämpfte Stimme Enriques und geht, in der Hoffnung Vertrauliches erlauschen zu können, unter dem Tisch in Deckung.

FABIO. - [...] Enrique viene hablando
„submissima voce“; y si ellos
se han de guardar, en entrando,
en esta sala, de mí,
ganarles quiero por mano,
y guardarme dellos yo: [...].²⁷⁵

Die inhaltliche Bedeutung der Szene für die Komödie soll an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben. Es ist der Code- oder Sprachwechsel, auf den ich stattdessen eingehen möchte. Dass Calderón den Gracioso eben in diesem Moment die Sprache wechseln lässt, ist wohl kein Zufall. Es ist möglich, dass Fabio die Sprache wechselt, um die Heimlichtuerei Enriques und Federicos zu spiegeln: Der Gracioso spricht über unverständliche, künstlich gedämpfte Rede und drückt dies in einer Sprache aus, die den weniger gebildeten Theatergästen der Epoche sicher nicht geläufig ist. Das Latein Fabios beschränkt sich hier zwar nur auf zwei Wörter, sein Einsatz hat aber wohl symbolischen Charakter.

Der bereits erwähnte *cuento* „Ágere, Macarandona y el cura“ entwickelt seine Komik über das Lateinische und über die Lateinkenntnisse Fabios. Unter Berücksichtigung der materiell-leiblichen Degradierung nach Michail Bachtin wurde die launige Geschichte über den Pfarrer, der in den Dörfern Ágere und Macarandona die Messen liest, eingehend untersucht. Die sprachliche Missdeutung, auf der der komische Effekt des *cuento* beruht, soll anschließend im Detail erläutert werden. Das Missverständnis entsteht zwischen den drei handelnden Parteien der Geschichte: dem

272 Vgl. Herrero García 1941, S. 51-78.

273 Vgl. Herrero García 1941, S. 60ff.

274 Vgl. Calderón 1973, III, S. 1232.

275 Calderón 1973, III, S. 1232, 1233.

Pfarrer, einem schlichten Dorfbewohner Macarandonas und den übrigen Macarandondern, die sich aufgrund eben dieses sprachlichen Irrtums vor den Kopf gestoßen fühlen. Die Verwicklung beginnt damit, dass ein Macarandoner einfachen Gemüts in Agere die Messe besucht:

[...], y oyendo que
el cura empezó a cantar
el prefacio, reparó
en que a voces aquel día
“gratias agere” decía,
y “a Macarandona” no.
Con lo cual, muy enojado,
dijo: “El cura gracias da
a Agere, como si acá
no le hubiéramos pagado
sus diezmos.” Cuando escucharon
tan bien sentidas razones
los nobles macarandonos
los bodigos le sisaron.
Viéndose desbodigar,
al sacristán preguntó
la causa. El se la contó,
y él dió desde allí en cantar,
siempre que el prefacio entona,
porque la ofrenda se aplique:
“Tibe semper et ubique
gratias” a Macarandona. [...] ²⁷⁶

Das lateinische Dankgebet, das der Pfarrer mit „gratias agere“ anstimmt, lässt den Macarandoner hellhörig werden. Er bringt „agere“ mit dem Dorf in Verbindung und glaubt, dass sich der Geistliche bei allen Bewohnern Ageres bedankt und die Macarandoner, die genauso ihre Zehnten²⁷⁷ zahlen, dabei unberücksichtigt lässt. Die Formulierung „gratias agere“ bedeutet in Wahrheit nichts anderes als „Dank sagen“, ist ein ritueller Bestandteil der so genannten Präfation, des Vorbereitungsgebets zur Wandlung und hat nichts mit der Gemeinde Agere zu tun.²⁷⁸ Der besagte Dorfbewohner sieht sich und alle anderen Macarandoner diskriminiert, da sie nie ein Wort des Dankes hören. Als er seinen MitbürgerInnen von der skandalösen Begebenheit berichtet, schwappt die Welle der Empörung auf die ganze Gemeinde über. Die Macarandoner beschließen kurzerhand, die Opferkuchen einzuziehen und lassen erst wieder von ihrer drastischen Maßnahme ab, als der Pastor

276 Calderón 1973, II, S. 1229.

277 Zehnt, der. (vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert besonders an die Kirche zu leistende) Abgabe des zehnten Teils vom Ertrag eines Grundstücks. Duden [<http://www.duden.de/rechtschreibung/Zehnt>, Zugriff am: 04.01.2013].

278 S. dazu die Fußnoten in der Übersetzung Johann Diederich Gries'. Vgl. Calderón 1910, II, S. 69.

beginnt, sich bei allen, auch den Macarandonern, explizit zu bedanken. Mit der Wendung „tibe semper et ubique gratias“ versöhnt der Geistliche die vermeintlich Benachteiligten.

Die lateinischen Äußerungen des Pfarrers sind für das Verständnis des *cuento* zentral. Fabio könnte dem Theaterpublikum und Federico, dem die launige Erzählung gilt, diese nicht so eindringlich zu Gehör bringen, wenn er nicht jedes Wort verstehen würde. Die Frage, inwieweit das Rezitieren eines *cuento* Aussagen über die tatsächlichen Lateinkenntnisse des Vortragenden, also diejenigen Fabios, zulässt, ist natürlich zu stellen. Eine Beurteilung ist deshalb schwierig, weil die lateinischen Elemente in diesem Schwank wie in der Komödie insgesamt nur sehr vereinzelt vorkommen. Die Szene, in der Fabio das Flüstern Enriques auf lateinisch umschreibt, erscheint mir für eine Einschätzung seiner fremdsprachlichen Kenntnisse allerdings aussagekräftiger als der *cuento*. Das liegt daran, dass der Sprachwechsel hier spontan erfolgt, während er im *cuento* auf einem von volkstümlicher Seite festgelegten Handlungsschema beruht.²⁷⁹

3.3.2 Woher weiß Fabio so vieles über Chiffren?

Fabios Wissen über Chiffren kann, neben dem Aspekt des Lateinsprechens, als zweites Indiz dafür gewertet werden, dass er in seiner Vergangenheit, plakativ formuliert, an einer Hochschule immatrikuliert war. Der Gracioso ist der einzige Charakter in *El secreto a voces*, der versteht, dass sich Laura und Federico einer Geheimsprache bedienen. Während die Herzogin, der Vater Lauras und ihr eifersüchtiger Verlobter aus den sonderbar klingenden Dialogen nicht klug werden²⁸⁰, hat Fabio spätestens mit seiner Anmerkung „Maestros son ellos/ bien se deben de entender.“²⁸¹ erfasst, dass sein Herr und die bevorzugte Hofdame Fléridas eine Möglichkeit gefunden haben, sich in der Präsenz der versammelten Hofgesellschaft heimlich auszutauschen. Fabio ist bezeichnenderweise auch derjenige, der als erster von chiffrierten Nachrichten spricht.²⁸² Außerdem appelliert der Gracioso einige Male an seinen Herren, die Briefe zu entschlüsseln, die dieser von höchst rätselhafter Quelle bezieht.²⁸³ Es sind diese Momente, in denen Fabio dem Bild des *criado confidente* noch am nächsten kommt. Als Federico von Flérida den Auftrag erhält, noch in derselben Nacht einen angeblich

279 Vgl. Ahmed 1974, S. 3.

280 „De toda vuestra cuestión/ sólo he llegado a saber/ que es liberal quien no gasta/ su sentimiento.“ Calderón 1973, III, S. 1236. Fléridas Kommentar verdeutlicht, wie undurchschaubar der Dialog zwischen Laura und Federico, der einzig von Fabio als Geheimsprache erkannt wird, bis zuletzt bleibt. Der einzige Schluss, den die Herzogin aus dem Gespräch zwischen ihrer Hofdame und Federico ziehen kann, ist, dass der großmütig sei, der seinen Kummer für sich behält.

281 Calderón 1973, III, S. 1236.

282 Vgl. Calderón 1973, I, S. 1212.

283 Woher sein *amo* diese bezieht, ist Fabio ein Rätsel; und zwar eines, dessen Lösung er in „Barrabás“, Hausgeistern und dem Teufel selbst vermutet. Vgl. dazu Calderón 1973, I, S. 1213, II, S. 1219, II, S. 1221, u. II, S. 1226.

wichtigen Brief zu überstellen, ist dieser entmutigt. Die Nacht wollte er eigentlich an der Seite seiner Geliebten verbringen. „Leéle, a ver si contradice/ a lo que primero fué.“²⁸⁴, rät ihm der Gracioso und kündigt damit indirekt an, worum es ihm in der folgenden Geschichte geht: um versteckte Inhalte, die den scheinbaren widersprechen und die es aufzudecken gilt. Der *cuento* soll Federico anleiten, den Brief zu entschlüsseln beziehungsweise die „cifra“ über eine „contracifra“ in Klartext zu verwandeln. Es sind Ziffern, die der Gracioso zwischen den Zeilen der Herzogin vermutet: „¿Viene en cifra... como la que uno escribió/ en guarismo?“²⁸⁵ Und vor diesen sollte sich sein Herr in Acht nehmen, sonst könnte es ihm ähnlich ergehen, wie der Hauptfigur des *cuento* „El vidriero y las monas“²⁸⁶:

Der Glaser ist verliebt und möchte der Dame, die es ihm angetan hat, deshalb auch ihren etwas kuriosen Wunsch nach einem Affen erfüllen. Um sicherzugehen, dass die Auserwählte ein besonders schönes Exemplar erhält, bestellt er bei einem Freund per Brief gleich drei oder vier, „tres o cuatro“. Da er die Zahlen nicht ausschreibt, wird aus dem „o“ eine Null und der verwunderte Freund nimmt eine potenzierte Bestellung auf, die weitaus höher ausfällt, als vom Glaser beabsichtigt. Anstatt der „tres o cuatro“ erhält dieser 304 Äffinnen, die sich mit wildem Geschrei auf seine zerbrechliche Habe stürzen. Was dem armen Glaser bleibt, sind Scherben²⁸⁷ und die Erkenntnis, vor trügerischen Zeichen besser auf der Hut zu sein. Die Ursache des Unheils liegt in der Zahl Null, die der spanischen Konjunktion „o“ - oder - zum Verwechseln ähnlich sieht. In Fabios *cuento* ist es also ein missverständliches Schriftbild (3 o 4), das dem Glaser zum Verhängnis wird. Die Zahl Null ist im *Siglo de Oro* allerdings eine, die auch ganz bewusst eingesetzt wird, um zu verschlüsseln: als so genannte Trugchiffre.²⁸⁸ Mit dem Durcheinander, das die Null im *cuento* zur Folge hat, warnt Fabio seinen Herren vielleicht vor dieser spezifischen Chiffre, die nichts bedeutet und nur in den Text eingestreut wird, um unerwünschte LeserInnen in die Irre zu führen.²⁸⁹

Fabio verwendet das Verb „contradecir“ im Kontext des Entschlüsselns²⁹⁰, er ist bestens mit „cifras“ und „guarismos“ vertraut und spricht seinem Herren schließlich zu, die verschlüsselte Botschaft verstanden zu haben: „[...], pues sé que ha sido.../ haber la cifra entendido/ y no ser las monas

284 Calderón 1973, I, S. 1214.

285 Calderón 1973, I, S. 1215.

286 Vgl. Ahmed 1974, S. 160.

287 Vgl. Calderón 1973, I, S. 1215.

288 Es ist Simon Kroll, der die für den Glaser verheerende Null in seinem Artikel „Die *Monas* und der Glaser von Tetuán“ mit der Verschlüsselungstechnik der Trugchiffre und Fabio in Verbindung bringt. Vgl. Kroll, in: Aichinger/ Kroll (Hgg.) 2011, S. 75.

289 Vgl. Meister 1906, S. 48, S. 57f.

290 Vgl. Calderón 1973, I, S. 1214.

tantas.“²⁹¹ Das Dependenzverhältnis Herr-Diener scheint aus der Perspektive Fabios für die Dauer des *cuento* außer Kraft gesetzt, ja beinahe umgekehrt. Der einfache *criado* erzählt seinem Herren, dem Geheimschreiber und Protokollanten der Herzogin, einen lehrreichen Schwank über Chiffriertechniken, die in der historischen Realität der Epoche eine wichtige Rolle spielen. Mit dem Begriff des „guarismo“ verweist er außerdem auf den im doppelten Wortsinn hohen Stellenwert der Null²⁹², die für das im europäischen Mittelalter neu übernommene Zahlensystem von großer Bedeutung ist.²⁹³ Fabios *cuento* „El vidriero y las monas“ ist reich an offenen Bedeutungsräumen, die auf barocke Chiffriermethoden ebenso verweisen wie auf die langen historischen Schatten der Zahlen.²⁹⁴ Die Anspielungen des Gracioso sind nicht die eines simplen, unbedarften Knechts, der nur dazu taugt, Hilfsarbeiten zu erledigen. Im Gegenteil, sie sind geistreich und zeugen von einer Gelehrtheit, die außerhalb des Campus nur schwer zu erlangen ist. Wenngleich davon auszugehen ist, dass Fabio als Diener eines Sekretärs einiges über Chiffren und Geheimschriften gelernt hat, so lassen die vielzähligen sinnreichen Andeutungen eine akademische Ausbildung dennoch als sehr realistisch erscheinen. Im Sinne Miguel Herrero Garcías stelle ich deshalb die These auf, dass der Gracioso aus Calderóns *El secreto a voces* studiert hat. Vielleicht hat er sich an der Universität auf das Dechiffrieren der trügerischen Null, der Trugchiffre, spezialisiert.

3.4 Metatheatrale Verweise Fabios

Der Gracioso hat, das wurde anhand der Studien Leavitts, Ruiz Ramóns Ansatz der „doble función de mediador“²⁹⁵ und Ganns wissenschaftlicher Annäherung über die „risa festiva“ Bachtins deutlich, das Privileg, sich besonders häufig an das Publikum zu wenden. Die Art und Weise, wie die Figura del Donaire Kontakt aufnimmt, reicht vom ambivalenten *Aparte*, das eine parallel laufende Kommunikation zu den ZuseherInnen und zu den Figuren auf der Bühne zulässt, bis zu spontanen oder von den Dramatikern des *Siglo de Oro* möglicherweise als spontan intendierten Kommentaren.

291 Calderón 1973, I, S. 1215.

292 „Wollte man einem Römer der Antike dieses dekadische System erklären, könnte man so vorgehen: Zunächst sei vereinbart, dass die Ziffern 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 mit den ersten neun positiven Zahlen übereinstimmen, d. h. 1 = I, 2 = II, 3 = III, 4 = IV, 5 = V, 6 = VI, 7 = VII, 8 = VIII, 9 = IX. Zusätzlich kommt noch die Ziffer 0 als Symbol des „Nichts“ hinzu. Auf dieser genialen Idee eines unbekannten indischen Rechengenie, auch für „nichts“ ein Symbol zu schreiben, beruht nämlich die Raffinesse des Stellenwertsystems: Für die auf 9 folgende Zahl schreiben wir 9+1=10: die Ziffer 1 nimmt hier die Zehnerstelle ein, während auf der Einerstelle „nichts“ hinzukommt. [...]“ Im heute gebräuchlichen indisch-arabischen Stellenwertsystem sind selbst hohe Zahlen gut zu überblicken, während das additive System der Römer lange Zahlenschlangen produziert, die für Ungebübte schwer zu entziffern sind. Taschner 2005, S. 88, 89.

293 Vgl. Kroll, in: Aichinger/ Kroll (Hgg.) 2011, S. 78.

294 Vgl. Kroll, in: Aichinger/ Kroll (Hgg.) 2011, S. 79.

295 Ruiz Ramón, S. 203-224, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

Die doppelt vermittelnde Funktion, die der Calderón'sche Gracioso laut Ruiz Ramón einnimmt,²⁹⁶ sorgt für eine ständige ironisch-ambigue Perspektivierung, die die ZuseherInnen fordert:

*Las continuas interferencias entre ironía y ambigüedad, no sólo en el discurso de la figura del donaire, sino en la dramaturgia del texto, en el que „decir“ y „hacer“ son inseparables, fuerzan al espectador a oír y ver a la vez dentro y afuera del espacio escénico y del espacio histórico, puesto que, a diferencia de los personajes, los espectadores no ven y oyen sólo desde dentro de la ficción dramática ni desde el fuera de la realidad histórica, sino desde la interferencia de ambas.*²⁹⁷

Ruiz Ramóns Zitat entsprechend, nimmt das Publikum die Komödie durch den Gracioso aus einer Perspektive wahr, die von der Interferenz zweier Räume geprägt ist. Die Figura del Donaire sieht immer wieder über die „vierte Wand“²⁹⁸ hinweg und verbindet damit den fiktionalen Bühnenraum und den der außertheatralischen Wirklichkeit.²⁹⁹ In seinen „Notes on the *Gracioso* as a Dramatic Critic“³⁰⁰ schreibt Leavitt von einer weiteren Interferenz, die sich im Gracioso manifestiert: Die Fiktionsbrüche der Figura del Donaire dienen den Dramatikern bisweilen als Medium, um sich kritisch über das Theater und seine Praxis zu äußern.³⁰¹

Calderón de la Barca scheint Fabio in *El secreto a voces* nicht für diese Art von Kritik zu instrumentalisieren, er lässt den Gracioso aber subtile Verbindungen zur Theatertheorie herstellen. Im folgenden Wortwechsel, der Fabios „Anstellung“ zum persönlichen Spion Fléridas vorangeht, sprechen die Herzogin und der Gracioso vordergründig nur über den Wohnort der Dame Federicos. Ein zweiter Blick legt allerdings nahe, dass sich zwischen den Versen ein Hinweis auf den Palast als Schauplatz der Komödie und auf ihr Genre - die *comedia palatina* – verbergen könnte. Eine kurze Erläuterung des situativen Zusammenhangs erscheint an dieser Stelle als sinnvoll: Nachdem Fabio der Herzogin von der Verabredung zwischen Federico und seiner Dame im nächtlichen Schlossgarten erzählt hat, hofft Flérida auf mehr Informationen und fragt den Gracioso, ob er nicht zufällig das Haus oder die Straße der Unbekannten kenne. Fabio hat tatsächlich eine Antwort parat und bekräftigt diese mit fünf Indizien, die seiner Ansicht nach nur eine Folgerung zulassen: dass die Dame aus dem Palast sei.³⁰²

296 Vgl. Leavitt 1955, S. 27-29.

297 Ruiz Ramón, S. 224, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

298 „Innerhalb der Bühnenhandlung ist die ‚vierte Wand‘ eine Wand, weil die Theaterfiguren sie als Wand behandeln, sie also nicht durchschreiten und nicht mit dem Publikum in Interaktion treten. Ein Schauspieler kann jedoch ‚aus der Rolle fallen‘ und die vierte Wand durchbrechen, etwa indem er auf Beifalls- oder Missfallenskundgebungen aus dem Publikum eingeht.“ Wikipedia [http://de.wikipedia.org/wiki/Vierte_Wand, Zugriff am: 04.02.2013].

299 Vgl. Ruiz Ramón, S. 223, 224.

300 Vgl. Leavitt 1931, S. 315-318.

301 Vgl. Leavitt 1931, S. 315.

302 Vgl. Calderón 1973, I, S. 1213.

FLÉRIDA - ¿Y es posible ([Ap.] ¡Qué pesar!)]
 que la casa o calle ([Ap.] ¡Hoy muero!)]
 de la dama no has sabido?
 FABIO. – Eso sí: en palacio ha sido.
 FLÉR. - ¿De qué lo sabes?
 FABIO. – Lo infiero
 de que siente sin mudanza,
 de que goza sin empleo,
 de que adora sin deseo,
 de que ama sin esperanza,
 y de que noches y días
 escribe un gran carapacio:
 y sólo son de palacio
 tan discretas boberías.³⁰³

Die „casa o calle“, nach denen Flérída fragt, deuten auf die so genannten *comedias de capa y espada* hin, die auch als *comedias urbanas* bezeichnet werden und demgemäß in der Stadt - häufig ist es Madrid - spielen.³⁰⁴ In Calderóns Werk nehmen die *comedias de capa y espada* wie im klassischen spanischen Theater überhaupt, einen großen Raum ein. Ihren Namen verdanken die Komödien, in deren Mittelpunkt immer eine Liebesgeschichte steht, den Requisiten der auftretenden Kavaliers, dem Mantel und Degen.³⁰⁵ Mit Flérídas Frage „Und ist's möglich, [...] / Dass du Straße nicht und Haus / Dieser Dame kennst? [...]“³⁰⁶ stellt Calderón eine Verbindung zu dieser Art von Komödien her. Indem er den Gracioso betonen lässt, dass die Geliebte Federico im Palast zu suchen sei, verweist der Autor auf den Schauplatz der Komödie und damit auch auf das Merkmal, das später dazu dienen wird, die Komödie als *comedia palatina* zu klassifizieren.³⁰⁷

An anderer Stelle erlaubt sich Pedro Calderón, über den Gracioso auf zwei seiner Komödien Bezug zu nehmen – „El Galán Fantasma“ und „La Dama Duende“:

FABIO. – Ahora creo
 que es verdad...
 FEDERICO. - ¿Qué?
 FABIO. – Que estás loco,
 y Galán Fantasma, has hecho
 una Dama Duende allá
 dentro de tu pensamiento,
 a quien amas mentalmente. [...] ³⁰⁸

303 Calderón 1973, I, S. 1213.

304 Vgl. Wardropper 1978, S. 215ff.

305 Vgl. Depta 1925, S. 88.

306 Calderón 1910, I, S. 30.

307 Vgl. Wardropper 1978, S. 183ff.

308 Calderón 1973, I, S. 1212.

Dieser intertextuelle Verweis knüpft an zwei Stücke an, in denen Aberglaube eine besondere Rolle spielt, ebenso wie auch Fabio selbst vom Glauben an Übersinnliches geprägt ist.

4. Fabio und das Geheimnis

4.1 *El secreto a voces* und sein größter Feind

4.1.1 *What's in a name* und ein Diener, der nur Diener scheint

El secreto a voces/ Das laute Geheimnis: Das ist der Titel der Komödie, die im Fokus dieser Arbeit steht. Sie stammt von Pedro Calderón de la Barca und wurde 1642 uraufgeführt.³⁰⁹ Das Geheimnis ist Gegenstand vieler Komödien des Autors, davon zeugen Titel wie: *Nadie fie su secreto/ Wenn man sein Geheimnis nicht verschweigt*, *No hay cosa como callar/ Schweigen können ist alles* oder *A secreto agravio, secreta venganza/ Für heimliche Schmach, heimliche Rache*. Im *Secreto a voces* verleiht Calderón dem Geheimnis ebenfalls die Protagonistenrolle und verarbeitet es als Leitmotiv, das im Verlauf der Handlung verschiedenste semantische Färbungen erhält.³¹⁰ Um in dem dicht geknüpften Teppich, der aus Verhüllung und verschiedensten Momenten der Enthüllung³¹¹ geknüpft ist, die wichtigsten (Struktur verleihenden) Fäden zu erkennen, möchte ich mich zuerst mit dem Titel auseinandersetzen.

Dieser synthetisiert verschiedene Bedeutungsebenen, verdichtet sie in zwei Begriffen, die sich widersprechen oder zumindest zu widersprechen scheinen. Der Fachausdruck aus der Rhetorik, der die Synthese (scheinbar) gegensätzlicher Inhalte beschreibt, ist das Oxymoron. Der Widerspruch, der ihm innewohnt, dient der pointierten Darstellung eines mehrdeutigen Sachverhalts. *La vida es sueño/ Das Leben ist Traum* oder Lope de Vegas *Lo fingido verdadero/ Sein ist Schein* sind zwei weitere Fälle von Oxymora und zeugen davon, welchen Stellenwert die beiden Dramatiker den Wörtern oder Sätzen beimessen, die ihre Dramen benennen. Die Herausforderung besteht darin, die inhaltliche Essenz oder das Leitmotiv konzis und konzentriert zusammenzufassen. Das tragende Motiv ist das Geheimnis; doch es ist kein beliebiges, sondern eines „a voces“. In diesem Attribut liegt die vielschichtige Genialität des Titels, der eine Erwartung hervorruft, die nur teilweise erfüllt wird. Sie wird insofern erfüllt, als es am Hof „secretos a voces“ im eigentlichen Sinn gibt: Fléridas Liebe ist solch ein Geheimnis, das nicht artikuliert wird und doch verborgen ist. Das „secreto a voces“, das der Autor zum zentralen Motiv entwickelt und mit dem er der heimlichen Kommunikation der Protagonisten eine besondere Note verleiht, ist jedoch keines, das bereits jeder kennt. Es handelt

309 Vgl. Calderón de la Barca, Pedro, 28.02.1642. *El secreto a voces*. Biblioteca nacional de España, Mss. Facs/ 983, Madrid.

310 In dem von Wolfram Aichinger und Simon Kroll herausgegebenen Band *Laute Geheimnisse* werden die Bedeutungsvielfalt des Motivs (in der Komödie) und davon ausgehend die barocke Kultur des Verheimlichens gründlich und ansprechend beschrieben. Vgl. Aichinger/ Kroll (Hgg.), 2011. *Laute Geheimnisse*. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock. Wien/ Berlin: Turia+Kant.

311 Vgl. Aichinger, in: Aichinger/ Kroll (Hgg.) 2011, S. 59-62.

sich um ein Geheimnis, das tatsächlich geheim bleibt und das, obwohl es ausgesprochen und gehört wird. Zum Glück derer, die das Geheimnis teilen (Laura und Federico), wird es zwar vernommen, aber nicht verstanden. Doch woran liegt das? Pedro Calderón de la Barca stellt den beiden Liebenden eine bemerkenswerte Sprache zu Verfügung, die es erlaubt, sich in Anwesenheit anderer, nicht eingeweihter Personen zu unterhalten.

*Y vamos a decir por qué. Si donde mejor puede esconderse un árbol es en un bosque, y una piedra en un pedregal, donde mejor puede esconderse un secreto es en el discurso de las palabras.*³¹²

Die Nachricht, die nur für den Geliebten beziehungsweise die Geliebte bestimmt ist, erhält die bestmögliche Camouflage. Die Tarnung funktioniert folgendermaßen: Nach dem vereinbarten Zeichen, dem Schwenken eines Taschentuchs, ist das jeweils erste Wort des Verses für die geliebte Person gedacht, die übrigen vervollständigen den Vers und erzeugen einen Paralleltext. Dieser ergibt ebenfalls Sinn, ist aber nur Mittel zum Zweck: Er soll die Mithörenden von der eigentlichen Botschaft ablenken. Dass Calderón es seinen Verliebten zutraut, aus dem Stegreif doppelten Sinn zu erzeugen und diesen über längere Passagen zu erhalten, wurde dem Dichter vorgeworfen. Das Sprechen in Akrosticha sei nicht glaubwürdig, würde gegen die Regeln der Wahrscheinlichkeit verstoßen.³¹³

Dieser Vorwurf ist verblüffend, da das Theater in so vieler Hinsicht nur über Kommunikationssituationen funktionieren kann, die künstlich oder „unwahrscheinlich“ sind. Die Dramatiker des *Siglo de Oro* sind sich natürlich sehr bewusst, dass sie illusorische Kommunikationssituationen schaffen; dass jedes Geheimnis, das auf der Bühne im Vertrauen weitergegeben wird, ein öffentliches Geheimnis ist.³¹⁴ Wenn ein sichtlich nervöser Federico auf der Bühne beteuert, Enrique ganz bewusst in das hinterste Zimmer geführt zu haben, weil hier „kein anderer Zeuge“³¹⁵ sei, dann hört das Publikum gespannt zu. Denn wem so wichtig ist, ob jemand zuhört, der hat für gewöhnlich auch Interessantes (weil Vertrauliches) zu berichten. In dieser Situation ist die Neugier doppelt berechtigt: Das Publikum weiß, wie so häufig, nämlich mehr. Es weiß, dass Federico im Begriff ist, Enrique etwas anzuvertrauen und, dass das Misstrauen des Galán begründet ist: Unter dem Tisch hält sich ein unerwünschter Mithörer versteckt. Es ist der hellhörige Fabio, der hier gespannt zuhört. Seitdem Laura Federico vor ihm gewarnt hat, ist es für ihn nicht gerade einfacher geworden. Zwei Mal hätte ihn Federico wegen Geheimnisverrats beinahe umgebracht. Nicht auszudenken, wenn er ihn unter dem Tisch entdecken würde...

312 Valbuena Briones 1973, *El secreto a voces*, S. 1203.

313 Vgl. Wurzbach 1910, S. 6.

314 Vgl. Aichinger, in: Aichinger/ Kroll (Hgg.) 2011, S. 63.

315 Calderón 1910, *Das laute Geheimnis*, III, S. 78.

Doch kehren wir zum Leitmotiv und der raffinierten Methode, während der Rede zweifachen Sinn zu produzieren, zurück. Der horizontale Text ist der, der die Anwesenden auf eine falsche Fährte führen und im Glauben lassen soll, dass hier nichts verheimlicht würde. Der vertikale ermöglicht es dem Liebespaar, einander wichtige Informationen zuzuspielen und verleiht der Verwechslungskomödie ihren Namen. Er birgt das „secreto a voces“, das sich auf die geheime Botschaft (die laut ausgerufen wird) wie auch die Technik der Übertragung bezieht.³¹⁶ Die Form, die die Liebenden für ihre Kommunikation gewählt haben, ist das Akrostichon. Dieses ist ein Mittel der Steganographie, einer der zwei Arten der geheimen Nachrichtenübermittlung. Im Unterschied zur Kryptographie, die überall dort zum Einsatz kommt, wo bekannt ist, dass codiert und verschlüsselt wird (zum Beispiel bei militärischen Nachrichtendiensten), sind Stenogramme die „Unschuldslämmer“ der Geheimschreibung. Sie verbergen die Tatsache, dass überhaupt ein Geheimnis vorliegt.³¹⁷ Federico hat das Akrostichon als Code (in einem verschlüsselten Brief) vorgeschlagen, Laura ist diejenige, die ihn zum ersten Mal verwendet:

Laura. – „Flérida“, cuya beldad,
„ha“ con tu ingenio igualado,
“sabido” es cuánto ha mostrado,
“ya” mi afecto mi humildad.

Federico fügt die Anfangsworte zusammen...

Federico. – [*Aparte.*]
Las voces dicen primeras:
„Flérida ha sabido ya...”³¹⁸

... und erfährt, dass Flérida bereits in Kenntnis gesetzt wurde. Aber wovon weiß die Herzogin bereits? Und, diese Frage ist für uns von noch größerer Bedeutung, von wem ist sie informiert worden? Die eifersüchtige Herzogin wisse, fährt Laura fort, dass Federico letzte Nacht am Hof geblieben ist und

316 Der Titel schließt außerdem die Geheimnisse ein, die so offenkundig und zugänglich scheinen und dennoch von niemandem, auch nicht von Fabio, thematisiert werden: die lauten oder offenen Geheimnisse im traditionellen Sinn. Flérida liebt Federico, Federico Laura und Enrique ist nicht der, für den er sich ausgibt. Es ist möglich, dass Calderón über die Geheimnisse, die der Einsicht der Figuren eigentlich zugänglich sein müssten und es doch nicht sind, auf weitere, tiefer liegende Geheimnisse verweist: „Womöglich handelt das Stück von dem eigentümlichen Phänomen, kollektiver Blindheit und Taubheit, dass [sic] sich Gruppen auferlegen, weil dadurch Interessen geschützt bleiben [...]“: Das wäre für Calderóns Theater als vielfältiges Sinnkonstrukt bezeichnend. Aichinger, in: Aichinger, Kroll (Hrsg.) 2011, S. 64.

317 Aichinger, in: Aichinger, Kroll (Hrsg.) 2011, S. 53ff.

318 Calderón 1973, II, S. 1223.

mit seiner Dame³¹⁹ gesprochen hat. Flérida wisse es, erklärt Laura Federico, „...porque quien anda contigo es tu mayor enemigo...“³²⁰, weil der, der nicht von seiner Seite weicht, sein größter Feind ist. Die Rede ist von seinem Diener oder treffender: dem, der ihm zu dienen scheint, Fabio. Vor ihm sollte sich Federico in Acht nehmen und tunlichst vermeiden, Lauras Namen zu gebrauchen, wenn Fabio in der Nähe ist. Das, so die Befürchtung der Geliebten, könnte ausreichen, um den listigen *criado* auf die richtige Spur zu bringen. Das große Misstrauen, das Laura und Federico völlig zu Recht gegen ihn hegen, hat sich Fabio als Berichterstatte der Herzogin im ersten Akt „erarbeitet“. Wenn jemand imstande ist, Laura als Geliebte Federicos zu erkennen, dann Fabio: er, der sich wie ein Geist durch die Gemäuer und Gärten des Palastes bewegt, um Dinge aufzuschnappen, die er bei der Herzogin zu Geld machen kann. Fabio erhält schon im ersten Akt den Auftrag, Federico nachzuspionieren und wird auf diese Weise zum Geheimnisjäger oder „Geheimnisgeldjäger“³²¹ Fléridas. Diese Wortneuschöpfung ist insofern passend, als die Geheimnisse, die er in Erfahrung bringt, erst zu Nachrichten für Flérida werden, wenn sie ihn dafür entlohnt oder ihm eine Belohnung in Aussicht stellt. Wolfram Aichinger sieht im Geld *das* Medium, das Geheimnisse in Mitteilungen verwandelt und den Gracioso, der wie im *Secreto a voces* zum Spitzel wird, als Schaltstelle zwischen Reden und Schweigen.³²²

Fabio steht als *criado* am Hof der Herzogin von Parma in der sozialen Rangordnung der Hofgesellschaft weit unten. Als Spitzel der Herzogin kommt ihm allerdings zu einem frühen Zeitpunkt eine Position zu, in der er einerseits Macht ausüben und andererseits zeigen kann, dass er kompetent ist: im heimlichen Beobachten, im Aufpassen, was Federico sagt, tut und anderweitig preisgibt, in den Disziplinen also, die ein Spitzel oder Zuträger perfekt beherrschen sollte. Der Erfolg des Dieners, der mit Fléridas Auftrag zum *espía*³²³ oder *soplón*³²⁴ wird, rührt daher, dass er seinem Herrn schon aus beruflichen Gründen nahe steht und dass er „parlero“, geschwätzig ist und deshalb sehr gerne tut, was ihm aufgetragen wurde. Dass Federico wenig zimperlich mit ihm umgeht, wenn er von seinem Verrat erfährt, in seinem Zorn sogar den Dolch³²⁵ gegen ihn erhebt, lässt außerdem

319 Laura spricht von sich in der dritten Person: „Flérida ha sabido ya que de aquí no te ausentaste y qué con tu dama hablaste de que muy celosa está.“ Calderón 1973, II, S. 1223. Falls ein aufmerksamer Zuhörer (etwa Fabio) die Unterredung, oder Teile davon, wider Erwarten verstehen würde, wäre das Geheimnis, dass sie mit Federico eine Geheimsprache teilt, zwar gelüftet, aber sie könnte dann immer noch behaupten, von einer anderen Dame gesprochen zu haben.

320 Calderón 1973, II, S. 1224.

321 In Anlehnung an den Beruf des Kopfgeldjägers, der für ein Kopfgeld eine andere Person verfolgt, fängt und ausliefert, um die ausgeschriebene Geldsumme zu erhalten.

322 Vgl. Aichinger, in: Aichinger, Kroll (Hgg.) 2011, S. 61.

323 Dt.: Agent, Spion Spitzel

324 Dt.: Verräter, Zuträger

325 Calderón 1910, II, S. 58.

Rachegelüste in Fabio steigen. Er bemüht sich sehr, um hinter die Damenwahl Federicos zu kommen und feiert eine ganze Reihe von Erfolgen, die das große Fragezeichen vor der Identität der Geliebten ins Wanken bringen:

Fabio erfährt, dass sein Herr im nächtlichen Garten eine Verabredung hat; er weiß, dass Federico den Botendienst nach Mantua nie angetreten ist und sich stattdessen mit seiner Geliebten getroffen hat; er beobachtet, dass sein *amo* ein Schächtelchen mit dem Bild dieser Liebe bei sich trägt und findet heraus, dass die Pferde, die er in der Nacht an die Pforte der Brücke führen soll, Federico und seiner Dame zur Flucht bestimmt sind. Über all diese Entwicklungen informiert der Gracioso Flérida. Er legt ihr jedes Detail offen, das er in Erfahrung bringt und doch kann er ihr die entscheidende Frage bis zuletzt nicht beantworten: „¿Quién es la dama a quien Federico ama?“³²⁶ / „Wer ist die Dame, Die Eu'r Herr liebt? Wie ist ihr Name?“³²⁷ Diese Frage ist es, die Flérida wie auch Fabio das ganze Stück hindurch beschäftigt und das neue Dienstverhältnis (Auftraggeberin - Spion) besiegelt. Am Ende des Stücks behauptet der Gracioso zwar, dass er Laura viele Male hätte verraten können, das ist allerdings eher als Prahlerei oder augenzwinkerndes Eingeständnis, dass er ebenso wenig Bescheid wusste, zu interpretieren. Die Beobachtungen Fabios würden theoretisch völlig ausreichen, um Laura zu entlarven. In der „Bühnenwirklichkeit“ stehen der Enthüllung das Schicksal³²⁸ und die Geistesgegenwart der Protagonisten im Weg. Es ist insbesondere Laura, die in brenzligen Situationen die Nerven behält und das Katz- und Mausspiel zwischen den Geheimnissuchenden und den Geheimniswahrenden aufrechterhält.³²⁹ Sie entwickelt sich im Verlauf der Handlung zur großen Gegenspielerin Fabios. Während Laura im Diener ihres Geliebten die Gefahr erkennt, die ihr Geheimnis zunichte machen könnte, ahnt dieser nichts von seiner Widersacherin.

*Fabio sieht das ganze Stück lang an Laura vorbei, als wäre sie gar nicht vorhanden, als wäre er mit partieller Blindheit geschlagen. Kein einziges Mal richten die beiden Gegenpole im Spiel des Verheimlichens und Spionierens das Wort aneinander.*³³⁰

Laura erkennt die Gefahr, die von Fabio ausgeht. Der Gracioso hingegen scheint keine Ahnung zu haben, woher Federico von seinem Verrat weiß und wer im Verborgenen gegen ihn arbeitet. Laura und Fabio gehören nicht zu der Sorte Antagonisten, die in einer finalen Auseinandersetzung den Sieger ermitteln. Sie sind heimliche Gegenspieler, die für die Abgleichung der Wissensstände innerhalb der Handlung zuständig sind. Der Informationsfluss geht von Federico zu Flérida. Fabio ist

326 Calderón 1973, I, S. 1213.

327 Calderón 1910, I, S. 29.

328 Schicksalhaft ist zum Beispiel die für das Liebespaar glückliche Fügung, dass Enrique in der Nacht der Verabredung in Parma ist.

329 Zur Figur und der Rolle Lauras als Intrigantin siehe: Engel, in: Aichinger, Kroll (Hgg.) 2011, S. 195-219.

330 Aichinger, in: Aichinger, Kroll (Hgg.) 2011, S. 62.

dabei das verbindende Element, Laura die Gegenspielerin: Sie ist ständig darum bemüht, die Spuren wieder zu verwischen, die Fabio erkannt und der Herzogin mitgeteilt hat. Die weibliche Intrigantin und der Gracioso sorgen durch ihr doppeltes Spiel dafür, dass die Handlung auf Touren kommt, sie bilden gleichsam den Motor der Handlung.³³¹ Laura hat allerdings einen entscheidenden Vorteil: Niemand außer Federico weiß, dass sie *überhaupt* ein Geheimnis hat. In der Medientheorie wird ein so geartetes Geheimnis ein *reflexives* genannt. Das bedeutet, dass selbst die Tatsache, dass ein Geheimnis vorliegt, geheim ist. Dass Federico etwas verbirgt, ist hingegen bekannt. Er ist im Besitz eines *einfachen* Geheimnisses.³³² In seinem Fall stellt sich die Frage nach dem *Was*. Was verbirgt er? Oder konkreter: *Wer* ist die Dame, die er liebt? Dass sich Fabio als Spitzel Fléridas verdingt, kann kaum als Geheimnis bezeichnet werden. Spätestens mit Lauras Hinweis, dass er der größte Feind Federicos sei³³³, ist seine Illoyalität nicht länger nur ein Verdacht, sondern Gewissheit. Ab diesem Zeitpunkt ist Fabios Spionagetätigkeit ein offenes Geheimnis³³⁴ und seine Maskerade als gewöhnlicher Diener erkannt.

Dass es ihm trotzdem gelingt, Federico auszuspionieren, hat mehrere Ursachen: Zum einen profitiert Fabio von der Unachtsamkeit seines Herren. Zum anderen ist er in seinen Ermittlungen beharrlich und lässt sich weder von den Drohungen noch der blanken Waffe Federicos einschüchtern. Es sind eher die Geister und Dämonen, die ihn beunruhigen: Diese vermutet er hinter den Briefen, die sein Herr Tag für Tag erhält³³⁵. Fabio taucht instinktiv dann und dort auf, wo es tatsächlich etwas zu erkunden oder erlauschen gibt.³³⁶ Er ist ein Spion, der nach dem Berufsverständnis vieles richtig macht. Den Instinkt, den Fabio zum Beispiel für die Vertraulichkeiten zwischen Federico und Enrique hat, lässt er bezüglich einer, der entscheidenden, Person vermissen. Calderón hat mit Fabio einen cleveren Gracioso geschaffen, der als einziger versteht, dass Laura und Federico allen anderen am Hof mit der Sprache, die nur ihnen verständlich ist, zum Narren halten:

FABIO. – Maestros son ellos:
bien se deben de entender.³³⁷

331 Vgl. dazu auch Engel, in: Aichinger, Kroll (Hgg.) 2011, S. 196.

332 Vgl. Merten/ Schmidt 1994, S. 193, zit. nach: Aichinger, in: Aichinger, Kroll (Hgg.) 2011, S. 33.

333 Calderón 1973, II, S. 1224.

³³⁴ Es ist davon auszugehen, dass

335 Womöglich verweist Fabio mit den Geistern, die er immer wieder ins Spiel bringt, auf eine Art der Nachrichtenübermittlung, die bei Dritten keinen Verdacht erregt: eine ‚ohne Buchstaben und Boten‘, wie sie in der Steganographie üblich sind. S. dazu Aichinger, in: Aichinger, Kroll (Hgg.) 2011, S. 34, 35.

336 Zum Timing Fabios und der Bedeutung, die ihm für Rhythmus und Spannung des Stücks Vargas, in Aichinger, Kroll (Hgg.) 2011, S. 141, 142.

337 Calderón 1973, III, S. 1236.

Das Einsetzen des letzten Puzzleteils verwehrt der Autor Fabio jedoch. Allerdings nicht, ohne den Zusehern und Zuseherinnen ein paar kleine Fragezeichen mit auf den Weg zu geben: Was hat Fabio zu welchem Zeitpunkt wirklich gewusst? Ist seine Beteuerung „¡Oh, cuántas, o cuántas veces/ la dama de Federico,/ quise decir que era Laura!/ Pero ya el ‚secreto a voces‘/ lo ha dicho.“³³⁸ vielleicht ein Täuschen mit der Wahrheit? Hat Fabio mehr gewusst, als er vor Flérída zugeben wollte? Ging es ihm darum, der Herzogin die Informationen peu à peu zuzuspielen, um ihr möglichst viele Juwelen zu entlocken? Die aussichtsreichen Hinweise, die der Gracioso Flérída gibt (zur nächtlichen Verabredung oder den Portraitbildern) sprechen dagegen. Seine Devise, kein „secreto“ zum Sekret³³⁹ verkommen oder verfaulen zu lassen, lässt diese Vermutungen noch unwahrscheinlicher erscheinen. Fabio hält es für sinnvoller, ein Geheimnis weiterzuerzählen, solange es noch von Bedeutung ist. Zu warten, bis das Geheimnis belanglos geworden ist, wäre aus seiner Perspektive zu niemandes Vorteil.

4.1.2 Die drei Dimensionen des Geheimnisses

Es ist nicht nur bedeutsam, *ob* ein Geheimnis gelüftet wird, sondern auch *wann* dies geschieht. Das *Secreto a voces* wird, das wurde in Punkt 4.1.1 *What's in a name* und ein Diener, der nur „Diener scheint“ dargelegt, von drei Geheimnissen getragen. Jedes einzelne dieser Geheimnisse wird dem Publikum im ersten Akt, zwei davon sogar bereits im ersten Gespräch zwischen Federico und Enrique offenbart. Die Faszination für das Publikum geht dennoch nicht verloren, weil das heimlich Ausgesprochene nur die inhaltliche Substanz oder das Rohmaterial darstellt, aus dem der Autor die Szenen der Komödie entwickelt. Calderón gibt den ZuseherInnen zunächst nur einen Aspekt oder, um einen Begriff Niklas Luhmanns zu verwenden, eine Dimension des Geheimnisses preis: die der Sache, also den geheimen Inhalt selbst.³⁴⁰

Luhmann schreibt dem Geheimnis neben der sachlichen eine soziale und eine zeitliche Dimension zu. Die soziale Dimension bezieht sich auf die Bedeutung des Verborgenen für die soziale Interaktion: Das Geheimnis hat die Macht, soziale Beziehungen zu verändern und zu organisieren - in einem Wechselspiel von Einweihen und Verheimlichen, sich Anvertrauen und Vorenthalten.³⁴¹ Wie Georg Simmel in seinen soziologischen Untersuchungen über das Geheimnis darlegt,³⁴² beruht die soziale Bedeutung des Geheimnisses nicht nur auf dem Prinzip des Vorenthalten, sondern ebenso auf dem korrespondierenden Prinzip der Neugierde. Jan und Aleida Assmann unterscheiden nach Simmel zwei Arten von Grenzen des Wissens: „Grenzen bis“, die äußersten Grenzen des prinzipiell Wissbaren und

338 Calderón 1973, III, S. 1245.

339 Calderón 1973, III, S. 1237.

340 Assmann/ Assmann 1997, S. 11, 12.

341 Vgl. Assmann/ Assmann 1997, S. 12.

342 Vgl. dazu Simmel, 1992. „Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft“, S. 383-455 in: *Soziologie, Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Gesamtausgabe, Bd. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

„Grenzen zwischen“, die die Trennlinien zwischen dem Wissen des einen und dem Wissen des anderen darstellen³⁴³: „Die Neugierde, die die ‚Grenzen bis‘ ausweiten und die ‚Grenzen zwischen‘ einreißen will, ist ebenso ein soziales Prinzip wie das Geheimnis, das sie errichtet.“³⁴⁴ Die Neugierde des Gracioso in *El secreto a voces* ist wiederholt imstande, eben diese „Grenze zwischen“, die Trennungslinie zwischen den Kenntnissen Federicos und denen Fléridas aufzulösen. Für Federico und Laura ist die Neugierde indessen von besonderer Bedeutung, um den Gracioso auszuhorchen und in weiterer Folge die Pläne der Herzogin zu antizipieren.

Das große Geheimnis der Komödie - die Frage nach der Identität von der Dame Federicos - wird von Fabio, wie bereits besprochen, nicht gelüftet. Allerdings übernimmt er die Rolle dessen, der die Geheimnisse bis an den Rand der Enthüllung bringt. Auch wenn der Schleier erst ganz am Ende durch Launen des Schicksals fällt, unterliegt das Geheimnis im Laufe des Stücks dennoch unterschiedlichen Graden der Geheimhaltung. Geheimnis ist also nicht gleich Geheimnis: Zwischen streng gehüteten Heimlichkeiten und offenen Geheimnissen besteht ein kontinuierliches Spektrum. Innerhalb der Zeitdimension kann das Geheimnis seine Position innerhalb dieses Geheimhaltungs-Spektrums immer wieder verändern³⁴⁵:

*Der Zeitaspekt entspringt seiner Eigenart, in unterschiedlichen Momenten unterschiedlichen Graden der Geheimhaltung zu unterliegen, sich an unterschiedlichen Punkten der Gleitskala zwischen Verhüllung und Enthüllung zu bewegen.*³⁴⁶

Diese Bewegung der Geheimnisse auf der Skala zwischen Verhüllung und Enthüllung wird von Fabio und Laura auf entgegengesetzte Weise beeinflusst: Fabio kommt die Rolle zu, die Geheimnisse immer wieder Richtung Aufdeckung zu treiben, Laura hingegen schafft es durch Geistesgegenwart und Improvisationsgabe, das Verborgene dennoch verborgen zu halten. Als Fabio etwa der Herzogin von der Schatulle berichtet, in der sein Herr immer ein Bild seiner Geliebten mit sich trägt, entschärft Laura die Situation, indem sie ihr eigenes Abbild gegen ein Portrait Federicos tauscht. Statt der Aufdeckung eines Geheimnisses, die leicht das Resultat von Fabios Geheimnisverrat hätte sein können, folgt durch Lauras Geschick bloß allgemeine Verwirrung und der Trugschluss, dass Federico selbstverliebterweise sein eigenes Bild mit sich trägt – worüber sich der Gracioso lustig macht:

FEDERICO: ¿Pensaste que este retrato
era de dama y no mío?

FABIO: No, señor; que yo bien sé
que te quieres a ti mismo.³⁴⁷

343 Vgl. Assmann/ Assmann 1997, S. 8.

344 Assmann/ Assmann 1997, S. 8.

345 Assmann/ Assmann 1997, S. 11f.

346 Aichinger, in Aichinger, Kroll (Hgg.) 2011, S. 11.

347 Calderón 1973, II, S. 1232.

Für den folgenden Teil der Arbeit, der Fabios Verhältnis zum Geheimnis beleuchtet, wurden vier Kategorien aufgestellt: Die erste bezieht sich auf Textpassagen des *Secreto a voces*, die Fabios Drang, Neues in Erfahrung zu bringen, zum Inhalt haben. Die zweite Kategorie stellt einen Querschnitt der Textpassagen dar, in denen der Gracioso tatsächlich Informationen erlauschen oder beobachten kann, die er im Anschluss an die Herzogin weiterträgt: Diese Momente, in denen der Spion endlich preisgeben darf, was er zuvor in Erfahrung gebracht hat, werden anhand der dritten Kategorie beschrieben. Die Punkte 4.2 *Por más que intento saber...* bis 4.4 *Sólo hoy es el día que más de su amor llegué a entender...* spannen also den Bogen von Fabios Neugierde bis zu dem Zeitpunkt, an dem er die Geheimnisse endlich ausplaudern kann. Abschließend soll auf das Geheimnis eingegangen werden, dass den Gracioso immer wieder in Unruhe versetzt: Es ist die Frage, mit welchen dämonischen Kräften sein Herr in Verbindung steht. Der besseren Übersicht wegen sind die Verse, die für die anschließende Analyse zentral sind, kursiv gedruckt.

4.2 „Por más que intento saber...” – wonach Fabio zu wissen trachtet

Dem Autor genügen ein Vers und ein Wort, um die Rolle Fabios in der Komödie anzudeuten. „Por más que intento/ saber...”³⁴⁸ / „Wie gern ich einsehen/ Möchte...”³⁴⁹: Fabios Neugierde³⁵⁰ steckt in diesen Wörtern ebenso wie seine Absicht, Vertrauliches in Erfahrung zu bringen. Der vervollständigte Satz lässt die Vermutung zu, dass Fabio scheitern wird: „So sehr ich mich anstrengte, ... zu erfahren. Es gelingt mir nicht.“

FEDERICO. – [...] No hablemos desto,
no entienda aquese criado
quién eres.
FABIO. [*Aparte*]
*Por más que intento
saber qué huésped es éste
que nos ha venido haciendo
misterios sin ser rosario,
sin ser cura sacramentos,
no es posible.*³⁵¹

Die ersten Verse, die das Theaterpublikum von Fabio zu hören bekommt, spricht dieser *aparte*, beiseite. Fabio teilt die Bühne mit zwei Kavalieren, die sich angeregt unterhalten: Einer davon ist sein Herr Federico. Über den anderen, den er am Hof so gar nicht einordnen kann, würde er allzu gerne

348 Calderón 1973, I, S. 1206.

349 Calderón 1910, I, S. 12.

350 Wie sich die Rezeptionsweise der Neugierde durch die technologische Möglichkeit der Textproliferation verändert und welche Rolle der Fiktionalität dabei zukommt, beschreibt Martin Andree in seinem Band *Archäologie der Medienwirkung: Faszinationstypen von der Antike bis heute*. Vgl. Andree 2005, S. 209-251.

351 Calderón 1973, I, S. 1206.

mehr wissen. Seine Überlegung, wer der mysteriöse Gesprächspartner Federicos sein könnte, äußert er *ad spectatores*. Das ist bezeichnend, da das Beiseitesprechen immer etwas preisgibt, wovon andere nichts erfahren sollen und die Figur traditionell an der Nahtstelle zwischen Geheimnis und Verrat angesiedelt ist. Dieses „Por más que intento/ saber que huésped es éste/ [...]“³⁵² / „Wie gern ich einsehn/ Möchte, wer der Fremde sei/[...]“³⁵³ ist eine Vorankündigung dessen, wie sich der hellhörige Diener in die Handlung einbringen wird: als allgegenwärtiger Geist, Intrigant und Spion, der „wie ein Kater“³⁵⁴ auf der Lauer liegt, um Geheimnisse in Erfahrung zu bringen, die er anschließend an den Bestbietenden verkaufen kann.³⁵⁵ Zum Zwecke der Komik lässt Calderón den Gracioso einen Vergleich ziehen, der von der Zensur nicht unbemerkt blieb und tatsächlich gestrichen wurde: Der Unbekannte mache Mysterien, ohne „ein Rosenkranz“ zu sein und Sakramente ohne „ein Pfaff zu scheinen“³⁵⁶. Dieser Vergleich, der die Heimlichtuerei des Gastes mit den Mysterien des Glaubens auf eine Stufe stellt, hat es zwar nicht auf die Theaterbühne geschafft³⁵⁷, erscheint aber selbst in den frühesten Drucken.³⁵⁸

Fabios Eingeständnis gegenüber dem Publikum, dass er den unbekannten Besucher allzu gerne kennen würde, ruft uns außerdem Ruiz Ramóns These in Erinnerung, dass der Gracioso „puente entre el espacio escénico de la ficción y el espacio histórico de la realidad, entre los *dramatis personae* y los espectadores“³⁵⁹ ist, also Brücke zwischen Publikum und den Charakteren, die im Drama auftreten.

Doch wie kommt es zu diesem ersten Zeugnis Fabios (über-)großer Neugierde? Er treibt sich in den Hofgärten Parmas herum und beobachtet argwöhnisch, dass sich sein Herr Federico und ein ihm unbekannter Caballero unterhalten. Er nähert sich den beiden, die sich unter sich wähnen und hofft, irgendetwas aufzuschnappen, was ihm von Nutzen sein könnte. Würde Federico den *criado* Fabio nicht im Garten erspähen und im letzten Moment davor warnen, sich in seiner Anwesenheit weiter zu unterhalten (über die Identität seines Freundes), würde der Gracioso an dieser Stelle das erste der drei Hauptgeheimnisse der Komödie erfahren. Im Unterschied zu Fabio, dem die Identität des

352 Calderón 1973, I, s. 1206.

353 Calderón 1910, I. S. 12.

354 Calderón 1910, III, S. 89.

355 „[...] bestochene Diener arbeiten für den, der am besten bezahlte – oder eben für zwei Auftraggeber zugleich, wie das Fabio in der Komödie zeigt.“ Aichinger, in: Aichinger, Kroll (Hrsg.) 2011, S. 237.

356 Calderón 1910. S. 12.

357 Vgl. Cruickshank 2009, S. 265.

358 „The censors of the printed edition made no objection, and the jokes were included: lines spoken aloud to illiterate groundlings were considered more dangerous than those read in the privacy of someone’s home.“ Cruickshank 2009, S. 266.

359 Ruiz Ramón 2005, S. 224.

Fremden ein Rätsel bleibt, hört das Publikum das vertrauliche Gespräch mit und erfährt, aus welchem Grund dieser am Hof von Flérida, der Herzogin von Parma, weilt³⁶⁰:

Enrique, so der Name des Fremden, ist der Herzog von Mantua und hat sich unter Federicos Schutz am Hof von Parma als „secretario de sí mismo“ eingeschlichen. Da ihm Staatsräson und soziale Stellung die Fürstin, mit der eine Hochzeit verhandelt wird, als Ehefrau erwählt haben, will er sich jetzt nur noch von der Schönheit der Dame überzeugen. Ein musikalischer Umzug, der organisiert wurde, um die traurige *Duquesa*³⁶¹ abzulenken, bietet Gelegenheit, um die Herzogin in natura zu sehen. Federico und Enrique bleiben allerdings in sicherer Distanz, um die Tarnung Enriques nicht zu gefährden. Sie werden ihrerseits von den Augen Fabios verfolgt, der damit zum Beobachter der Beobachter wird³⁶². Das große Vertrauen, das sich die zwei aussprechen, kann er sich nicht so recht erklären. Auf seine Frage hin, wer denn der Gast, der sich so bedeckt gibt, sei, erhält er eine Antwort, die ihn nicht zufriedenstellt: Ein Freund, demgegenüber er Verbindlichkeiten habe. Fabio hat allerdings die Vermutung, dass Enrique Federico einst als Knappe gedient hat:

FABIO. – *Señor, ¿qué huésped es éste,
que anoche vino encubierto,
y hoy se retira y se esconde?*

FED. – Es un amigo, a quien debo
obligaciones.

FAB. – *¿Le hubiste
doncel? Mas ¿qué hablo yo en esto?
Sea quien fuere, él sea muy bien
venido; pues por lo menos
comeremos estos días mejor [...].*³⁶³

Dass sich die Neugierde Fabios bemächtigt, er Dinge ausspricht und Fragen stellt, die vorlaut bis ungehörig sind, ist für ihn - wie für die Gracioso-Figur an sich – typisch. Wenn überhaupt, wäre eine Vermutung, wie Fabio sie anstellt, nur in Abwesenheit Federicos und hinter vorgehaltener Hand zu äußern. Doch noch während die kühne Frage die Lippen des Gracioso verlässt, wird ihm klar, dass er vielleicht zu weit gegangen ist; schnell fügt er hinzu, dass ihn das ja eigentlich nichts angehe und dass er sich unabhängig davon, wer der Gast nun sei, freue: schon allein deshalb, weil es durch diesen Besuch besseres Essen am Hof geben werde.

360 Von der ersten Szene an entsteht eine Asymmetrie der Wissensstände zwischen den Figuren auf der Bühne und den ZuseherInnen; diese hebt sich erst unmittelbar vor dem Ende der Komödie auf.

361 Dt.: Herzogin

362 "Dadurch, dass er im Geheimen agiert, schützt sich ein Beobachter gegen Beobachtung. Die Semantik des Geheimen richtet, mit anderen Worten eine Beobachtungsasymmetrie ein." Luhmann/ Fuchs 1989, S. 135.

363 Calderón 1973, I, S. 1207.

Durch einen Auftrag der Herzogin erhält Fabios Neugier nur wenig später eine klare Legitimation:

FLÉRIDA. – Pues mirad lo que ahora os mando
vos habéis de procurar
con cuidado averiguar
quién es la dama, notando
desde hoy todas sus acciones;
y con cualquier novedad
que hiciere su voluntad,
[...] venidme a ver.

FABIO. – Gentil hombre de placer
se llama, si no me engaño,
esa merced que me hacéis.³⁶⁴

Fléridas Worte sind Musik in den Ohren des so gerne plaudernden Dieners. Er ist nun nicht länger nur der *criado* eines Sekretärs, sondern der Spion der Herzogin. Das bedeutet, dass er nicht nur die Erlaubnis, sondern mehr, die Pflicht hat, seinen Herren auszuspionieren; und das kommt dem Ritterschlag des geschwätzigen Dieners gleich. Von diesem Tag an soll er noch genauer hinsehen, hinhören, jede Regung Federicos registrieren und Flérída von allem, was Rückschlüsse auf die Geliebte zulässt, Bericht erstatten. Die Herzogin weiß, dass das lose Mundwerk Fabios die Achillesferse ihres Sekretärs ist und sichert sich deshalb schon sehr früh die Dienste des *criado*. Schon von Berufs wegen ist der Diener der Schatten seines Herren, bemerkt vieles, was anderen verborgen bleibt (vgl. dazu 3.2) und wird mitunter zum Ratgeber seines Vorgesetzten. Dass die Bereitschaft, sich dem Diener anzuvertrauen und ihn als Berater heranzuziehen in dem Maß sinkt, in dem dieser durch Treulosigkeit, Indiskretion und Bestechlichkeit auffällt, ist leicht nachzuvollziehen. Federico versucht seinen *criado*, der sich wie in Punkt 3.1 beschrieben, nicht in die lange Reihe der Graciosos einreihet, die zu ihren Herren stehen, von Beginn an auf Distanz zu halten.

„No hablemos desto,/ no entienda aquese criado quién eres.“: Schon in der ersten Szene zeigt sich das Misstrauen, das Federico Fabio berechtigterweise entgegenbringt. Den Diener in das Geheimnis seines Freundes Enrique einzuweißen, ist dem Galan keine Überlegung wert. Die Skepsis Federicos ist, wie in Punkt 4.1.1 aufgezeigt wurde, mehr als begründet.

Als Fabio die folgenden Sätze an das Theaterpublikum richtet, ist der Auftrag, für Flérída als Spitzel zu arbeiten, noch jung.

Sale ENRIQUE.

FEDERICO. – No sé
cómo mis dudas resisto.
Oíd aparte.

³⁶⁴ Calderón 1973, I, S. 1213.

FABIO. [*Aparte.*]
Esto no puedo
sufrir. ¡Guardarse de mí!
En toda mi vida oí
*huésped que hablase más quedo.*³⁶⁵

„Wer, o wer,/ Sah von solchen Teufelsplagen/ Sich bedrängt? Was fang' ich an?“³⁶⁶. Diese Exclamatio geht den Versen, die ich diesem Absatz vorangestellt habe, voraus. Federico ist besorgt; es sind zwei Briefe, die ihn in Unruhe versetzen: Der erste stammt von Laura, klärt ihn über die bevorstehende Vermählung mit Lisardo auf und lädt zu einem Treffen in derselben Nacht ein. Der zweite kommt von Flérída und soll zur Zeit der Verabredung ausgerechnet nach Mantua gebracht werden: Der Bestimmungsort ist für den Galan einerseits Grund zur Freude, da der Herzog von Mantua gerade am Hofe von Parma weilt und der Brief somit ganz leicht übergeben werden kann; andererseits könnte die Weisung Fléridas folgendes signalisieren: „Ich weiß von eurem Geheimnis, es hat keinen Zweck mir länger vorzumachen, Enrique wäre sein „eigner Sekretär““³⁶⁷ und ohne versteckte Absicht angereist.“ Fabio ist Zeuge der Verwirrung seines Herrn und erzählt ihm, nach mehreren Aufforderungen, den Brief Fléridas zu entschlüsseln, den *cuento* „El vidriero y las monas“, der in Punkt 3.3.2 behandelt wurde. Die Tiefgründigkeit der launigen Affengeschichte geht an Federico allerdings vorüber. Er hat seinem *criado* nicht aufmerksam zugehört und zieht sich mit Enrique zurück, um die folgenden Schritte zu besprechen.

Die Vorsicht seiner Person gegenüber will Fabio (hat er seinem Herren doch einen Schwank erzählt, der als Ratschlag gemeint war) nicht verstehen. Und überhaupt habe er noch von „keinem Gast erfahren [...], der leiser sprach“³⁶⁸. Fabios beleidigt anmutende Bemerkung, dass er die Kränkung nicht ertrage, dass sich Federico und Enrique vor ihm zurückziehen, ist aber wohl eher das zwinkernde Eingeständnis, dass er sich seiner Geschwätzigkeit sehr bewusst ist.

Federico ist von seiner Reise, die ihn nur scheinbar bis nach Mantua geführt hat, schnell zurückgekehrt.

FLÉRIDA. – ¿Con tanta priesa [*sic!*],
Federico, habéis venido?
FEDERICO. – Es veloz la diligencia
del que sirve con deseo.
FABIO. – *Sí, señora; y una legua,*
que hay de aquí a Mantua...

365 Calderón 1973, I, S. 1215.

366 Calderón 1910, I, S. 34.

367 Calderón 1910, I, S. 14.

368 Calderón 1910, I, S. 34.

FEDER. - ¿Qué dices?
 FABIO. – *Decir quise una docena.*
 FLÉR. – ¿Traéis carta del duque?
 FEDER. - ¿Pues
 había de venir sin ella?
 FABIO. – *[Aparte.]*
 En mi vida vi mentir
 con más gentil desvergüenza.³⁶⁹

Die Nacht hat der Galan im Garten mit Laura verbracht. Das war auch deshalb möglich, weil Flérída zu Laura, ihrer Cousine und vermeintlich verlässlichsten Hofdame, am meisten Vertrauen hat und sie als Spionin in den Garten geschickt hat, um die Geliebte Federicos zu entlarven. Am nächsten Tag ist es nicht einmal nötig, Flérída anzulügen: „[...] nadie bajó al jardín;/ de suerte que tus sospechas,/ si no es contra mí, señora,/ no hay otra de quien las tengas.“³⁷⁰ Federico versucht die Fragen der Herzogin, ähnlich wie Laura, bewusst zweideutig und zu ihrer Zufriedenheit zu beantworten. Auf die Frage, wie es kommt, dass er es bei seiner Rückkehr so eilig hatte, erwidert er, dass dem, der „verlangend dienet“, der Eifer Flügel verleihe. Fabio hört die Aussage seines Herrn, die zwar wahr, aber auf Täuschung ausgelegt ist, und kann es sich nicht verkneifen, diesen nachzuahmen. Er fügt herausfordernd hinzu, dass zwischen Mantua und Parma zudem nur eine (spanische) Meile liege. Das zornige Nachfragen Federicos, was er gerade gesagt habe, zeigt allerdings Wirkung und der Diener verbessert rasch auf ein Dutzend Meilen. Fabio ist erstaunt, mit welcher Unverfrorenheit sein Herr täuschen und dabei noch charmant wirken kann. Diese Verwunderung steht ihm allerdings kaum zu, da er schließlich selbst so oft zum Mittel der Täuschung greift. Als Flérída den Antwortbrief des Herzogs fordert und Federico ihr diesen ohne zu zögern überreicht, ist Fabio allerdings durcheinander. Er fragt Federico leise, von wem der Brief denn stamme und erhält die wahrheitsgetreue Antwort: „Vom Herzog.“³⁷¹ Das verunsichert den Diener, der für die Reise (aus der nicht mehr als ein Kurztrip wurde) nicht nur die Pferde bereitgestellt, sondern den Herren persönlich begleitet hat. Dennoch scheint Federico der Herzogin gerade, als gäbe es nichts Selbstverständlicheres, den Brief des Herzogs überreicht zu haben.

FEDERICO. – Esta, señora, es la carta. *[Dásela.]*
 FLÉRIDA. – Suya es. *([Ap.]* Mi venganza es cierta.)
 FABIO. – *[Ap., a su amo.]*
¿Qué carta es ésta?
 FEDER. – Del duque.
 FABIO. - ¿A mí también me la pegas?³⁷²

369 Calderón 1973, II, S. 1220.

370 Calderón 1973, II, S. 1219.

371 Calderón 1910, II, S. 46.

372 Calderón 1973, II, S. 1220.

Dass die Signatur, die er der Fürstin präsentiert, tatsächlich die des Herzogs von Mantua sein könnte, schließt Fabio zunächst aus und fragt verärgert, ob ihn sein Herr nun auch „beschwatzen“³⁷³ wolle: „¿A mí también me la pegas?“³⁷⁴ Kurz darauf erklärt der *criado* der Herzogin und sich selbst das Geschehene so: Federico besitze zweifelsfrei einen Dämon, der ihm Briefe zustellt und die Antworten wieder mitnimmt. Der Aber- und Geisterglaube Fabios ist ein Motiv, das Calderón an den Stellen der Komödie aufgreift, an denen der Gracioso den Überblick über die vielen Botschaften, die im Verborgenen ausgetauscht werden, verliert. Die Tatsache, dass das Motiv des abergläubischen Gracioso in verschiedenen Stücken immer wieder aufgegriffen wird, zeigt, dass der Aberglaube selbst bereits als komisch, „risible“ zu betrachten ist.

Der folgende Textausschnitt steht am Beginn des dritten Aktes und schließt an dem Punkt an, an dem Fabio die flüsternde Stimme Enriques vernimmt, auf lateinisch kommentiert (vgl. Punkte 2.1.4 und 3.3.1 zu den Lateinkenntnissen des Gracioso) und sich unter dem Tisch Federicos in Stellung bringt. Nachdem Federico seinen Diener schon zum zweiten Mal fast umgebracht hätte (dieser hatte verraten, dass er ein Bildnis der Geliebten bei sich trage), hat das Vertrauen zu Fabio seinen Tiefpunkt erreicht. Zu oft hat ihn der Diener ausgeforscht und an die Fürstin verraten. Dieses Mal will Federico sicher sein, dass niemand mithört. Enrique versucht zu beruhigen und meint, die gesamte Dienerschaft wäre draußen. Das kostet Fabio nur ein Lächeln: „No todos,/ que yo de allá fuera falto.“³⁷⁵ / „Alle nicht;/ Denn ich eben fehle drüben.“³⁷⁶ Dieser Satz gilt dem Publikum, das die Situation durch den ständigen Kontrast zwischen Federicos vergeblicher Vorsicht und Fabios Kommentaren, die er unter dem Tisch hervorflüstert, als komisch erlebt.³⁷⁷

[...] [*Escóndese debajo del bufete.*]

Salen FEDERICO y ENRIQUE.

ENRIQUE. - ¿Qué miras?

373 Calderón 1910, II, S. 46.

374 Calderón 1973, II, S. 1220.

375 Calderón 1973, III, S. 1233.

376 Calderón 1910, III, S. 78.

377 Die Szene war auch Teil der Theaterpremiere im Instituto Cervantes de Viena, bei der ich 2010 als Fabio auf der Bühne stand. Wie in der Bühnenanweisung angegeben, habe ich mich unter dem Tisch versteckt. Eine Tischdecke, die ich für die Sätze, die dem Publikum gelten, zur Seite schob, verdeutlichte, dass Federico und Enrique nichts von meiner Anwesenheit ahnten. Das Stück Stoff, das mich vor den Augen der beiden *caballeros* schützte, war auch die symbolische Grenze zwischen zwei Räumen, dem *espacio caballeresco* und dem des Gracioso. Es galt, mein Eindringen in diesen Raum szenisch möglichst eindeutig darzustellen und die Theatergäste zum Schmunzeln zu bringen. Bei späteren Aufführungen haben wir Federico deshalb näher an den Tisch herantreten lassen, sodass ich seine Schubländer lösen oder ihn in die Wade kneifen konnte.

FEDERICO. – Si alguien nos oye.
 ENRIQ. – Allá fuera los criados
 se quedan todos.
 FABIO. – [Aparte.]
 No todos,
 que yo de allá fuera falto.
 FEDER. – A este último aposento
 no sin ocasión os traigo,
 donde no hay otro testigo.
 FABIO. – [Aparte.]
 Así es, que uno que hay es falso.
 ENRIQ. – Decid.
 FEDER. – Cerraré primero;
 y ya que solos estamos;
 escúcheme vuestra alteza,
 que es tiempo de hablarle claro.
 FABIO. – [Aparte.]
 ¿Alteza? ¡Bueno!³⁷⁸

Die zitierte Textpassage steht der Schwelle zwischen der erwartungsvollen Neugierde und der tatsächlichen Enthüllung vertraulicher Information. Fabios Gespür dafür, im richtigen Moment (dem, in dem etwas Vertrauliches ausgesprochen wird) am richtigen Ort zu sein, verhilft ihm im Anschluss an die zitierten Verse zu einer ganzen Reihe an Neuigkeiten, die er bei Flérida zu Geld machen kann. Das Resultat seiner Abhöraktion wird in der nächsten Kategorie aufgegriffen.

4.3 „Hoy que tengo más que hablar“- neuer Stoff, um zu plaudern

Fabios ausgeprägte Neugier bleibt häufig nicht ungestillt: Im Lauf der Zeit gelangt er an eine Vielzahl interessanter Informationen – ganz wie es sich die Herzogin erhofft.

Der Handschuh, in dem ein Brief für Federico verborgen war, ist Laura nur scheinbar versehentlich aus der Hand gerutscht. Federico hat seine Chance genützt, das Kleidungsstück aufgehoben und das darin versteckte Papier dabei unbemerkt an sich genommen. Nach einem kleinen Gesellschaftsspiel, das Lauras Vater Arnesto mit der Frage, was die größte Qual in der Liebe sei³⁷⁹, einleitet, findet Federico endlich Zeit, Lauras Brief hervorzuholen. Nach einem verbalen Schlagabtausch mit Fabio, der ihm zuerst Phlegma unterstellt und dann sogar behauptet, seine Geliebte existiere nur als „Dama

378 Calderon 1973, III, S. 1233.

379 Die Erörterung der Liebesfrage ist insofern signifikant, als sich in den Antworten das ganz persönliche Leid der Figuren widerspiegelt und selbst Nebenfiguren an Persönlichkeit gewinnen: Für Flora (eine Dienerin Fléridas) ist die größte Qual etwa „nicht die, verschmäht zu werden,/ sondern selber zu verschmähn.“ Sie hält es für besser, durch verloren gegangene Liebe zu leiden als zurückzuweisen, ohne überhaupt geliebt zu haben. Flérida sagt, ganz ihrer Situation entsprechend, dass es am schlimmsten wäre, stumm lieben zu müssen, weil man sich nicht erklären kann. Fabio kommentiert die Diskussion auf paradoxe Weise: „Nun, der Klügste sagt gewiss/ Hier die meisten Albernheiten.“ Calderón 1910, I, S. 20, 21.

Duende³⁸⁰“, als Kobolddame in seinem Geiste, kann er den Brief endlich lesen. Im ersten Teil des Schreibens erfährt er, dass Lauras Ehevertrag mit Lisardo schon am nächsten Tag unterschrieben werden soll, was ihn buchstäblich zu Tode betrübt. Fabio rät ihm, möglichst nicht das Zeitliche zu segnen, weil das einfach nicht gut rieche. Das noble Umfeld, in dem sich Fabios Herr und die höfische Gesellschaft bewegen, wird im Sinne Bachtins mit einem Verweis auf die niederen Sinne kontrastiert.

FEDERICO. – [...] „¡Y qué breve plazo tengo de vida! De aquí a mañana, Fabio...

FABIO. – ¿Qué?

FEDER. – ... me verás muerto.

FABIO. – Harás muy mal, si excusarlo puedes, porque te prometo que no es cosa de buen aire.

Nach dem Lesen des zweiten Teils ruft ein aufgeregter Federico erneut nach seinem Diener. Dieser vergewissert sich provokant, ob er denn jetzt sterbe. Doch sein Herr, der wenige Momente zuvor noch von der Erde gehen wollte, hat seine Meinung geändert: Der Grund dafür ist, dass er die Schönheit, die es ihm so angetan hat, noch heute Abend treffen wird. Das hätte er, der von diesem Moment an nur noch die Stunden zählt, bis er seine Liebe endlich wieder in die Arme schließen kann, besser für sich behalten. Ein Moment der Euphorie und Sorglosigkeit seines Herren - und der Gracioso ist um eine Information reicher, die er verkaufen kann.

FEDER. – ¡Fabio! ¡Fabio!

FABIO - ¿Qué tenemos, no te mueres ya?

FEDER. – Ya vivo.

FABIO – ¿Ves si fue bueno el consejo?

No hay cosa como quererse uno a sí mismo.

FEDER. – Contento, desvanecido y ufano

hablar esta noche puedo con la hermosura que adoro. [...] ³⁸¹

Dieses geheime Treffen kommt, wie bereits erwähnt, zustande und bleibt der Herzogin ob Fabios Bericht auch nicht verborgen (vgl. Punkt 4.4). Zum ersten Mal bringt Laura die Geheimsprache, die sie mit Federico teilt (und deren Code er in einem wiederum verschlüsselten Brief festgelegt hat) erfolgreich zur Anwendung. Die geheime Botschaft wird nur ausgesprochen, verhallt wie der Schall,

380 *La dama duende* ist eines der berühmtesten Versteck- und Intrigenspiele Calderóns, in dem Doña Ángela ihr Spiel als „Dame Kobold“ treibt und ihre Gäste von nebenan mithilfe einer Geheimtür zum Narren hält. Die Gäste, das sind Don Manuel und dessen Diener Cosme, der in den Streichen der einfallreichen Protagonistin übernatürliche Kräfte und Wesen erkennt.

381 Calderón 1973, I, S. 1212.

bleibt immateriell und ist an das Hier und Jetzt gebunden. Wie Federico in der folgenden Textstelle beweist, ist es möglich, die Nachricht auch im Nachhinein zu rekonstruieren, sofern man den Schlüssel kennt und eine gute Erinnerungsgabe besitzt. Als Federico irrigerweise annimmt, er sei allein, nimmt er das Portrait seiner Geliebten zur Hand. Er hofft, dass die „geliebten Züge“, das „reizende Gesicht“ seiner Erinnerung auf die Sprünge helfen.³⁸² Als er diese Hoffnung äußert, ruhen die Augen Fabios, dessen Sinne immer wachsam sind, auf ihm. Einen Blick auf das Konterfei der Dame erhascht er zwar nicht, doch allein die Kenntnis des Bildes bedeutet, dass er hinter ein Geheimnis gekommen ist. Hinter eines, das den Durchbruch bei der Suche nach der Identität von Federicos Geliebter bedeuten könnte und ihm in Aussicht stellt, in der Gunst der Herzogin weiter zu steigen und eine ordentliche Belohnung einzustreichen. „Wie? Ein Bild? Nun ist’s mir kund!/ Das gibt einen Hauptbericht.“³⁸³ Die deutsche Übersetzung von Gries macht mit dem Wort „Hauptbericht“ Fabios Status als Spion und die Abhängigkeit von seiner Auftraggeberin vielleicht eine Spur deutlicher als die Ausgabe von Ángel Valbuena Briones.

FEDERICO. – [*Aparte.*]

Juntar lo que dijo quiero,
si puedo acordarme bien,
para cuyo efecto trato,
por engañar a mi estrella,
y pensar que lo oigo della,
preguntarlo a su retrato. [*Saca su retrato.*]

Bella imagen singular,
lo que dijiste, ¿qué fué?

FABIO. – [*Aparte.*]

¿Retrato? Ahora lo sé.

Ya tengo más que hablar.³⁸⁴

Es bleibt nicht die letzte Situation, in der Fabio seinen Herrn heimlich belauscht: Unter dem Tisch kauernd kann er zu Beginn des dritten Aktes ein Gespräch zwischen Federico und Enrique mitverfolgen. Dabei erfährt er gleich zwei bedeutsame Dinge. Erstens, dass Enrique der Herzog von Mantua selbst und nicht dessen Sekretär ist und zweitens, dass Federico noch in dieser Nacht mit seiner Geliebten nach Mantua fliehen will.³⁸⁵ Dass es sich bei Federicos Gast um eine „Hoheit“ und konkret um den Herzog von Mantua handelt, hat der Gracioso nicht geahnt. Die Freude, mit dieser Information bei seiner Herrin punkten zu können, ist allerdings voreilig: Flérída kennt die wahre Identität und die Intention Enriques bereits. Federico hat ihr das Geheimnis seines Freundes verraten, als er sich von ihrer Anschuldigung überrumpelt sah, mit dem Herzog von Florenz zu

382 Calderón 1910, II, S. 57.

383 Calderón 1910, II, 57.

384 Calderón 1973, II, S. 1224.

385 Calderón 1973, III, S. 1234.

konspirieren. Zum Glück Fabios geht das Gespräch noch weiter und er erlauscht, dass Federico und seine Geliebte nach Mantua fliehen wollen. Der Vorschlag, Parma noch in dieser Nacht den Rücken zu kehren, stammt von Laura, deren Namen Federico allerdings nicht nennt.³⁸⁶ Fabio weiß demnach auch nicht, mit wem sein Herr zu fliehen gedenkt. Ihren Fluchtplan eröffnet Laura ihrem Liebsten in Briefform, der Enrique die Zeilen im Wortlaut vorliest.

Fabio hört jede Zeile, jedes Wort und kann der Herzogin später alles quasi aus erster Hand berichten: Federico soll zwei Pferde an die Pforte jener Brücke führen, die zwischen Palast und Garten liegt. Auf sein Zeichen hin würde die Geliebte nach unten eilen und mit ihm entfliehen: vor der Eifersucht, die am Hof von doppelter Seite zu spüren ist³⁸⁷ und sie mehrfach in Bedrängnis gebracht hat.³⁸⁸ Auch die Frage, wohin das Liebespaar zu entfliehen gedenkt, wird im Zuge der Unterhaltung beantwortet. Federico bittet Enrique, ihm die Geleitpapiere nach Mantua auszustellen und ihnen so lange Schutz zu gewähren, bis er seine Dame in Sicherheit gebracht hat. Der Herzog sichert ihm dies zu und zeigt sich außerdem sehr erfreut, dass er sich seinem Freund im Gegenzug für die Hilfe, die er damals von ihm erhalten hat³⁸⁹, erkenntlich zeigen kann. Das Angebot Enriques, ihn nach Mantua zu begleiten, schlägt Federico allerdings aus. Während der Herzog die Papiere vorbereitet, macht sich Fléridas Sekretär zum Palast auf, um durch Täuschung zu verbergen, dass sich hier im Verborgenen etwas anbahnt. Und es kann nicht schaden, nach dem „Teufel“³⁹⁰ Fabio zu sehen, den er heute noch gar nicht zu Gesicht bekommen hat: „[...] y a buscar/ a este demonio de Fabio,/ que no le he visto en todo hoy“³⁹¹ Diesem gebührt es zwar, die Pferde bereitzustellen, danach würde er allerdings erst einmal nicht mehr gebraucht und die Herr-Diener-Beziehung wäre wohl auf Eis gelegt.

FABIO. – [...] puesto que del cuatro cosas
importantísimas *saco*
saber quién es este huésped,
una; saber el estado
del amor de mi señor,

386 Erst in der schicksalsvollen Szene im Garten ruft Federico Laura (aus freudiger Erregung) beim Namen und gibt der Herzogin, die persönlich im Dunkel wartet, somit die Identität seiner Dame preis.

387 Lisardo hat allen Grund, seiner Verlobten Misstrauen entgegenzubringen. Diese schenkt ihm kaum Aufmerksamkeit und wenn, dann beklagt sie sich bei Flérida und Arnesto über seinen unerträglichen Argwohn. Calderón 1910, II, S. 52-56. Die Eifersucht ist auch Fléridas ständiger Begleiter. Von der Furcht der Herzogin, den geliebten Sekretär an eine andere zu verlieren, weiß Laura als ihre Vertraute bestens Bescheid. Sie kennt aber auch den absoluten Willen ihrer Herrin, ihrer Konkurrentin auf die Spur zu kommen und fürchtet die möglichen Konsequenzen, falls ihr das gelingen sollte.

388 Calderón 1973, II, S. 1222-1224.

389 Calderón behält sich vor, bestimmte Geheimnisse auch über das Ende der Komödie hinaus zu wahren: Eines davon ist der Gefallen, den Federico Enrique einst getan hat und für den sich der Herzog von Mantua nun revanchiert.

390 Calderón 1910, III, S. 81.

391 Calderón 1973, III, S. 1234.

*dos; ir ahora a contarlo
a Flérída, tres; y dar-me
ella cualquier alhaja, cuatro.*³⁹²

Federico und Enrique haben den Schauplatz (Federicos Zimmer) verlassen; ein sichtlich zufriedener Fabio kriecht aus seinem Versteck und zählt dem Publikum die vier Dinge auf, die er aus der Unterredung ableitet: „Wer der Fremde sei, zu wissen,/ Eins; die Lage zu ergründen/ Von der Liebschaft meines Herren,/ Zwei; zu gehn, um dies der Fürstin/ Anzusagen, drei; und vier:/ Zu empfangen die Gebühren.“³⁹³ Die viergliedrige Aufzählung stellt eine Klimax dar und gibt Aufschluss über die Prioritäten des Gracioso, wobei der Schmuck, den er sich als Belohnung erwartet, den Höhepunkt bildet. Ob Halsketten, Diamanten oder Juwelen, Fabio hat eine für die Gracioso-Figur typische Faszination für alles Kostbare. Und wenngleich das Plaudern (das Mitteilen von Neuigkeiten) in dieser Liste nur an zweiter Stelle steht, lohnt es sich, genauer hinzusehen: Der Diener kann beim Erzählen nämlich so aufgehen, dass er jede materielle Entlohnung, wenn auch nur für den Moment, vergisst. Das Reden verselbstständigt sich in diesen Situationen und hat dann etwas Rauschhaftes. Der Rausch, die Ekstase endet erst, wenn alles, was (der Herrin und in weiterer Folge ihm selbst) von Interesse oder Nutzen sein könnte, offenbart ist. Als der Gracioso der Herzogin im ersten Akt von der Absicht seines Herren erzählt, seine Dame noch in derselben Nacht zu treffen, tut er dies ohne Aussicht auf eine Belohnung. Die funkelnde Kette, die ihm die Flérída vorher als Anreiz und in der Hoffnung, er kenne die Geliebte seines Herren, überreicht hatte, hat er, als er merkte, dass er ihre Frage nicht beantworten kann, sogleich zurückgegeben.³⁹⁴

Das Mitleid, das Fabio seinem Herren gegenüber vermissen lässt³⁹⁵, hat er sozusagen mit dem Geheimnis, das enthüllt werden möchte: „Denn ein grausam Mitleid wär’s,/ Ließ’ ich ein Geheimnis faulen,/ Welches keinem nützt nachher.“³⁹⁶ Ein Geheimnis für sich zu behalten, erscheint Fabio schlicht sinnlos. Vor allem dann, wenn es zum Zeitpunkt der Enthüllung noch von Bedeutung ist und die Information jemandem dienlich sein könnte.

FABIO. – *Hoy que tengo más que hablar,*

392 Calderón 1973, III, S. 1234.

393 Calderón 1910, III, S. 81.

394 Vgl. Calderón 1973, I, S. 1213.

395 Selbst wenn Federico erschüttert beklagt, dass er nur noch einen Tag zu leben habe (da Lauras Ehevertrag unterzeichnet würde), schenkt ihm Fabio kein Wort der Anteilnahme. In einer sehr komischen Szene, in der der Gracioso einen Dialog mit seinem Herren fingiert, bringt er dessen Wankelmütigkeit und seine eigene (stoische) Art, damit umzugehen, zum Ausdruck: „Fabio, yo me muero, Fabio,/ sólo este día le queda/ ya de vida a mi esperanza.-/ Voy a que el entierro venga/ por ti.-No vayas, que ya/ no me muero;[...]“. Wenn Federico meint, sterben zu müssen, dann soll es ein Begräbnis geben; wenn er sich doch anders entscheiden sollte, freue ihn das natürlich auch sehr. Calderón 1973, II, S. 1219.

396 Calderón 1910, III, S. 88.

*¿ocasión he de tener
de hablar menos? Eso no,
que será piedad cruel
dejar pudrir un secreto
que a nadie sirva después.
Que corrompida la vena,
como dijo el cordobés,
del secreto, hecha secreta,
huele mal y no hace bien,
Tras Flérída quiero ir.
Pero ya no hay para qué,
que ella vuelve.*³⁹⁷

Fabio bezieht sich auf die Geheimnisse, die Niklas Luhmann zufolge an bestimmte Stunden und Zeitpunkte gebunden sind und nach deren Verstreichen nichtig werden.³⁹⁸ Ein belanglos gewordenes „secreto“ wird, hier beruft sich der Gracioso möglicherweise auf Seneca³⁹⁹, zum Sekret. Dass die Aura des Geheimnisses mit der Metapher Fabios geerdet und in den Bereich des Materiell-Leiblichen herabgesetzt wird, wurde in Punkt 3.2 detailliert beschrieben.⁴⁰⁰ Der Monolog Fabios verdeutlicht, wie mächtig das Geheimnis die wissende Person macht, die entscheiden kann, ob, wem und wann sie sich jemandem anvertraut, ob sie nur Teile oder ihr ganzes Wissen offenbart, etc. Dass sich Fabio dieser Macht und der hohen Bedeutung seiner Informationen sehr bewusst ist, wird besonders in jenen Momenten deutlich, in denen er sein Wissen zunächst zurückhält, um es anschließend umso effektvoller auszuspielen: „Den Genuss, große Geheimnisse zu besitzen und zu eröffnen, erhöht Fabio dadurch, dass er Mittel der Verzögerung (Dubitatio) und scheinbaren Verschleierung (Präteritio) einsetzt.“⁴⁰¹ Die Lust, die dem Gracioso das Ausplaudern von Geheimnissen bedeutet, wird in den nachfolgenden Ausführungen deutlich.

4.4 „Sólo hoy es el día que más de su amor llegué a entender...” - Endlich kann Fabio verraten, was er weiß

[...] FLÉRIDA. - ¿Quién es la dama
a quien Federico ama?
FABIO. – Desdichado hablador soy,
pues una cosa no más,
señora, que yo he ignorado,

397 Calderón 1973, III, S. 1237.

398 Assmann und Assmann 1997, S. 11, 12.

399 Vgl. hierzu die Fußnote in Calderón 1910, III, S. 88.

400 In der Übersetzung von Gries wird aus dem faulenden Geheimnis der „geheime Ort“, der ebenso verhüllend als „stilles Örtchen“ oder einfach als Toilette bezeichnet wird. Die sprachliche Eleganz, die im spanischen Originaltext auf dem Phonem „a“ beruht, das aus dem „secreto“ ein „secreta“ macht, geht in der Übersetzung von Gries verloren. Vgl. Calderón 1910, III, S. 88.

401 Willi, in Aichinger/ Kroll (Hgg.) 2011, S. 183.

es la que habéis preguntado.⁴⁰²

Die Frage, wer die Geliebte Federicos sei, kann Fabio der Herzogin zwar nicht beantworten. Nachdem er ihr die verführerisch funkelnde Kette wieder zurückgegeben und erklärt hat, dass sich sein Herr niemandem anvertraue, scheint er sich jedoch an etwas zu erinnern, was Flérida interessieren könnte:

FABIO. – [...] *Sólo hoy es el día que más
de su amor llegué a entender,
pues acabando de leer
un papel que Barrabás
debió de darle, "hoy me espera,
dijo, en la tiniebla oscura
una divina hermosura
para hablarme".*⁴⁰³

Erst heute habe er, verrät der Gracioso sibyllenhaft, erfahren, dass Federico für diese Nacht verabredet sei. Im Anschluss an die zitierten Verse wird er außerdem preisgeben, dass die Dame aus dem Palast komme. Die Fortsetzung des Gesprächs wurde in Punkt 4.3 Fabio als dramatischer Kritiker bereits zitiert und erläutert. Schon diese erste Enthüllung veranlasst die Herzogin, den Gracioso ganz offiziell damit zu betrauen, Federico zu beschatten, jede seiner Bewegungen zu registrieren und vor allem herauszufinden, wer die Geliebte ihres Sekretärs sei. Wenn er diese Aufgabe zu ihrer Zufriedenheit erledigt, winkt ihm eine Belohnung, wenn nicht, dann muss der *criado* mit einer Strafe rechnen. Fabio ist höchst zufrieden; in der für die Figur des Gracioso typisch ambivalenten Weise versichert er der Fürstin: „Un mudo mirón no dudo/ que seré, si hay mirón mudo.“⁴⁰⁴

Die Nacht ist vorüber und Flérida hat, so glaubt sie, das nächtliche Treffen erfolgreich verhindert. Ihr großes Ziel, ihrer Konkurrentin endlich Gesicht und Namen geben zu können, hat sie zwar nicht erreicht, doch hat sie den beiden Verliebten die Möglichkeit genommen, sich zu sehen und sich im Garten näher zu kommen. Wie trügerisch sich ihr die Situation darstellt, offenbart ihr Fabio, der sichtlich Spaß daran hat, die Fürstin über ihren Irrtum aufzuklären: „Luego tú, señora, ¿piensas/ que él ha salido de aquí?“⁴⁰⁵ So vertraut er ihr an, dass Federico in der letzten Nacht, anstatt (wie von Flérida befohlen) nach Mantua zu reiten, nach kurzer Strecke wieder kehrt gemacht und sich mit seinem „Schätzchen“⁴⁰⁶ getroffen habe. Flérida kann nicht glauben, was ihr Fabio da erzählt, bezichtigt ihn der Lüge, da sie sich absolut nicht erklären kann, wie Federico ihr einen Brief aus

402 Calderón 1973, I, S. 1213.

403 Calderón 1973, I, s. 1213.

404 Calderón 1973, I, S. 1214.

405 Calderón 1973, I, S. 1220.

406 Calderón 1910, II, S. 64.

Mantua überreichen konnte, der sichtlich aus der Feder des Herzogs stammt. Fabio versichert ihr jedoch, dass er die Wahrheit sage.

FABIO. - ¡Buena...!
Juro a Dios, señora mía,
que *la verdad es aquesta,*
que no ha ido, y que se ha estado
toda aquesta noche entera
*con su dama.*⁴⁰⁷

Ein Letztes möchte Flérída von Fabio wissen: Wen hat Federico an seiner Stelle nach Mantua geschickt? Auch darauf hat der Gracioso eine Antwort, eine allerdings, mit der Flérída wenig anfangen kann: Sein Herr sei im Besitz eines Dämons, der sicherlich auch imstande ist, ihm Briefe aus Mantua zu übermitteln.

Fabio hat verstanden, dass Federico eine List gebraucht hat, um sich mit seiner Geliebten treffen zu können. Wie ausgeklügelt und weitsichtig der Plan seines *amo* war, ist ihm jedoch nicht bewusst. Federico kehrt von seiner Alibi-Reise gleich mit zwei Briefen zurück, die für den weiteren Verlauf der Handlung bedeutend sind: dem Antwortbrief des Herzogs (den Flérída erwartet) und einem weiteren Brief an Laura, der, falls ihn die Fürstin einsehen möchte, verschlüsselt ist⁴⁰⁸ und den Code für die titelgebende Geheimsprache enthält, auf die die heimlich Verliebten mehrmals zurückgreifen werden, um sich in Anwesenheit aller anderen verständigen zu können. Nachdem Laura den ahnungslosen *criado* verraten hatte und er nur knapp dem Dolch seines Herrn entkommen ist, sucht er wutentbrannt die Herzogin auf, die ihn nach seiner Ansicht in diese gefährliche Lage gebracht hat. Die „*parlerísima duquesa*“⁴⁰⁹ zeigt, da sie doch nichts verraten hat, kein schlechtes Gewissen.⁴¹⁰ Trotz ihrer Beteuerung, kein Wort mit Federico gesprochen zu haben, ist der Gracioso eingeschnappt und quittiert ihre Fragen nur mit einem beleidigten „*No sé nada*“. Wenn Federico ein weiteres Mal von dem Verrat Fabios erfahren würde, wäre das, so die Befürchtung Gracioso, wohl sein Todesurteil. „*Lo que advierto/ es que hasta ahora no te ha muerto.*“⁴¹¹ Das ist die trockene Antwort Flérídas, die den

407 Calderón 1973, II, 1221.

408 „Der Brief ist mit der sogenannten Gitterchiffre verschlüsselt. Bei dieser Chiffriertechnik wird ein perforiertes Blatt auf einen Brief gelegt; die Buchstaben in den Löchern ergeben dann die Botschaft.“ Kroll, in: Aichinger, Kroll (Hgg.) 2011, S. 296. Bei Tomás Tamayo de Vargas, so der Verweis Krolls auf derselben Seite, wird die Chiffre als „*cifra con ventana*“ bezeichnet.

409 Calderón 1973, II, S. 1226.

410 Dass ihn Laura verraten haben könnte, ahnt Fabio - auch wenn er später der einzige am Hof sein wird, der begreift, dass sich die beiden Verliebten in einer Geheimsprache unterhalten - keineswegs. Klarer und klarer glaubt er zu sehen, dass hier der Teufel am Werk sei. Vgl. Calderón 1973, II, S. 1226.

411 Calderón 1973, II, S. 1227.

Gracioso veranlasst, ihr einen *cuentecillo*⁴¹² über eine Laus, einen Kavalier und dessen Geliebte zu erzählen.

Die Lausgeschichte zeugt, wie bereits erwähnt, von der Fähigkeit Fabios, Anstößiges zu artikulieren und dabei doch im Halbschatten der Anspielung zu belassen: „Con una dama tenía/ un galán conversación“⁴¹³ Isoliert betrachtet, haftet den beiden Anfangsversen nichts Doppeldeutig-Anrühiges an. Der anschließende Auftritt der Laus und der spätere Verweis, dass der Galan der Liebhaber der Dame sei, lassen allerdings vermuten, dass die „Konversation“ nicht verbaler, sondern sexueller Natur ist. Der Parasit hat seine Gelegenheit genutzt und sich - auch dies bleibt im Halbdunkel der Andeutung - scheinbar in der Schamgegend des Kavaliers eingenistet.

Der Gracioso vergleicht seine Lage mit der der Laus, die dem Herrn fürchterlich lästig ist. Die Hoffnung des *piojo* besteht darin, dass dieser ritterlichen Anstand zeigt und sich in Gegenwart der Dame nicht kratzt. Als der Galan den Juckreiz nicht mehr aushält, tut er so, als würde er in seiner Tasche nach Tabak kramen, um das lästige Tierchen mit seinen Fingern zu zerquetschen. Dass das vermeintliche Suchen nach Tabak nur ein Vorwand ist, bleibt der stimmlichen und gestischen Interpretation Fabios beziehungsweise seines Darstellers/ seiner Darstellerin überlassen. Als die Dame ihren Galan in solch indezenter Pose erblickt, stellt sie die kecke und verschlüsselte Frage, ob der Kavalier denn schon gestorben sehr? Er antwortet ihr, er sei noch nicht tot, aber in größter Bedrängnis. In noch größerer Not ist freilich die Laus, die jeden Moment zerdrückt werden könnte. Unter dem Dolch Federicos sah sich Fabio, wie die Laus unter den suchenden Fingern des Galans, in größter Bedrängnis.

FABIO. – No, más vaya un cuentecillo:
Con una dama tenía
un galán conversación;
y gozando la ocasión
un piojo entre sí decía:
“Ahora no se rascará,
bien sin zozobra ni miedo
comer a mi salvo puedo.”

412 Uta Ahmed erklärt in ihrem Band *Form und Funktion der 'Cuentos' in den Comedias Calderóns* das Handlungsschema des *cuentecillo* „El Galán, la dama y el piojo“. Sie teilt den Schwank in zwei Handlungstrakte oder Aktionen ein, die jeweils einem Handlungsschema folgen. Die erste Aktion ist die Geste des Galans, der seine Hand in die Hose wandern lässt, um sich der lästigen Laus zu entledigen. Ahmed hält fest, dass die Aktion dem Handlungsschema des „Spannungstyps“ folgt, wie er auch im *cuento* „El comisario y el cojo“ in Calderóns *Dicha y desdicha del nombre* vorkommt. In Fabios Lausgeschichte bleibt die Spannung der Autorin zufolge aber nicht bestehen. Mit der Frage „¿Murió ya aquel caballero?“ scheint die Dame das Blatt zu ihren Gunsten zu wenden, bevor sich der Herr mit seiner Reaktion endgültig als der Überlegene herausstellt und den zweiten Handlungstrakt im Sinne „des Ausgleichstyps Revanche“ beendet. Vgl. Ahmed 1974, S. 44f.

413 Calderón 1973, II, S. 1227.

El galán, cansado ya
 del encarnizado enojo,
 a hurto de la tal belleza,
 metió con gran ligereza
 los dedos, y hizo al piojo
 prisionero de aquel saco.
 Volvió la dama al instante,
 y halló la mano de su amante
 a fuer de tomar tabaco;
 y preguntó con severo
 semblante, porque no hubiera
 otro allí que le entendiera:
 "Murió ya aquel caballero?"
 Y él, muy desembarazado,
 la mano así, respondió:
 "No, señora: aún no murió;
 pero está muy apretado."
 Y esta respuesta te doy
 cuando cogido me advierto,
 pues no importa no haber muerto,
 si muy apretado estoy,
 para no poder decir,
 por tu falso aleve trato,
que hoy vi traía un retrato,
de quien podrás descubrir
quién es esta dama bella
a quien tiene tanto amor;
 pues ella misma mejor
 lo dirá, si para vella
 tienes industria. Esto y más
 mi voz, señora, dijera,
 si tu lengua no temiera;
 mas no esperes que jamás
 te diga esto, ni otra cosa;
 y más cuando considero
 que él es mi amo, y yo parlero,
 y vuestra alteza chismosa.⁴¹⁴

Nachdem der Gracioso die eigentliche Geschichte beendet hat, geht er zur *fabula docet* (der Moral) über und weist mit Nachdruck darauf hin, dass es nicht darum gehe, ob er gestorben sei, wenn er sich in größter Bedrängnis befindet. Und weil der Fürstin „Wort und Schwur nicht gilt“⁴¹⁵, wird Fabio, wie er versichert, ihr auch nie erzählen, dass sein Herr ein Bild seiner Angebeteten bei sich trägt. Die Strategie Fabios könnte als „Paradox der verschwiegenen Enthüllung“ bezeichnet werden und hat in ihrer Inkonsequenz etwas sehr Komisches an sich. Da er die Zunge Fléridas fürchtet, müsse er ihr diese Information und alles, was er sonst noch weiß, leider für immer vorenthalten. Dieses Mal sei er

414 Calderón 1973, II, S. 1227.

415 Calderón 1910, II, S. 64.

sich nämlich bewusst, dass Federico sein Herr, er ein „Schwätzer“ und die Herzogin eine „Plaudertasche“ sei.⁴¹⁶

Im dritten Akt greift der Gracioso die Selbstbeschreibung als Schwätzer auf und stellt sie der „Hörbegier“⁴¹⁷ der Herzogin gegenüber: „¿Para qué/ andamos haciendo puntas,/ si yo criado, y tú mujer,/ uno muere por hablar,/ y otro muere por saber?“⁴¹⁸ Nachdem Fabio erfolgreich die Neugierde Fléridas geschürt und diese ihm den ersehnten Diamanten überreicht hat, setzt er zu seinen letzten großen Enthüllungen an. Allerdings nicht, ohne vorher auf die Rollen zu verweisen, die ihm als Diener und der Herzogin als Frau seiner Ansicht nach beschieden sind: Als *criado* habe er unendliche Lust am Verraten und sie als Frau die entsprechende am Erfahren. Aus der Verteilung der Interessen, die im Mund des Gracioso naturgegeben scheint, keinen Profit zu schlagen - und das im doppelten Wortsinn - wäre unvernünftig. Da Flérida mit dem Edelstein ihren Soll bereits erfüllt hat, liegt es nun an Fabio, zu sprechen⁴¹⁹:

FABIO. – ¿Para qué
andamos haciendo puntas,
si yo criado, y tú mujer,
uno muere por hablar,
y otro muere por saber?
*Mi amo y su dama tratado
tienen esta noche...*
FLERIDA. - ¿Qué?
FAB. – *Irse por novillos.*
FLER. - ¿Cómo?
FAB. – *Andando, pero no a pie;
que dos caballos me mandan
que al puente del parque estén.*
FLER. – ¿Al puente del parque?
FAB.- Sí.
FLER. – *A pensar vuelvo otra vez,
que es dama mía su dama.
¿No te lo dijo también?*
FAB. – *Este huésped, que es el duque
de Mantua, es, señora, quien
los ampara en sus estados.*
¡Gloria a Dios, que descansé! [...] ⁴²⁰

„Gott sei Dank, nun bin ich leer!“ - Endlich hat Fabio das letzte Geheimnis preisgegeben und seine Pflicht als Spion erfüllt.

416 Calderón 1910, II, S. 64.

417 Vgl. Calderón 1910, III, S. 89.

418 Calderón 1973, III, S. 1237.

419 Vgl. Calderón 1973, III, S. 1237.

420 Calderón 1973, III, S. 1237.

4.5 “Un papel, que Barrabás debió de darle” – Briefe des Teufels

Wenn Fabio etwas nicht vollständig versteht, sich Lücken in seinem Bild der Realität auftun, schließt er diese häufig mit der Existenz böser Geister. Es ist auffällig, dass der Gracioso Teufel und Dämonen besonders dann ins Spiel bringt, wenn es um die Briefe und Nachrichten Federicos geht: Als der *criado* der Herzogin von der nächtlichen Verabredung seines Herrn erzählt, spricht er von einem „papel, que Barrabás⁴²¹ debió de darle [a su amo].“⁴²² Geheimnisvoll fährt er fort, dass auf Federico „en la tiniebla oscura/ una divina hermosura“ warten würde. Die „dunkle Finsternis“, die Fabio emphatisch zeichnet, lässt die Präsenz des Fürsten der Finsternis, des „príncipe de las tinieblas“⁴²³ erahnen.

Als der Gracioso Flérída später darauf aufmerksam macht, dass das nächtliche Treffen trotz ihrer Vorkehrungen stattgefunden habe, ist diese zunächst ungläubig. Sie hatte Federico ja nach Mantua geschickt und er ist mit einem Antwortbrief des Herzogs zurückgekehrt. Fabio weiß allerdings, dass Federico nie in Mantua, sondern nur bei seiner Angebeteten war. Doch wen, so die Frage der Fürstin, hat Federico dann an seiner Stelle nach Mantua geschickt? Dass Fléridas Sekretär aus einer anderen Stadt ein Schreiben holen konnte, ohne selbst dort gewesen zu sein, erklärt Fabio auf diese Weise:

FABIO.- ¿Qué dificultad es ésa?
Pues quien un demonio tiene
que billetes trae y lleva,
hacerle podrá también
que con cartas vaya y venga.
Infaliblemente aquí
hay familiar; que esta tema
mía no miente.⁴²⁴

Sein Herr steht also mit Dämonen oder “familiares”⁴²⁵ in Verbindung; diese bringen ihm Briefe und nehmen andere wieder mit sich: Daran besteht in den Augen Fabios kein Zweifel. Nachdem ihn sein Herr wegen seines Verrats fast erschlagen hätte, denkt der *criado* zunächst nicht an Spukgestalten. Die Schuldige glaubt er in der Herzogin ausgemacht zu haben. Als ihm diese versichert, dass sie mit Federico nicht gesprochen habe, fällt er erneut in den Geisterglauben:

421 barrabás. 1. m. coloq. Persona mala, traviesa, díscola. Diccionario de la RAE [http://lema.rae.es/drae/?val=Barrab%C3%A1s, Zugriff am: 16.01.2013]. Gries übersetzt den “barrabás” mit der “Böse”. Vgl. Calderón 1910, I, S. 29.

422 Calderón 1973, I, 1213.

423 el ~ de las tinieblas. 1. m. diablo (príncipe de los ángeles rebelados). Diccionario de la RAE [http://lema.rae.es/drae/?val=tiniebla, Zugriff am: 16.01.2013].

424 Calderón 1973, II, S. 1221.

425 familiar. 15. m. Demonio que se supone tiene trato con una persona, y a la que acompaña y sirve. Diccionario de la RAE [http://lema.rae.es/drae/?val=familiar, Zugriff am: 16.01.2013].

FLÉRIDA.- Pues si yo con él no he hablado,
¿cómo decírselo yo
he podido?
FABIO. – Pues si no,
el demonio lo ha contado:
esta es cosa declarada.⁴²⁶

Beim nächsten Zusammentreffen mit Federico spricht der Gracioso neuerlich von dem Dämon, der diesem angeblich zuflüstere. Dieser Teufel habe Federico allerdings falsch informiert: Fabio plädiert natürlich auf „unschuldig“:

FABIO.- Porque
este demonio civil,
que te habla al oído, no haya
dicho otra cosa de mí
tan falsa como la otra.⁴²⁷

Am Anfang des zweiten Aktes beklagt Fabio, dass sein Herr einmal himmelhochjauchzend, dann zu Tode betrübt sei; ihn einerseits die Pferde für den Ritt nach Mantua satteln und sich von ihm begleiten lässt, um nach nur einer Meile scheinbar grundlos die Umkehr anzuordnen. Aus dem ungehörigen Gerede und der Heimlichtuerei seines Herrn würde, so der Gracioso, höchstens der Teufel selbst schlau:

FABIO.- [...] Y tantas impertinencias
de chismes y secretillos,
que el demonio que te entienda.
Y en fin, yo no quiero dueño
que, no siendo papa, tenga
casos a sí reservados.⁴²⁸

Dass Teufel und Papst in Fabios „Wutrede“ nur ein Vers trennt, ist für den antithetischen Charakter der Figur und ihre Eigenschaft, alles Erhabene mit einem Zerrbild zu kontrastieren, bezeichnend. Der Gracioso schließt mit dem Hinweis, dass er keinen Herren wolle, der - wie der Papst - Sonderrechte für sich beansprucht. Laut der Übersetzung von Johann Diederich Gries bezieht sich der *criado* damit auf die Praxis der so genannten „Reservatfälle“, nach der sich der „Papst sowie der Bischof die Vergebung gewisser schwerer Sünden persönlich vorbehalten“ konnte.⁴²⁹ Das legt nahe, dass der Gracioso mit den zitierten Versen eine moralische Bewertung und mehr noch, eine Verurteilung der „chismes und „secretillos“ Federicos vornimmt: Heimlichkeiten wie die Federicos sind seiner Ansicht

426 Calderón 1973, II, S. 1226.

427 Calderón 1973, II, S. 1228.

428 Calderón 1973, II, S. 1219.

429 Gries 1910, II, S. 44, 45. Vgl. die Fußnote.

nach des Teufels und demnach Sünde. Und da der Galan nicht der Papst sei, der nach Sündenfällen die Absolution erteilen kann, stehen ihm diese auch nicht zu.

Nachdem der Gracioso zum dritten Mal Zeuge der heimlichen wie öffentlichen Unterredung zwischen Federico und Laura wurde, findet er allerdings nur bewundernde Worte: „Maestros son ellos:/ bien se deben de entender!“⁴³⁰ Bei Fabio ist einerseits ein großes Misstrauen gegenüber Geheimniskrämereien, andererseits Bewunderung für die kunstvoll chiffrierte Botschaften festzuhalten. Angst scheinen Fabio nicht die chiffrierten Nachrichten selbst zu machen, sondern die Momente, in denen die kausalen Zusammenhänge der Kommunikation scheinbar verloren gehen: Wo eine Nachricht erhalten, aber offenbar keine gesendet wird, müssen dämonenhafte Geschöpfe im Spiel sein: Wenn Federico unvermittelt auf ihn losfährt, ihn scheinbar aus heiterem Himmel einen „traidor“ nennt und sein Leben bedroht, dann bekommt es Fabio mit der Angst zu tun. Die ambivalente Haltung aus Bewunderung und Angst, die der Gracioso in sich vereint, wird Simon Kroll zufolge im 17. Jahrhundert auch dem Beruf des Sekretärs entgegengebracht:⁴³¹ Von den einen als Hüter bedeutender Staatsgeheimnisse angesehen, wird er von anderen mit dem Vorwurf magischer Zeichen- und Zahlenexperimente bedacht.⁴³²

430 Calderón 1973, III, S. 1236.

431 Vgl. Kroll, in: Aichinger/ Kroll (Hgg.) 2011, S. 301, 302.

432 Vgl. Kroll, in: Aichinger/ Kroll (Hgg.) 2011, S. 301.

5. Conclusio

Mit welcher Intention wird die Figur des Gracioso überhaupt auf die Bühne geschickt? Der Versuch, eine eindeutige Antwort auf diese Frage zu finden, muss zwangsläufig scheitern. Erst recht zum Scheitern verurteilt wäre das Vorhaben, die Fragestellung anhand einer bestimmten Komödie zu beantworten. Dennoch ist es äußerst instruktiv zu erforschen, wie ertragreich unterschiedliche Theorien dazu auf Calderóns Fabio in *El secreto a voces* angewandt werden können.

Im Folgenden werden die Resultate dieser Untersuchung kurz zusammengefasst:

José Antonio Maravall zufolge haben die Komödie des *Siglo de Oro* und ihre Komik, für die insbesondere der Gracioso zuständig ist, eine verbindende Funktion. Es ist die Treue zu seinem Herrn, die die den Gracioso zum gesellschaftlich integrativen Element macht. Diese Theorie allerdings wird der Figur des Fabio nicht gerecht: Dieser zerschneidet das Band der Treue zu seinem *amo* schon im ersten Akt der Komödie und verstößt somit gegen die grundlegende Loyalität, die der Figur als immanent gilt. Fabio entscheidet sich gegen die soziale Rolle, die ihm eigentlich beschieden wäre: die des *criado*. In dieser Beziehung erinnert er an den *pícaro*, den rebellierenden Protagonisten der *Novela Picaresca*, der sich wesentlich über sein energisches Streben nach Autonomie in einem sozial deterministischen System kennzeichnet. Die genannten Gründe lassen Fabio als integratives Element im Sinne Maravalls als kaum geeignet erscheinen.

Ein weiteres wesentliches Resultat dieser Arbeit ist, dass der Gracioso in *El secreto a voces* als Projektionsfläche der vergnüglichen Volkskultur nach Michail Bachtin interpretiert werden kann. Das Interesse Fabios für lukullische Genüsse, seine Freude an anrühigen *cuentos* und die expressive und zutiefst degradierende Sprache, mit der er auch er sein Verhältnis zum Umgang mit Geheimnissen beschreibt, erlauben, ihn als karnevaleske Figur einzuordnen: Insbesondere die Bilder des faulenden Geheimnisses und die skatologische Assoziation des „secreto“, das zur „secreta“, zur Ausscheidung verkommt, wenn es nicht weitererzählt wird, erscheinen als unverzichtbar, um den Gracioso Fabio zu verstehen: Sie stellen die Einstellung Fabios zu Geheimniswahrung und –verrat verdichtet dar und stehen in Kontrast zu den Idealen der höfischen Gesellschaft und speziell zu denen seines Herrn. Der Gracioso Fabio lässt sich als Referenz auf die Doppelweltlichkeit der Kultur des Mittelalters und der Renaissance interpretieren, die auf dem Gegensatz zwischen der volkstümlichen Lachkultur und dem klerikal-feudalen Ernst beruht. Das Lachen, das Fabio auf den Bühnen des spanischen Barock auslöst, hat allerdings nicht mehr viel von dem kollektiven und universalen der mittelalterlichen Lachkultur. Die Vertreter der offiziellen, seriösen Kultur – etwa die Herzogin und der Galán – finden an den Späßen Fabios nichts Lustiges.

Belege lassen sich in *El secreto a voces* auch für Herreros Theorie finden, dass Gracioso und Galán dem universitären Umfeld - als Lehrender und Lernender - entnommen sind: An zwei Textstellen demonstriert Fabio Lateinkentnisse. Die Terminologie, die er verwendet (cifra, contracifra, guarismo) legt nahe, dass er über ein reiches Wissen auf dem Gebiet der Geheimschreibung und der Chiffren verfügt – ein Wissen, das im spanischen Barock für den Adel und für Sekretäre wie Fabios Herren von großer Bedeutung ist.

Interessant ist auch die Untersuchung der Frage, inwieweit die Figur des Fabio zum Transport metatheatraler Verweise eingesetzt wird: Neben eindeutigen Verweisen auf die Stücke *El Galán Fantasma*, *La Dama Duende* und *Primero soy yo* lässt sich zwischen den Versen ein Hinweis auf den Palast als Schauplatz der Komödie und auf ihr Genre (*comedia palatina*) finden.

Ein zentraler Handlungsmotor des Stückes ist Fabios Umgang mit dem Geheimen. Ein Blick auf die Bedeutungsdimensionen des Geheimnisses in *El secreto a voces* und eine Analyse von Fabios Verhalten bezüglich verborgener Information ergibt ein eindeutiges Bild: Fabio ist jene Kraft, die das Geheime der Aufdeckung entgentreibt. Genau dadurch wird er zur zentralen Schnittstelle im Gefüge der übrigen Figuren und zur wichtigen Triebfeder der Handlung. Seine Wichtigkeit wird in der Tatsache offenkundig, dass er als einziger erkennt, dass die Liebenden in einer chiffrierten Sprache kommunizieren. An mehreren Textstellen lässt sich Fabios Erklärungsstrategie für jene Informationsflüsse ablesen, die er sich nicht auf natürliche Weise erklären kann: Der abergläubische Gracioso schreibt sie einer dämonischen Herkunft zu.

6. Bibliographie

Primärliteratur:

- Calderón de la Barca, Pedro, 28.02.1642. *El secreto a voces*. Biblioteca nacional de España, Mss. Facs/ 983, Madrid.
- Calderón de la Barca, Pedro, 1973². "El secreto a voces", in: *Obras completas*, Bd. 2, Comedias, hg. v. Ángel Valbuena Briones, Madrid: Aguilar, S. 1203-1245.
- Calderón de la Barca, Pedro, 1910. "Das laute Geheimnis", in: *Calderóns ausgewählte Werke in zehn Bänden*, hg. v. Wolfgang von Wurzbach, Leipzig: Hesse & Becker, S. 5-108.
- Calderón de la Barca, Pedro, 1973². "Mejor está que estaba", in: *Obras completas*, Bd. 2, Comedias, hg. v. Ángel Valbuena Briones, Madrid: Aguilar, S. 387-419.
- Calderón de la Barca, Pedro, 1973². "La dama duende", in: *Obras completas*, Bd. 2, Comedias, hg. v. Ángel Valbuena Briones, Madrid: Aguilar, S. 238-263.
- Calderón de la Barca, Pedro, 1973². "No hay cosa como callar", in: *Obras completas*, Bd. 2, Comedias, hg. v. Ángel Valbuena Briones, Madrid: Aguilar, S. 1000-1037.
- Calderón de la Barca, Pedro, 1973². "Basta callar", in: *Obras completas*, Bd. 2, Comedias, hg. v. Ángel Valbuena Briones, Madrid: Aguilar, S. 1710-1748.
- Calderón de la Barca, Pedro, 1985. *El alcalde de Zalamea*. Edición, introducción y notas de José María Díez Borque. Madrid: Castalia.
- Molina, Tirso de, 1984. *La villana de la sagra*, hg. v. Berta Pallares, Madrid: Editorial Casalia.

Sekundärliteratur:

- Aichinger, Wolfram/ Kroll, Simon (Hgg.), 2011. *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*. Wien/ Berlin: Turia+Kant.
- Aichinger, Wolfram 2011. „Einleitung: Das laute Geheimnis und die barocke Kultur des Verheimlichens“, in: Aichinger, Wolfram/ Kroll, Simon (Hgg.), 2011. *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*. Wien/ Berlin: Turia+Kant.
- Aichinger, Wolfram 2011. „Laute Geheimnisse. Verheimlichen, Chiffrieren und Enthüllen in Calderóns Komödie und der Kultur des Barock“, in: Aichinger, Wolfram/ Kroll, Simon (Hgg.), 2011. *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*. Wien/ Berlin: Turia+Kant.
- Aichinger, Wolfram 2011. „Beichtväter, Sekretäre, Agenten. Figuren und Medien der Geheimhaltung in der Politik und ihr Widerhall im Theater“, in: Aichinger, Wolfram/ Kroll, Simon (Hgg.), 2011. *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*. Wien/ Berlin: Turia+Kant.
- Aichinger, Wolfram 2008. *Skriptum zur Literatur*. Wien: Turia+Kant.

- Andree, Martin, 2005. *Archäologie der Medienwirkung*. Faszinationstypen von der Antike bis heute. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Assmann, Aleida u. Jan (Hg.), 1997. „Das Geheimnis und die Archäologie der literarischen Kommunikation. Einführende Bemerkungen“, in: Assmann, Aleida u. Jan (Hg.), 1997. *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Öffentlichkeit [Archäologie der literarischen Kommunikation V, 1]*. München: Fink 1, S. 7-16.
- Bachtin, Michail M., 1995. *Rabelais und seine Welt*. Volkskultur als Gegenkultur. Baden-Baden: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail M., 1974. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Barral.
- Barone, Lavinia, 2012. *El gracioso en los dramas de Calderón*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).
- Cano-Ballesta, Juan, 1981. „Los graciosos de Lope y la cultura cómica popular de tradición medieval“, in: Criado de Val, Manuel (Hg.), 1981. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega. Madrid: Edi-6, S. 777-783.
- Cruickshank, Don William, 2009. *Don Pedro Calderón*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press.
- Díez Borque, José María 1976. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Depta, Victor, 1925. *Pedro Calderón de la Barca*. Leipzig: Quelle & Meyer.
- Durán, Manuel, 1988. „Lope y la evolución del gracioso“, in: *BCo*, 40, 1: S. 5-12.
- Fernández Montesinos, José, 1925. „Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega“, in: *Homenaje a Menéndez Pidal*. Madrid, Hernando, I , S. 469-504. Reprod. in seinen *Estudios sobre Lope*. Mexiko, 1951, S. 13-70.
- Gann, Myra, 1989. „La risa festiva en el gracioso de Lope de Vega“, in: *BCo*, 1, S. 51-74.
- García Lorenzo, Luciano (Hg.), 2005. *Construcción de un personaje - el gracioso*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Gómez, Jesús, 2005. „Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual“, in: *La construcción de un personaje: el gracioso*, hg. v. García Lorenzo, Madrid, Editorial Fundamentos, S. 11-22.
- Gómez, Jesús, 2006. *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*. Sevilla: Alfar, zit. n.: Barone, Lavinia, 2012. *El gracioso en los dramas de Calderón*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).
- Güntert, Georges, 1977. „El gracioso en Calderón: disparate e ingenio“, in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 324: S. 440-453.

- Hermenegildo, Alfredo, 1988. "El gracioso borracho: Estudio sobre la función lúdica en 'La villana de la Sagra', de Tirso de Molina", *BHi*, 90, S. 283-299.
- Herrero, Miguel, 1941. "Génesis de la figura del donaire", in: *RFE*, 25: S. 46-78.
- José Prades, Juana de, 1963. *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva en cinco dramaturgos*. Madrid: CSIC.
- Jung, Carl Gustav, 1976. *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, hg. v. Lilly Jung-Merker/ Elisabeth Rüf, Olten [u. a.]: Walter-Verlag.
- Kinter, Barbara, 1978. *Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts*, in: Münchner Romanistische Arbeiten, hg. v. Georg Roellenbleck, Hans Sckommodau, Einundfünfzigstes Heft. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Klauser, Helene, 2007. *Kölner Karneval*. Zwischen Uniform und Lebensform. Münster: Waxmann.
- Kroll, Simon, 2011. "Die Monas und der Glaser von Tetuán. Zifferncode, arabische Mathematik und das Chaos des Entschlüsselns", in: Aichinger, Wolfram/ Kroll, Simon (Hgg.), 2011. *Laute Geheimnisse*. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock. Wien/ Berlin: Turia+Kant.
- Kroll, Simon, 2011. "Chiffren und ihre Sekretäre. Ein unveröffentlichtes Manuskript von Tomás Tamayo de Vargas aus dem 17. Jahrhundert", in: Aichinger, Wolfram/ Kroll, Simon (Hgg.), 2011. *Laute Geheimnisse*. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock. Wien/ Berlin: Turia+Kant.
- Leavitt, Sturgis E., 1931. „Notes on the gracioso as a dramatic critic“, in: *Studies in Philology*, 28, S. 315-318.
- Leavitt, Sturgis E., 1955. „The Gracioso Takes the Audience into His Confidence“, in: *BCo*, 7, 2, S. 27-29.
- Lobato, María Luisa, 2005. "Mosqueteros de la paz, árbitros de la comedia: las fórmulas de *captatio benevolentiae* en boca del gracioso", in: *Construcción de un personaje – el gracioso*, hg. v. Luciano García Lorenzo, Madrid: Editorial Fundamentos, S. 251-276.
- Luhmann, Niklas/ Fuchs, Peter, 1989. *Reden und Schweigen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MacCurdy, Raymond R., 1954. "More on 'The Gracioso Takes the Audience into His Confidence': The Case of Rojas Zorrilla", in: *BCo*, 8, S. 14-16.
- Maravall, José Antonio, 1976. "Prólogo", in: Díez Borque, José María, 1976. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Maravall, José Antonio, 1977. "Relaciones de dependencia e integración social – criados, graciosos y pícaros", in: *Ideologies and Literature*, 1.4, S. 3-32.
- Meister, Aloys, 1906. *Die Geheimschrift im Dienste der päpstlichen Kurie von ihren Anfängen bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts*. Paderborn: Schöningh.

- Menéndez y Pelayo, Marcelino, 1975. „Der Arte Nuevo bei Lope de Vega“, übersetzt von Sibylle Rothe, in: *Lope de Vega*, hg. v. Eberhard Müller-Bochat, Wege der Forschung, Band CCLIV, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, S. 397-406.
- Merten, Klaus/ Schmidt, Siegfried J./ Weischenberg, Siegfried, 1994. *Die Wirklichkeit der Medien: eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Millé y Giménez (Hg.), o.J.. „Clásicos castellanos“, T. II, Madrid, zit. nach: Maravall, José Antonio 1977. „Relaciones de dependencia e integración social - criados, graciosos y pícaros“, in: *Ideologies and Literature*, 1.4, S. 3-32.
- Müller-Bochat, Eberhard, 1956. *Lope de Vega und die italienische Dichtung*. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1956, Nr. 12. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur.
- Müller-Bochat, Eberhard (Hg.), 1975. *Lope de Vega*. Wege der Forschung, Band CCLIV, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt.
- Oleza, Joan, o. J. „Del gracioso a la dama donaire. Mutaciones de género“, Valencia [<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/Mutaciones.pdf>, Zugriff am: 21.12.2012].
- Olsen, Elder, 1978. *Teoría de la comedia* & Wardropper, Bruce W. *La Comedia Española del Siglo de Oro*. Traducción de Salvador Oliva y Manuel Espín. Barcelona: Ariel.
- Pfandl, Ludwig, 1924. *Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Eine Einführung in die Blütezeit der spanischen Literatur und Kunst. Kempten: Kösel & Pustet.
- Radin, Paul, 1956. *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. With comments by Karl Kerényi and C.G. Jung. London: Routledge & Kegan.
- Simmel, Georg, 1992. „Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft“, S. 383-455 in: *Soziologie*. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Gesamtausgabe, Bd. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Strosetzki, Christoph, 2001. *Calderón*. Stuttgart [u.a.]: Metzler.
- Taschner, Rudolf, 2005³. *Der Zahlen gigantische Schatten*. Mathematik im Zeichen der Zeit. Wiesbaden: Vieweg.
- Vega Carpio, Lope Félix de, 1952. „Prólogo dialogístico a la Parte XIX“, Bd. 52, Biblioteca de Autores Españoles.
- Valbuena Briones, Ángel, 1973². „El secreto a voces. Nota preliminar“, in: *Obras Completas*, Bd. 2: Comedias, hg. v. Ángel Valbuena Briones, Madrid: Aguilar, S. 1203-1205.
- Willi, Rosalind, 2011. „Public secrets und die Geheimnisse als Leitmotive der Komödien Calderóns: Freundschaft, Loyalität oder Liebe?“, in: Aichinger, Wolfram/ Kroll, Simon (Hgg.), 2011. *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*. Wien/ Berlin: Turia+Kant.

- Wurzbach, Wolfgang von, 1910. "Einleitung des Herausgebers", in: Calderón de la Barca, Pedro, *Calderóns ausgewählte Werke in zehn Bänden*, hg. v. Wolfgang von Wurzbach, Bd. 9: *Das laute Geheimnis, Die Dame Kobold, Der Verborgene und die Verkappte*, Leipzig: Hesse & Becker 1910, S. 5-10.

Wörterbücher, Lexika:

- Diccionario de la Real Academia [<http://www.rae.es/rae.html>, Zugriff am: 14.11.2012].
- Covarrubias y Orozco, Sebastián de, 1995. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Felipe C. R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, Segunda edición corregida, Madrid: Castalia.

Internetquellen:

- Lobato, María Luisa, 1994. "Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro" in: *Criticón*, 60: S. 149-170 [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/060/060_146.pdf, Zugriff am: 25.10.2012].
- Molina, Tirso de, 1667. *Amar por señas*, in: Parte veinte y siete de comedias varias nunca impresas compuestas por las mejores ingenios de España, Madrid, Andres García de la Iglesia, 1667, S. 257-301. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, Biblioteca Nacional, 2010, [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/amar-por-senas-2/>, Zugriff am: 12.12.2012].
- Vega y Carpio, Lope de, 1618. *Los ramilletes de Madrid*, in: Doze comedias de Lope de Vega Carpio sacadas de sus originales: onzena parte, Barcelona, Sebastian de Cormellas, 1618, S. 51-73. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, Biblioteca Nacional, 2009, [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-ramilletes-de-madrid--0/>, Zugriff am: 18.12.2012].
- http://de.wikipedia.org/wiki/Vierte_Wand, Zugriff am: 04.02.2013.

Anhang

Resumen en español

1. De la tradición de un personaje teatral misterioso

El presente trabajo se centra en el enigmático personaje del gracioso y en el caso específico de Fabio, gracioso de la comedia calderoniana *El secreto a voces*, redactada en 1642.

El gracioso es la figura cómica del teatro clásico español y es Félix Lope de Vega y Carpio el responsable de proporcionarle su primera entrada en el teatro: en la comedia *La Francesilla*, que es estrenada en los años noventa del siglo XVI. Al dejar debutar al gracioso Tristán, Lope de Vega sienta las bases para una larga tradición: Lope, Calderón, Tirso de Molina, Moreto, Guillén de Castro,... todos los dramáticos significativos del *Siglo de Oro* le dejan aparecer en sus dramas.

La *figura del donaire*, denominación empleada como sinónimo de *gracioso*, es un carácter profundamente misterioso. El atributo “misterioso” se refiere al carácter polifacético, a las numerosas funciones dramáticas que ejerce dentro y fuera de la ficción dramática y a la herencia cómica de la figura que se remonta a la Antigüedad romana y griega. Aunque el gracioso es el “personaje del teatro clásico español que posee una caracterización más completa”⁴³³ y ninguno de los demás caracteres de la *comedia nueva* (entre ellos la dama, el galán o la figura del poder, o sea el rey, la duquesa,...) han suscitado tantas monografías como él, ha guardado el aura misteriosa que le es propio.

El gracioso es “el que tiene buen donaire y da contento el mirarle”⁴³⁴: así caracteriza al personaje Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o español* a principios del XVII. En estos años, el gracioso aún es un personaje muy joven, pero ya se le atribuye la función de divertir y de hacer reír a su público. El complejo campo léxico en donde este personaje hunde sus raíces, abarca denominaciones como *truhán*, *chocarrero*, *jocoso* o *bufón*. Como ya he mencionado anteriormente Lope de Vega es el responsable de proporcionarle su primera entrada en el teatro: en la comedia *La Francesilla*, escrita en 1596. Es entonces cuando el gracioso, que forma parte central del interés de este trabajo, aparece por primera vez en el escenario. El sustantivo “gracioso” se documenta en contados casos ya en los años veinte del siglo XVII, pero a partir de los años 30 del mismo siglo es que comienza a difundirse el “gracioso sustantivado”. Al principio, Lope de Vega utiliza la denominación “gracioso” con reserva, quizá porque a los críticos le desagradaba el carácter cómico y la “poca credibilidad” del gracioso. De acuerdo con el mismo autor, el gracioso marca la transición de la *comedia antigua* a la *comedia nueva*: es un carácter nuevo que indudablemente

433 José Prades 1963, S. 110.

434 Covarrubias y Orozco 1995, S 600.

reúne cualidades de sus predecesores cómicos: éstos incluyen tipos divertidos de la Antigüedad griega y romana, bufones de la cultura cómica popular de la Edad Media y del Renacimiento, así como los pícaros de la comedia del arte italiana; el bobo de la farsa pertenece igualmente a la tradición del gracioso como el pastor y el simple.

Lope de Vega es considerado el padre literario del gracioso. Calderón, no obstante, no se limita a asumir el personaje lopesco: conforme a Ruiz Ramón lo enriquece y profundiza con otros procedimientos de construcción de acción y de personaje, sobre todo aquel que consiste en la relación entre la figura del poder y la del donaire en su función de bufón. Tras indicar los acentos de Calderón y la larga sombra histórica de la figura, se plantean las cuestiones siguientes: ¿Qué es lo nuevo en el gracioso y cuál es la intención detrás del personaje (es decir, del creador y los dramáticos que retoman el concepto del nuevo tipo teatral y le añaden rasgos y matices frescos). La primera hipótesis sobre el origen y la intención que se presenta es la de José Antonio Maravall:

Según Maravall, la literatura y el teatro barroco no son un retrato pero sí un testimonio en el que se muestra un estado de espíritu de la sociedad. Está convencido de que la relación amo-criado es uno de los aspectos más significativos de una mentalidad que caracteriza a un grupo social. Mediante el trato y la conexión entre el amo y el criado, Maravall hace una distinción entre el gracioso teatral y el pícaro novelesco, el protagonista de la novela picaresca. Frente al pícaro, que personifica la falta de obediencia y conformidad, el criado bajo la figura del donaire es un factor de integración y una afirmación más de los intereses monárquico-señoriales del *Siglo de Oro*.

La segunda hipótesis es la de Juan Cano-Ballesta y explica el sentido del gracioso con ayuda de los estudios de Mijaíl Bajtín. Él parte de la base de que el gracioso nace como personaje del seno del pueblo y que proyecta en la comedia áurea la tradición cultural popular de la Edad Media y del Renacimiento. El autor se detiene en la teoría de los dos mundos y culturas de Bajtín e identifica al gracioso como vínculo entre el teatro de Lope y sus continuadores y la contracultura inoficial, que es uno de los dos principios constitutivos del modelo cultural dualista de la Edad Media y del Renacimiento. Esta contracultura se funda sobre la denominada risa festiva/ carnavalesca y le presta autenticidad al teatro barroco. Aparte de esto, hace que los espectadores, tanto los nobles como los de un rango social más bajo se emocionen y se dejen fascinar por sus lances y lenguaje paródico. Lope de Vega es, según Cano-Ballesta, el que une los dos modelos radicalmente opuestos. Como representación de la cultura cómica popular el gracioso es - así lo supone el autor - la verdadera causa de la gran fascinación en el *Siglo de Oro*.

Miguel Herrero García intenta encontrar el posible origen del gracioso en la realidad histórica de la sociedad contemporánea de Lope. En su trabajo "Génesis de la figura del donaire" de 1941, el crítico

desenvuelve la tesis que el carácter escénico del gracioso está formado por tres elementos, los tres tomados de la realidad histórica de esta época. Herrero, sin embargo, sólo investiga el primer elemento: el tipo de criado confidente, camarada inseparable de su señor. De acuerdo con el autor, el primer criado confidente aparece en la *Comedia del Tutor* de Juan de la Cueva (1579), obra que le pone en la pista del descubrimiento que presenta en su trabajo: tanto el gracioso como su señor se originan en un contexto universitario. Herrero aduce cinco “pruebas”, apoyadas en los textos dramáticos del mismo Lope, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina o Calderón y sostiene la tesis del origen universitario en los conocimientos de latín de la figura del donaire. Además de los numerosos ejemplos que pone de graciosos que hablan algunas palabras latinas, el autor verifica que todos los dramáticos de la época introducen al tipo criado confidente y le conservan un acento estudiantil: esto revela, conforme a Herrero, que hay conformidad sobre el origen real universitario del personaje desde un primer momento. Los graciosos disfrazados de escolar latinado, letrado o médico; todas las profesiones que requieren conocimientos del latín, también sirven como indicio para suponer que la figura del donaire estaba matriculada en la universidad.

La cuarta y última hipótesis sobre el origen del gracioso que se presenta en esta tesina proviene de Manuel Durán. El antiguo catedrático de la Universidad de Yale se centra en buscar la explicación para la génesis del personaje teatral en Lope de Vega y traza paralelas entre la figura del donaire y un arquetipo procedente del subconsciente colectivo. Durán recurre a la terminología y a la teoría de la personalidad de C. G. Jung y se refiere al arquetipo del *Bromista*, que “nos recuerda nuestro bajo origen y animal, nos acerca al mundo del engaño y de la trampa, al mundo de las bromas groseras y maliciosas.”⁴³⁵ El *Bromista* o la *Sombra* es un mediador entre el mundo noble de los ideales -al cual aspiramos- y el mundo bajo e infantil del que nos queremos liberar. Paralelamente, el gracioso media entre el mundo idealizado de galanes y damas, y de las exigencias prácticas, la teoría y la acción. De acuerdo con el autor las características que se perciben más claramente en la figura del donaire - su ingenio, su falta de escrúpulos morales y su cobardía - cuadran bien con los rasgos anteriormente citados del *Bromista*. En el personaje del gracioso este arquetipo se manifiesta francamente. Pero no es sólo el gracioso que figura entre los herederos del *Bromista*: el bufón o el Sancho de Cervantes, sino también como Charlie Chaplin comparten dos características: provocan la risa y son capaces de trasladar al hombre a una época temprana e infantil del desarrollo psicológico. La teoría de Durán es tan original como universal y, por consiguiente, no me parece muy adecuada para aplicarla en el criado Fabio de la obra *El secreto a voces*.

435 Durán 1988, S. 7.

Las numerosas y diversas teorías sobre el origen y la intención detrás del personaje ya indican una característica constitutiva: el polimorfismo. Una de las premisas teóricas de esta tesina es comprender al gracioso como figura polivalente dentro de la acción dramática: „[...] es tal la multitud de facetas que alcanza este personaje, que cada crítico resalta unos aspectos determinados o contradice otros, según el dramaturgo de que se trate”⁴³⁶. Afortunadamente, la complejidad no es la única característica invariable y fiable de esta figura: aparte de la diversidad funcional dramática, es la comicidad la que es indispensable para determinar el carácter del gracioso. La función mayor y más evidente de la figura es la de entretener y hacer reír: función cómica que, según Ruiz Ramón, al ser trasladada a las tablas y transformada en “papel”, concede más profundidad al personaje.⁴³⁷

La relación amo-criado respectivamente galán-gracioso, es otro criterio imprescindible para definir este personaje teatral. La disparidad fundamental de los dos polos opuestos alcanzan su mayor fuerza dramática en combinación a numerosos aspectos: el contraste se muestra tanto en la sensación estética como en las ideas éticas e ideológicas de ambos. El idealismo del señor contrasta con el materialismo del criado, quien suele relativizar el modo de pensar y actuar del amo con los medios de la parodia. Asimismo, señor y criado están separados en su percepción de lo bello: mientras el sentido de la vista y el oído corresponden más bien al galán (sentidos superiores), el gusto, el olfato y el tacto son representados por el gracioso (sentidos inferiores). La característica distintiva de los sentidos inferiores es la inmediatez, la proximidad en el espacio y el tiempo. Ésta se asoma en el gracioso tirsiano Carrasco en *La villana de la sagra* así como en el Fabio del *Secreto a voces*; volveré sobre los sentidos inferiores en 3.2 *Fabio als Projektionsfläche der vergnüglichen Volkskultur*.

La figura del donaire es a la vez la más insultada y más elogiada de entre sus iguales. Por una parte, recibe elogios por su ingenio y por otra, es injuriado y ahuyentado del escenario por sus comentarios insolentes y su falta de respeto. Para Myra Gann, el no respetar jerarquías y el comportarse igualmente audaz con todos, incluso con el rey, es lo más característico del personaje. La crítica literaria comprende el gracioso (lopesco) dentro de la risa festiva que le es propia. En una línea de argumentación con Mijaíl Bajtín, Gann identifica al gracioso como el personaje más carnavalesco de la comedia áurea; y como en el carnaval medieval y en el del Renacimiento no hay barreras entre espectáculo y espectador, es lógico que la figura más carnavalesca supere la barrera entre escenario y público: el doble rol de mediador del gracioso es otra particularidad que sirve para distinguirlo de los personajes restantes: según Ruiz Ramón, el gracioso media entre dos espacios y entre dos visiones del mundo. Es ese doble estatus de estar *en sin pertenecer al* espacio del poder lo que le

436 José Prades 1963, S. 110.

437 Ruiz Ramón 2005: S. 209, in: García Lorenzo (Hg.) 2005.

admite desenmascarar e invertir los principios y valores del estamento reinante. Mediante la figura del donaire los espectadores se ven obligados a prestar atención tanto en el nivel de la ficción dramática como en el de la realidad histórica. Tras el personaje del gracioso puede esconderse la persona del autor como crítico dramático que vierte críticas sobre la práctica teatral (Sturgis E. Leavitt). De acuerdo con el autor, el gracioso se dirige a los espectadores en confidencia. Es posible que estos discursos confidenciales deban parecer improvisados. La relación entre el público y el gracioso es especial y se distingue de la relación entre los demás personajes de la comedia y el público: éste siente simpatía por el gracioso a causa de sus pasiones triviales: la comida, la bebida y el sueño. A través de las rupturas de la ficción escénica por parte de la figura, el público ve el espectáculo desde la interferencia de dos perspectivas: una, desde dentro y la otra, desde afuera de la trama.

2. Fabio ante las teorías de la parte primera

En esta segunda parte de la tesina se aplican las teorías más interesantes de la primera parte a un gracioso específico: al Fabio de la comedia calderoniana *El secreto a voces*. Sobre la base de la literatura secundaria anteriormente expuesta, se examina si y hasta qué punto las teorías resultan adecuadas para delimitar a Fabio analíticamente. En concreto, se trata de aclarar las siguientes cuestiones: ¿Es Fabio el factor de integración y es parte de la campaña de propaganda y consolidación de los intereses monárquico-señoriales en la sociedad barroca⁴³⁸ de la que habla Maravall? ¿Es Fabio una proyección de la cultura cómica popular en el sentido de Bajtín y sí, hasta qué medida? ¿Cuáles son los indicios que indican que el gracioso del *Secreto a voces* tiene, como Herrero lo supone para el gracioso en general, un fondo universitario? Finalmente, se investiga la cuestión si Fabio establece intertextualidades y relaciones con el hecho teatral.

Según Maravall, en la comedia áurea hay un propósito integrador al cual responde el gracioso. Al seguir lealmente e incondicionalmente a su amo, la figura del donaire se distingue de los criados infieles del primitivo teatro renacentista y del *pícaro*, figura que antepone el propio ascenso social a la fidelidad frente al amo. En cambio, los criados de Lope de Vega y sus continuadores por regla general no rompen el vínculo de fiel dependencia con su señor. Es esta lealtad, la que le sirve a Maravall para identificar al gracioso como un tipo teatral nuevo.

Fabio, sin embargo, no figura entre los numerosos graciosos que acompañan fielmente a sus amos. Es cierto que casi nunca se aparta del lado de su señor Federico pero sólo por la razón de espiarle. Ya en la primera de las tres jornadas Fabio llega a ser el espía personal de la duquesa Flérida, que le obliga a notar todas las acciones de Federico y darle cuenta de cualquier novedad. La duquesa espera

438 Maravall 1977, S. 22.

desenmascarar a la amante de Federico, su secretario, del cual está infelizmente enamorada. La idea de conquistar a Fabio para sus fines resultará un as en la manga de la duquesa: el criado le cuenta que su amo tiene planeada una cita nocturna con la amante en los jardines del palacio. Tras enterarse de la traición del gracioso, Federico se tira sobre su criado; es sólo por la intervención del huésped de Federico (Enrique), que el gracioso consigue escapar con vida. El siguiente encuentro entre amo y criado parece especialmente interesante por dos razones: por el ambiguo calificativo “pícaro” y una referencia de Fabio a la política actual del siglo XVII en España. En un aparte el galán llama al gracioso “pícaro”. Es posible que el autor del *Secreto a voces* aluda al protagonista de la novela picaresca: como el pícaro, que se caracteriza esencialmente por no aceptar un puesto social dado, Fabio se decide en contra del papel social que le corresponde: el del criado. Además, el gracioso establece una comparación en donde relaciona su propia infidelidad frente al amo con la de las provincias insurgentes de la época de la que data *El secreto a voces*. La afirmación de que él fue tan fiel “que así lo fueran algunos con la villa de Madrid”⁴³⁹ es la confesión irónica de su traición frente a Federico: se refiere al hecho histórico que en 1640, tras las sublevaciones contra el gobierno central, España perdió las provincias de Cataluña y Portugal. Es la deslealtad frente a su amo que hace que Fabio no sea apto para la teoría de Maravall del gracioso como factor de integración.

En la primera parte del presente trabajo, se muestra la existencia de varios críticos que se han acercado a la figura del donaire mediante la cultura cómica popular descrita por el crítico literario ruso Bajtín: los estudios de Juan Cano-Ballesta, Myra Gann y Alfredo Hermenegildo demuestran que el modelo cultural dualista de la Edad Media y del Renacimiento puede ser muy útil para un mejor entendimiento del gracioso. El Fabio del *Secreto a voces* también sirve de proyección de dicha cultura: todas las alusiones escatológicas, culinarias, osmáticas y sexuales en boca de Fabio, así como los cuentos que recita, pueden ser interpretadas dentro del contexto de la cultura cómica popular. La degradación, o sea la transferencia de lo elevado, espiritual, ideal y serio a un nivel material y corporal se manifiesta tanto en las acciones como en el lenguaje de Fabio. El diálogo siguiente es un buen ejemplo para el lenguaje denigrante y ambiguo del gracioso:

FLÉRIDA. – Ya conmigo habéis quedado.

FABIO. – Sí, señora, y nada ingrato
me hallaréis. Sepa en qué puedo
serviros, y hablad sin miedo,
que fácil soy, y barato.
muy poco habéis menester
cansaros, en conseguirme.

FLÉR. – Vos, Fabio, habéis de decirme
una cosa que saber

439 Calderón 1972, II, S. 1228.

pretende mi autoridad; [...]⁴⁴⁰

Fabio sabe “disfrazar” sus impertinencias entre dobles sentidos: su declaración tiene tanto connotaciones profesionales como sexuales. Al graduar el discurso cortesano del nivel serio al bajo y terrenal, el gracioso causa la risa de los espectadores que son muy conscientes de la posibilidad de que los versos de Fabio admitan distintas interpretaciones. El lenguaje denigrante y ambiguo del gracioso está estrechamente relacionado con los denominados sentidos inferiores, el del gusto, del olfato y del tacto. En el caso de Fabio son, sobre todo, los olores y hedores que lo tienen ocupados: con la “inminente muerte” de su amo asocia el hedor de la descomposición; además, relaciona la supuesta traición de Flérida con los olores desagradables de la putrefacción; en el tercer acto el gracioso emplea una metáfora escatológica que equipara el “secreto” con la “secreta” - materias fecales:

FABIO. – Hoy que tengo más que hablar,
¿ocasión he de tener
de hablar menos? Eso no,
que será piedad cruel
dejar pudrir un secreto
que a nadie sirva después.
Que corrompida la vena,
como dijo el cordobés,
del secreto, hecha secreta,
huele mal y no hace bien.
Tras Flérida quiero ir.
Pero ya no hay para qué,
que ella vuelve.⁴⁴¹

Según Fabio, un secreto que no se revela a tiempo (a Flérida) pierde todo su valor o como lo expresa él: se hace secreta. En esta metáfora se muestra y se sintetiza la degradación al nivel material y corporal que es tan típica de la cultura cómica popular. Además, la metáfora hace ver la actitud del gracioso frente al manejo de secretos. A Fabio le parece absurdo guardar un secreto: cuanto menos tiempo pasa hasta la revelación, mejor. Las numerosas alusiones degradantes del gracioso, que están en contraste con los ideales de la sociedad de la corte, no dan lugar a dudas: Fabio puede ser considerado un personaje carnavalesco que refleja la vieja dualidad cultural de la Edad Media y del Renacimiento descrita por Bajtín.

Según Herrero, la pareja indisoluble del amo y del criado tiene sus raíces en la universidad. El latín le sirve de “prueba” del origen estudiantil de la figura del donaire. En *El secreto a voces* de Calderón

440 Calderón 1973, I, S. 1213.

441 Calderón 1973, III, S. 1237.

también se hallan indicios de que el gracioso Fabio ha estudiado: en dos ocasiones demuestra conocimientos del latín y aparte de esto, parece saber bastante de la codificación y el desciframiento de mensajes. Fabio es el primero en hablar de noticias cifradas y es el único que entiende que los dos enamorados recurren a un código para comunicarse en secreto delante de toda la corte. Además, el gracioso le sugiere varias veces a Federico descifrar las cartas que éste recibe. Para advertirle a su señor de letras que parecen cifras y del engañoso cero le narra uno de sus cuentos. Al emplear los tecnicismos “cifra”, “contracifra” y “guarismo” Fabio pone en manifiesto que está bien informado sobre los procesos de protección de información en la sociedad del barroco. En dos momentos de la obra el gracioso emplea expresiones latinas que también pueden señalar una formación académica: primero, le recita a su amo el cuento “Ágere, Macarandona y el cura”, cuyo efecto cómico radica en el latín y en los conocimientos que Fabio tiene de este idioma. Segundo, el criado cambia de lengua espontáneamente al oír las voces susurrantes de Enrique y Federico. A lo mejor, Fabio alterna de código y recurre al latín para reflejar el secretismo de los dos, que evidentemente pretenden ocultarse de él.

Antes de terminar la segunda parte del trabajo, se ha investigado si el autor del *Secreto a voces* hace uso del personaje de Fabio para hacer referencias metateatrales. Tres veces Calderón establece intertextualidades a través del gracioso. El siguiente diálogo entre Federico y Fabio contiene dos de las tres referencias a otras comedias del mismo autor:

FABIO. – Ahora creo
que es verdad...
FEDERICO. - ¿Qué?
FABIO. – Que estás loco,
y Galán Fantasma, has hecho
una Dama Duende allá
dentro de tu pensamiento,
a quien amas mentalmente. [...] ⁴⁴²

En este pasaje Fabio incita a su amo a que su amante sólo exista en su mente y que, por lo tanto, no sea un galán verdadero, sino un “galán fantasma”. Además de las obras “El Galán Fantasma” y “La Dama Duende” el autor le permite a Fabio aludir a otra de sus comedias: “Primero soy yo”, un título adecuado para ilustrar el egocentrismo de Fabio. Tras haber sido nombrado espía personal de la duquesa, ésta y el gracioso conversan sobre el domicilio de la amante de Federico. Entre los versos se halla una posible indicación al palacio como escenario del *Secreto a voces* y, por consiguiente, a su género: la *comedia palatina*. Fabio niega la posibilidad de que la dama viva en la ciudad - lo que sería un indicio de la *comedia de capa y espada* - ya que está convencido de que es en el mismo palacio.

442 Calderón 1973, I, S. 1212.

3. La relación Fabio-secreto

La tercera parte del trabajo se dedica a la la relación Fabio-secreto que es muy significativa para el desarrollo de la acción en *El secreto a voces*. Aun cuando el gracioso no pueda influir en la solución de la trama, se encarga de que el flujo de información no se quede estancado. Antes de enfocar el manejo de los secretos por parte de Fabio, conviene ocuparse brevemente del título que contiene el leitmotiv de la comedia y una sorpresa para el espectador: normalmente, un “secreto a voces” es uno que ha dejado de serlo por haber sido revelado a muchos. En el caso de esta comedia, no se trata de tal secreto, sino de uno que permanece como tal, pese a estar comunicándose en público. Calderón aclara la supuesta contradicción del título al disponerles a los amantes un código que les permite entenderse y confidenciarse a voces su amor: el “secreto a voces”. Tras la señal convenida, la primera palabra de cada verso está destinada a la persona amada, el resto del verso crea una noticia paralela que distrae de la verdadera. El título también se refiere a secretos a voces “reales” como el amor de la duquesa frente a Federico, su secretario. Flérída es la que, de todas las imaginables maneras, pretende impedir los encuentros entre Federico y su dama. Las confidencias que recibe la duquesa, se las hace Fabio. Traidor a su amo, el gracioso observa, escucha y espía por orden de la duquesa. En su papel de espía logra una serie de éxitos que les complica la vida a los amantes y pone en peligro el gran secreto de la obra: “¿Quién es la dama/ a quien Federico ama?”⁴⁴³

Fabio se entera de que Federico tiene una cita nocturna con su dama; sabe que su señor no ha ido a Mantua a entregar una carta encargada por Flérída y que ha pasado la noche con su amante; observa que Federico lleva un retrato de su dama consigo y sabe que la pareja tiene la intención de huir al amparo de la oscuridad. Fabio le informa a Flérída sobre todos estos detalles. Y a pesar de todo, las revelaciones del gracioso quedan incompletas: no puede quitarle la máscara a la dama de Federico. ¿Pero a qué se debe esto? Por un lado, a los caprichos de la fortuna y, por otro, al ingenio de los enamorados y, especialmente, al de Laura. Ésta no sólo es la amante secreta de Federico, sino también la oponente secreta de Fabio. El gracioso acerca el secreto a la revelación, mientras que Laura lo aleja. El mejor ejemplo de este movimiento contrario es la “misión retrato”: Fabio le hace la confidencia a Flérída que su señor lleva el mencionado retrato consigo, a lo cual Flérída exige que Federico se lo enseñe. Laura no vacila en tomar el retrato de su amante, lo cambia diestramente por el suyo y se lo entrega a Flérída: al ver los rasgos de Federico, la duquesa está desilusionada. Al parecer, la única persona a quien ama es al “narcisista”: él mismo.

443 Calderón 1973, I, S. 1213.

El juego doble de los antagonistas impulsa la trama y garantiza que no se desequilibre. Sin embargo, hay una diferencia decisiva entre las figuras oponentes: Laura conoce al enemigo mientras que el gracioso no tiene ni la menor idea de quién es su adversario. En lo que a Laura se refiere, parece como si Fabio fuera parcialmente ciego.⁴⁴⁴ Esta ceguera parcial le impide a Fabio poner la última pieza del puzzle. No obstante, el papel que desempeña el gracioso en *El secreto a voces* no es secundario en importancia; el criado contribuye decisivamente a que los secretos de la comedia estén en constante peligro. La perseverante curiosidad y la pasión por hablar son el mayor capital de Fabio y le tejen una amenaza seria para todas las confidencias en palacio.

Del interés de Fabio por averiguar lo que no debiera importarle hasta la revelación, hay tres pasos. A este proceso ternario corresponden las siguientes categorías:

- „Por más que intento saber...” - wonach Fabio zu wissen trachtet
- „Hoy que tengo más que hablar”- neuer Stoff, um zu plaudern
- „Sólo hoy es el día que más de su amor llegué a entender...” - Endlich kann Fabio verraten, was er weiß

La primera categoría se refiere a los pasajes de texto que expresan el deseo irresistible del gracioso de averiguar lo oculto y lo nuevo. La segunda es una muestra representativa de las confidencias de las cuales Fabio se entera realmente y las que, a continuación, transmite a la duquesa. El momento anhelado de la revelación es el tema de la tercera categoría. Para concluir, se dedica el punto final a un secreto que altera a Fabio: ¿De dónde se ha enterado Federico de su traición? Para Fabio no cabe la menor duda de que su amo está en contacto con algunas fuerzas demoníacas. La actitud del gracioso frente al secretismo de su amo es ambivalente: por un lado, las cartas y noticias recibidas por su señor lo alteran y le dejan pensar en espíritus y demonios. Por otro, Fabio por la cifra secreta de los enamorados: „Maestros son ellos/ bien se deben de está fascinado entender.”⁴⁴⁵

Abstract

Der Gracioso ist die komische Figur des spanischen klassischen Theaters, eingeführt von Lope de Vega an der Schwelle zum 17. Jahrhundert. Er markiert den Übergang der alten zur *Neuen Komödie*, die entscheidend von Lope de Vegas Poetik *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* geprägt wird. Die vorliegende Arbeit projiziert bestehende Theorien zur Entstehung und Charakterisierung des Gracioso auf die Figur des Fabio in Calderóns *El secreto a voces*.

444 Vgl. Aichinger, in: Aichinger, Kroll (Hgg.) 2011, S. 62.

445 Calderón 1973, III, S. 1236.

Der Gracioso ist nur im historischen Kontext der komischen Figuren, die als seine Vorgänger gelten, zu verstehen. Für die schriftstellerische Intention hinter der Genese der Figur gibt es unterschiedliche Hypothesen: Der Gracioso mag als sozial integratives Element zwischen dienender und herrschender Schicht gelten (Maravall), definiert über die unerschütterliche Treue des Dieners zu seinem Herrn. Diese Sichtweise ist mit dem Fabio aus Calderóns *Secreto a voces* kaum vereinbar: Er ist zwar treu gegenüber der weiblichen Machtfigur, der Herzogin, nicht aber gegenüber seinem eigentlichen Herrn. Der Gracioso mag als Projektionsfläche der vergnüglichen Volkskultur verstanden werden (Cano-Ballesta, nach Bachtin), die sich in Abgrenzung zur erhabenen und im Ton seriösen Welt des Klerus und der aristokratischen Oberschicht definiert. Dafür lassen sich in *El secreto a voces* zahlreiche Belege finden: Der Gracioso steht für die materiell-leibliche Tendenz und degradiert das Ideelle, Dogmatische, Seriöse, für das insbesondere der Galan steht. Eine weitere Theorie (Herrero) besagt, der Gracioso und sein Herr seien dem universitären Kontext entnommen – als Mentor und Student. Fabios Lateinkenntnisse und sein Sachverstand in Bezug auf Chiffren lassen diese Überlegung durchaus plausibel erscheinen.

Der komplexen, polyvalenten und geheimnisvollen Figur des Gracioso ein einziges Gesicht verleihen zu wollen, würde das Wesen der Figur verfehlen. Dennoch gibt es verlässliche Konstanten, die als Kompass zur Charakterisierung des Gracioso unentbehrlich sind: Der komplementäre Dualismus zwischen Gracioso und Galan, die ihr Profil aneinander schärfen, lässt die beiden januskopfgleich verschmelzen. Eine weitere Konstante ist die doppelte Vermittlerrolle des Gracioso – sowohl zwischen Bühne und Zuseherraum als auch zwischen den auf der Bühne sichtbaren Räumen und Ideologien. Eine ausgeprägte Ambivalenz zeigt sich auch in der Doppelfunktion des Gracioso als niedrigste und gleichzeitig als am häufigsten gelobte Figur. Im Fall Fabios stehen allerdings Tadel und Züchtigung im Vordergrund.

Geheimnisse finden sich nicht nur in Herkunft und Charakter des Gracioso, sondern auch in der Handlung von *El secreto a voces*. Sie bestimmen nicht nur den dramaturgischen Handlungsbogen des Stückes, sie werden bei näherer Betrachtung wie wiederkehrende Mosaiksteinchen in einer Vielzahl von Szenen oder Textpassagen sichtbar. Anhand zahlreicher Textstellen wird Fabios Umgang mit dem Geheimen beleuchtet. Seiner Überzeugung zufolge, dass Geheimnisse weitererzählt werden müssen, bevor sie „verfaulen“ wird Fabio zum intriganten Antagonisten der Geheimhaltungsbestrebungen seines Herren und dessen Geliebter. Fabios Drang, Geheimnisse ihrer Aufdeckung entgegenzutreiben wird so zum taktgebenden Rhythmus des Stückes – dem die oft erfolgreichen Verdunkelungsversuche Lauras (der Geliebten seines Galans) als Gegentakt kontrapponiert werden.

Lebenslauf

Name: Maximilian Aigner

Bildungsweg:

1992 – 1993: Vorschulklasse VS2 Freistadt

1993 – 1997: VS 2 Freistadt

1997 – 2005: BG/BRG Freistadt

Matura (ausgezeichneter Erfolg), Juni 2005

Seit 2006: Studium der und Romanistik/Spanisch an der Universität Wien

Studienschwerpunkte:

Deutsch als Fremdsprache/-Zweitsprache und Rumänisch (beide im Rahmen eines 24-Stunden-Moduls)

Sprachen:

- Englisch (8 Jahre, Matura)
- Latein (6 Jahre)
- Spanisch (4 Jahre Schule + Studium)
- Rumänisch (Studienschwerpunkt im Rahmen eines 24-Stunden-Moduls)
- Französisch (2. romanische Sprache)

Theaterprojekte (im Rahmen des Studiums):

- 2008 Rolle des Tomás in Lope de Vegas *Los locos de Valencia* (Aufführungen u.a. am Instituto de Cervantes de Viena)
- 2010 Rolle des Fabio in Calderóns *El secreto a voces*

Auslandserfahrungen:

- Ecuador 2008: Englischlehrer an einer Grundschule in Quito – Escuela Fiscal Dr. J. M. Velasco Ibarra, El Camal, Quito, Ecuador
- Spanien 2010-2011: Auslandsjahr in Madrid (Erasmus) – Universidad Complutense de Madrid
- Spanien 2012: Besuch des dreitägigen Kongresses „Fiestas Calderonianas y comedias de espectáculo en el Siglo de Oro“ zu Forschungszwecken für die Diplomarbeit – Universidade de Santiago de Compostela

Wissenschaftliche Publikation:

Marion Döll, Sara Hägi und Maximilian Aigner, 2012: „Diagnosegestützte Sprachförderung in der Sekundarstufe: Profilanalyse und generatives Schreiben mit Slampoetry“, in: ÖDaF-Mitteilungen 2/2012, S. 115-129.