

DAS WERK JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS'  
IN DER TRADITION DER SAINETE-LITERATUR

EIN DIFFERENZANALYTISCHER VERGLEICH

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

*Magister der Philosophie*

an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der

Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von

Reinhard Bauer

bei

o.Univ.Prof.Dr. Ulrich Schulz-Buschhaus

Graz, im Jänner 1994

In Dankbarkeit und Liebe  
meinen Eltern und Gerti

Mein Dank gilt in erster Linie meinem verehrten Lehrer Prof. Ulrich Schulz-Buschhaus für die Betreuung und das Interesse, das er dieser Diplomarbeit entgegenbrachte. José Luis Alonso de Santos und seiner Sekretärin Palmira Ferrer sowie María Luisa de Calzada Torres vom Centro de Documentación Teatral in Madrid und Rafael de la Dueña vom Spanischen Kulturinstitut in Wien danke ich für ihre Hilfsbereitschaft bei der Materialbeschaffung.

## INHALTSVERZEICHNIS

|  |    |
|--|----|
| <b>1 Vorwort und Einleitung</b> .....  | 7  |
| <b>2 Der <i>sainete</i> als literarisches Genre</b> .....                                    | 9  |
| 2.1 Literarhistorische Einordnung der Zwischenspielgattung<br><b><i>sainete</i></b> .....    | 9  |
| 2.2 Der <b><i>sainete</i></b> und das Theaterleben im Madrid des 18. Jahr-<br>hunderts ..... | 14 |
| 2.3 Das Wort <b><i>sainete</i></b> - Ursprung und Bedeutung .....                            | 17 |
| 2.4 Der <b><i>sainete</i></b> als literarische Gattung - Definitionen .....                  | 18 |
| <b>3 Der <i>sainete</i> und seine Gestaltung durch Ramón de la Cruz</b> ....                 | 21 |
| 3.1 Exkurs: Ramón de la Cruz - Über die Notwendigkeit<br>biographischer Anmerkungen .....    | 21 |
| 3.2 Mögliche Kategorisierungen der <b><i>sainetes</i></b> .....                              | 24 |
| 3.2.1 <b><i>Sainetes de costumbres</i></b> .....   | 25 |
| 3.2.2 <b><i>Sainetes que satirizan tipos sociales</i></b> .....                              | 27 |
| 3.2.3 <b><i>Sainetes paródicos, de tema teatral y de polémica<br/>literaria</i></b> .....    | 28 |
| 3.2.4 <b><i>Sainetes de circunstancia</i></b> und andere .....                               | 30 |
| 3.3 Der <b><i>sainete</i></b> und seine gattungstypischen Konstituenten ....                 | 30 |
| 3.3.1 Anmerkungen zum Versuch einer Konstituentenanalyse .....                               | 31 |
| 3.3.2 Handlung .....   | 32 |
| 3.3.3 Charaktere .....   | 35 |
| 3.3.3.1 Die <b><i>petimetres</i></b> .....   | 36 |
| 3.3.3.2 Die <b><i>majos</i></b> .....  | 37 |
| 3.3.3.3 Die <b><i>usías</i></b> .....  | 37 |
| 3.3.3.4 Der <b><i>cortejo</i></b> .....  | 38 |
| 3.3.3.5 Der <b><i>abate</i></b> .....  | 39 |
| 3.3.3.6 Der <b><i>paje</i></b> .....   | 40 |
| 3.3.4 Gedanke und Absicht .....  | 41 |
| 3.3.5 Sprache .....  | 44 |
| 3.3.6 Musik und Geräusch .....   | 47 |

|  |    |
|--|----|
|  | 5  |
| 3.3.7 Szenerie .....   | 48 |
| 3.4 »Yo escribo y la verdad me dicta«: Über den literarhistorischen und -ästhetischen Wert der <b>sainetes</b> ..... | 50 |
| 3.5 Zwischenresümee .....  | 54 |
| <b>4 Der sainete unter dem Zeichen des costumbrismo</b> .....  | 56 |
| 4.1 Der spanische <b>costumbrismo</b> - Ursprung und Entwicklung ....  | 56 |
| 4.2 Über den Zusammenhang von <b>costumbrismo</b> und <b>sainete</b> - Der <b>género chico</b> .....                 | 60 |
| <b>5 Carlos Arniches und der sainete</b> .....   | 64 |
| 5.1 Exkurs: Biographische Anmerkungen zu Arniches .....  | 64 |
| 5.2 Das literarische Werk - Vom <b>género chico</b> zur <b>tragedia grotesca</b> .....                               | 65 |
| 5.2.1 Erste Phase: 1888-1915 .....   | 67 |
| 5.2.2 Zweite Phase: 1915 - 1943 .....  | 69 |
| 5.3 Die <b>sainetes rápidos</b> .....  | 72 |
| 5.3.1 Handlung .....   | 73 |
| 5.3.2 Charaktere .....   | 75 |
| 5.3.3 Gedanke und Absicht .....  | 77 |
| 5.3.4 Sprache .....  | 78 |
| 5.3.4.1 Phonetische Phänomene .....  | 79 |
| 5.3.4.2 Morphologische und syntaktische Phänomene .....  | 80 |
| 5.3.4.3 Lexikalische Phänomene .....   | 80 |
| 5.3.5 Musik .....  | 81 |
| 5.3.6 Szenerie .....   | 81 |
| 5.3.7 Der <b>sainete</b> als Entlarvungsparadigma des <b>costumbrismo</b> ..   | 82 |
| 5.4 Zwischenresümee .....  | 82 |
| <b>6 Alonso de Santos und die Tradition der sainete-Literatur</b> ...  | 84 |
| 6.1 Der Autor Alonso de Santos .....   | 84 |
| 6.1.1 Vom <unabhängigen> zum kommerziellen Theater - Das Panorama des spanischen Theaters der letzten Jahrzehnte .   | 84 |
| 6.1.2 Biographische Anmerkungen .....  | 91 |

|  |     |
|--|-----|
|  | 6   |
| 6.1.3 Alonso de Santos und der Topos <i>hombre de teatro</i> .....   | 95  |
| 6.2 Das Theater von Alonso de Santos .....   | 98  |
| 6.2.1 Programmatische Deklarationen des Autors .....   | 98  |
| 6.2.2 Das dramatische Werk - Dominierende Tendenzen .....  | 106 |
| 6.2.2.1 Die Welt der Literatur .....   | 106 |
| 6.2.2.2 Die Suche nach Authentizität .....   | 110 |
| 6.2.2.3 Versöhnung von Idee und Wirklichkeit durch Humor ...   | 115 |
| 6.3 <i>Sainete</i> oder <i>comedia de humor</i> ? - Über Adäquatheit und<br>Geltung zweier unterschiedlicher Klassifizie-<br>rungsversuche ..... | 118 |
| 6.3.1 Zwei Thesen als Ausgangspunkt .....  | 118 |
| 6.3.2 Bemerkungen zur Textauswahl .....  | 122 |
| 6.3.3 <i>Bajarse al moro</i> - Textanalyse .....   | 123 |
| 6.3.3.1 Handlung und dramatische Struktur .....  | 123 |
| 6.3.3.2 Charaktere .....   | 130 |
| 6.3.3.3 Gedanke und Absicht .....  | 136 |
| 6.3.3.4 Sprache 143  |     |
| 6.3.3.5 Musik 147  |     |
| 6.3.3.6 Szenerie .....   | 148 |
| <b>7 Ergebnisse und Schlußbemerkung</b> .....  | 149 |
| <b>8 Resumen en español</b> .....  | 150 |
| <b>Bibliographie</b> .....   | 153 |

## 1 Vorwort und Einleitung

José Luis Alonso de Santos ist einer der wenigen Autoren des Postfrankismus, der es nach langjähriger Tätigkeit als Schauspieler und Regisseur geschafft hat, mit seinen Theaterstücken ein außerordentlich großes Interesse von Publikum und Kritik zu wecken. Die Formel für den Erfolg dieses mittlerweile zu einer Art <Kanon-Autor> der spanischen Literatur aufgestiegenen Dramatikers sei einfach: Thematik, Personen und Sprache entstammen dem spanischen Alltag. Es überrascht nicht, daß dies zahlreiche Literaturwissenschaftler und Theaterkritiker dazu veranlaßte, Alonso de Santos mit Autoren der **sainete**-Literatur in eine Reihe zu stellen.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, mögliche Verbindungen zwischen dem dramatischen Werk von Alonso de Santos und der traditionellen Gattung aufzuzeigen und zu diskutieren.

Die Problemstellung der Arbeit wirft die nicht ganz einfach zu beantwortende Frage auf, was eigentlich unter dem Begriff **sainete**-Literatur und deren Tradition zu verstehen sei, weshalb der Versuch unternommen wird, sich der Problematik dadurch zu stellen, daß am Beispiel zweier prominenter Vertreter des Genres die Merkmale deskriptiv erarbeitet werden. Der Tradition wird dabei insofern nachgegangen, als Veränderungen oder Brüche in konstitutiven Merkmalen des **sainete** beobachtet und reflektiert werden.

Ausgangspunkt sind die **sainetes** des Ramón de la Cruz. Anhand exemplarischer, durch ihn im 18. Jahrhundert gestalteter Stücke sollen gattungstypische Konstituenten herausgearbeitet werden. Im Anschluß daran wird erläutert, inwiefern Ende des 19. beziehungsweise Anfang des 20. Jahrhunderts der unter dem Einfluß des spanischen **costumbrismo** und **género chico** stehende Autor Carlos Arniches die Tradition weiterführt und verändert. Im darauf folgenden Abschnitt der Arbeit wird auf der Grundlage einer konkreten Werkanalyse zu zeigen versucht, wo zwischen den Theater-

stücken von Alonso de Santos und der **sainete**-Literatur erkennbare Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu beobachten sind.

Es bleibt noch anzumerken, daß literar- und allgmeinhistorische Darstellungen zur jeweiligen Epoche und der individuelle Produktionskontext des jeweiligen Autors in die Arbeit aufgenommen werden, da dies einerseits zu einem besseren Verstehen der diskutierten Stücke beiträgt, andererseits gerade die **sainetes** wie auch die Stücke von Alonso de Santos aus dem Bezug auf die gesellschaftliche Situation der jeweiligen Zeit leben.



## 2 Der *sainete* als literarisches Genre

### 2.1 Literarhistorische Einordnung der Zwischenspielgattung *sainete*

Wie andere europäische Länder ist auch das Spanien des 18. Jahrhunderts von unterschiedlichen intellektuellen Strömungen geprägt. Zwischen 1730 und 1740 werden die Grundsteine für die »España ilustrada«, die ihre Blüte zur Regierungszeit von Carlos III (1759-1789) erreicht, gelegt: Die *Real Academia Española*, 1713 gegründet, beendet 1739 mit dem sechsten Band die 1726 aufgenommene Publikation ihres *Diccionario de Autoridades*; Ignacio de Luzán (1702-1754) veröffentlicht 1737 seine *Poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Gregorio Mayáns y Sísicar gibt im selben Jahr das Buch *Orígenes de la lengua española* heraus, in dem erstmalig der *Diálogo de la lengua* von Juan Valdés erscheint; außerdem erscheinen mehrere Zeitungen, wie *Diario Histórico, Político, Canónico y Moral* (1732) oder *El Mercurio de España* (1738), um nur einige bedeutende zu erwähnen. Spätbarock, Rokoko und Neoklassizismus verschmelzen mit der Idee der Aufklärung zum intellektuellen Ferment dieser Zeit. (Vgl. CRUZ 1982:7)

Ihre große klassische Epoche ist zu Ende und für die spanische Kultur beginnt eine neue Etappe unter dem Impuls der intellektuellen Bewegung, die ganz Europa erfaßt - wenn auch in Spanien in abgeschwächter Form. Angel del Río sieht im 18. Jahrhundert ein »siglo de esforzada ascensión, desde el punto más bajo de la decadencia« (RIO 1990:21). Dieser anstrengende Aufstieg äußert sich vor allem in einer doppelten Zielsetzung:

el de establecer un contacto cada vez mayor con los focos de la cultura moderna, es decir, con los otros países europeos, y el de reanimar la tradición nacional, salvando, mediante una revisión meditada, los valores compatibles con el nuevo espíritu racionalista, científico y liberal. (RIO 1990:21)

Diese Polarität der spanischen Kultur führt vor allem bei den Bewunderern des *Siglo de Oro* zu einer abwertenden Interpretation,

derzufolge das 18. Jahrhundert als eine »etapa desgraciada de la historia nacional« (RIO 1990:22) zu sehen ist. Eine ähnliche Einschätzung der Kultur und Literatur dieses Jahrhunderts läßt sich bei Benito Pérez Galdós finden. Seine Studie **Don Ramón de la Cruz y su época** beginnt er mit der Feststellung: »Es el siglo decimoctavo en nuestra historia una de las épocas de más difícil estudio« (Zit. n. FLASCHE 1989:68). Die Problematik der in seiner Terminologie als **Siglo de transición** bezeichneten Epoche liegt für Galdós in der »pequeñez relativa de sus hombres« und darin, daß sie sich auf der einen Seite als »período de marasmo y debilidad que sólo inspira lástima o menosprecio« und auf der anderen als eine »época de elaboración latente, de oculta fuerza impulsiva, digna de admiración y agradecimiento« (Zit. n. FLASCHE 1989:68) präsentiert. Galdós verweist mit seiner Charakterisierung des 18. Jahrhunderts auf einen Gegensatz, der sowohl auf historischer als auch auf literarischer Ebene zu finden ist. Der Terminus **Siglo de transición** präzisiert die politische und kulturelle Situation Spaniens: Ende des 17. Jahrhunderts steht das Land zwischen »europeización y españolización« (RIO 1990:26), das heißt es öffnet sich dem herrschenden Zeitgeist und begräbt die Vergangenheit, versucht aber gleichzeitig, ihre Tradition fortzusetzen:

Los pensadores más avisados se dieron cuenta de que la doble tarea no era fácil. Perciben la incompatibilidad que había entre el espíritu nacional español, tal y como se define después de la Contrarreforma, y las nuevas ideas. Incompatibilidad que era necesario resolver porque España no podía vivir aislada espiritualmente del resto de Europa prolongando formas de vida y de cultura ya caducadas, estériles, ni podía quedar reducida al papel de país meramente imitador, renunciando a su gran pasado. (RIO 1990:26)

Wie viele andere Länder befindet sich auch Spanien in einem Konflikt zwischen Tradition und Kritik, zwischen Alt und Neu, und ein solcher Konflikt ist immer gekoppelt an einen Wechsel der ideologischen Strukturen.

Während Frankreich den Prozeß Aufklärung und Revolution mit

großer Geschwindigkeit durchlebt, erreicht Spanien nur die erste Etappe, d. h. die Aufklärung, und diese auch nur sehr langsam. Für

Galdós liegt dieser Unterschied zwischen Frankreich und Spanien vor allem darin, daß sich in Frankreich ein vollständiges, in Spanien hingegen nur ein unvollständiges Bild präsentiert. Für ihn sind die Veränderungen in Frankreich im Gegensatz zu Spanien genau bestimmt und konkret:

Aquí la fisionomía y tendencias del siglo XVIII no son, como en Francia, determinadas y concretas. Fué allí muy enérgica la acción de las ideas, y se mostró diafanamente en todos los accidentes históricos, haciendo de aquella época un cuadro completo. (Zit. n. FLASCHE 1989:68)

Dieses Geschichtsbild macht verständlich, warum sich die Spanier nicht gern mit dem 18. Jahrhundert auseinandersetzen:»... siempre que hacemos historia nos vamos derechos a los amados siglos XV y XVI, donde tenemos nuestra mitología« (Zit. n. FLASCHE 1989:68). Für den Bereich der Literatur hat Galdós in seinem Studium der Epoche ein vernichtendes Urteil parat. Er assoziiert einen

último grado de la frivolidad y el amaneramiento; exageración hasta el delirio de los vicios hereditarios de la poesía castellana; perdida de la noción pura de la belleza y de toda intuición artística, olvido del carácter nacional, olvido de la historia; cultivo preferente de todas las cualidades exteriores del estilo; muerte de la idea; tendencia del arte a no producir más que una impresión sensual; introducción de las fórmulas más necias de poesía; violencia del lenguaje y uso del valor material de las palabras como único medio de expresión; imperio del preceptismo clásico y de las fórmulas convencionales. (Zit. n. FLASCHE 1989:68)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Eine in diesem Zusammenhang recht interessante Charakterisierung des **Siglo de transición** bietet Félix de Azúa in seinem Essay **Asuntos del Siglo XVIII**. Er spricht von einer »muerte poco natural«, von einem »acto de eutanasia«. Der Barock sterbe an einer Infektion - dem Rokoko -, sein Todeskampf jedoch sei jäh von einem Akt der Euthanasie - dem Neoklassizismus - unterbrochen worden: »El barroco muere de una infección llamada rococó, pero su agonía fue interrumpida bruscamente por un acto de eutanasia llamado neoclasicismo. Fue un acto de eutanasia, es decir, un acto moral; de no haber sido inspirado por la más estricta moral habría

Auch in bezug auf Ignacio de Luzán hält Galdós mit seiner Kritik nicht zurück. Für ihn ist Luzán weder zu den großen Poeten zu zählen, noch ein guter Stilist:

Si Luzán o alguno de los de su escuela hubieran sido grandes poetas, de seguro habrían arrastrado a la multitud, imponiendo su sistema, y en tal caso la revolución literaria habría sido rápida y fecunda. Pero no fué así: Luzán no era gran poeta; no era ni siquiera un buen estilista, como Boileau<sup>2</sup>, y por eso sus principios sanos y útiles indudablemente entonces se esterilizaron por completo. (Zit. n. FLASCHE 1989:68f)

In diesem von Galdós als äußerst dunkel beschriebenen 18. Jahrhundert spielt aber ein Aspekt - vor allem für die Geschichte des spanischen Theaters bedeutend - eine besondere Rolle: das Element des Volkstümlichen. Gerade in dieser für die spanische Kultur so konfliktträchtigen Periode entwickelt sich der **casticismo** als Antwort auf den vorherrschenden kulturellen Internationalismus:

Al internacionalismo cultural responde, por contraste, el culto a un nacionalismo pintoresco y opuesto a todo lo extraño. En el siglo XVIII nace el sentimiento de lo castizo. Y paralelamente al refinamiento aristocrático - no siempre encarnado en la nobleza de sangre - se extiende el influjo de un plebeyismo popular - majos y majas, tonadillas<sup>3</sup>, tauro-

---

sido un asesinato. Los neoclásicos mataron al enfermo por compasión, para que no siguiera hiriendo la sensibilidad de los burgueses. No podían soportar aquella falta de dignidad a la hora de morir. El enfermo, todo hay que decirlo, desde su propio punto de vista gozaba de una salud excelente; es más, hacía tiempo que no se encontraba tan bien. Pero la familia, es decir, la sociedad francesa, decidió lo contrario: que estaba agonizando y que además se trataba de un espectáculo poco edificante« (AZUA 1989:111). Um 1700, so Azúa weiter, hat der Beginn der »enfermedad« eingesetzt: »Todo lo que había de imperial, racionalista, colosal y grandioso en el barroco, comienza a empequeñecerse, a hacerse íntimo, garcioso, coqueto, banal, elegante« (AZUA 1989:111). In dieser Betrachtungsweise läßt sich unstreitbar eine Parallele zu der von Galdós erkennen.

<sup>2</sup>Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) war französischer Dichter und Kritiker. Sein **Art poétique** hatte großen Einfluß auf die Prinzipien des Neoklassizismus.

<sup>3</sup>Wie noch zu zeigen sein wird, spielen die **tonadillas**, heitere Couplets, in den **sainetes** eine wichtige Rolle.

maquia - que invade a una parte de la aristocracia, cuyo señoritismo y gustos plebeyos [...] llevan Ramón de la Cruz a sus sainetes y Goya a sus tapices y retratos. (RIO 1990:38)

Dieser Einfluß des **casticismo** und **plebeyismo** ist vor allem in den **sainetes** des Ramón de la Cruz (1731-1794) spürbar. Mit dieser genuin spanischen Form der Dramenkunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts knüpft Ramón de la Cruz an die mit den **pasos** von Lope de Rueda eingeleitete und von Miguel de Cervantes in seinen **entremeses** weitergeführte Tradition der Zwischenspielgattung an.

Eine Tradition der **sainetes** als literarisches Genre lasse sich, so John Dowling in seiner kritischen Ausgabe der **sainetes** von Ramón de la Cruz, bis ins Altertum zurückverfolgen: »El género existía ya en la antigüedad en los mimos de los griegos y en las atelanas y los mimos del teatro latino« (CRUZ 1982:22). In diesen **juegos de escarnio**, den <Spottspielen>, sieht Dowling die Vorläufer von den **autos** Juan del Encinas (¿1468-1529?), den **pasos** Lope de Ruedas (¿1510?-1565) und den **entremeses** von Cervantes (1547-1616), Luis Quiñones de Benavente (+1651) und Francisco de Castro (+1713). (Vgl. CRUZ 1982:22). Dowling folgend läßt sich somit eine Tradition der **sainetes** vom griechischen und lateinischen Theater über das 15., 16. und 17. Jahrhundert hinweg bis hin zur Entstehung der **sainetes** von Ramón de la Cruz, die dieser in den Jahren 1786-1791 in zehn Bänden unter dem Titel **Teatro o Colección de los sainetes y demás obras dramáticas** selbst veröffentlichte.

Literarhistorisch interessant ist der Tatbestand, daß sich Lope de Vega in seiner 1609 veröffentlichten Programmschrift **Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo** bereits auf eine Tradition der volkstümlichen **comedia** und des komödienartigen Zwischenspiels beruft. Obwohl er gemäß den literarischen Wertschätzungen seiner Epoche die Tragödie, die in humanistischer Tradition steht, höher einschätzt als die volkstümlichen Komödien und Zwischenspiele, bemüht sich Lope trotzdem gegen eine normative Regelpoetik um die Legitimation der **comedia**. Dem **arte** als Kunstform der Tragödie setzt er den **costumbre** entgegen, womit er einen Schlüsselbegriff

späterer **sainete**-Definitionen<sup>4</sup> vorwegnimmt. (Vgl. INGENSCHAY 1988:213).

In der Situation, die zu Lopes **Arte nuevo** führte, ist eine interessante Parallele zu Entstehungsraum und früher Rezeption der **sainetes** zu erkennen. Wie bereits eingangs angedeutet, wird die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts durch eine Opposition von Tradition und Kritik bestimmt: der Hochschätzung der nationalen spanischen Tradition steht die aufgeklärte, dem Barocken entsagende Poetik und Ästhetik des Neoklassizismus gegenüber: »Diese beruft sich nicht mehr auf den gusto des vulgo, sondern auf einen klassizistisch bestimmten literarischen buen gusto« (INGENSCHAY 1988:214). Den Gipfel dieser Auseinandersetzung, vergleichbar mit der durch die starke Rezeption von **comedias** in den **corrales** des frühen 17. Jahrhunderts hervorgerufenen Entstehung von Lopes **Arte nuevo**, sieht Dieter Ingenschay in Leandro Fernández de Moratíns programmatischer **Comedia nueva** (1792). Die **sainetes** des Ramón de la Cruz entstehen nun vor dieser programmatischen Schrift und nach Montianos<sup>5</sup> neoklassischem **Discurso sobre las tragedias** (1750).

## 2.2 Der **sainete** und das Theaterleben im Madrid des 18. Jahrhunderts

Zu Lebzeiten von Ramón de la Cruz gab es in Madrid drei öffentliche Theater: das Teatro de la Cruz, das Teatro del Príncipe und das Teatro de los Caños del Peral. Die beiden ersten befanden sich auf den Grundstücken, wo es bereits früher **corrales**<sup>6i</sup> mit dem gleichen Namen gegeben hatte, den Corral de la

---

<sup>4</sup>Ramón Pérez de Ayala bezeichnet den **sainete** in der 1919 veröffentlichten Studie **Las máscaras** als »una mínima comedia de costumbres«. (Vgl. CRUZ 1982:24).

<sup>5</sup>Agustín de Montiano war einer der Vertreter der ersten Generation der Neoklassiker. Als ein Schüler von Luzán versuchte er mit seinem **Discurso**, die dramatische Tradition vor Lope aufzuwerten.

<sup>6</sup>Im 16. und 17. Jahrhundert wurde der Ausdruck **corrales** speziell für Theater ohne Dächer oder Plätze verwendet, wo Komödien aufgeführt wurden.

Cruz und den Corral del Príncipe, 1579 bzw. 1582 errichtet. Beide waren im Besitz von Laienbrüderschaften, der Cofardía de la Pasión und der Cofardía de la Soledad, bis sich schließlich im Jahre 1638 die Stadt Madrid der beiden **corrales** annahm. Auch im 18. Jahrhundert trugen die Theater noch zu karitativen Projekten bei. (Vgl. CRUZ 1982:48).

1743 bzw. 1745 waren das Teatro de la Cruz und das Teatro del Príncipe eröffnet worden. Etwa ein Drittel der 2.000 bzw. 1.800 Zuschauer - die sogenannten **mosqueteros** - wohnte dem Theatergeschehen im **patio** auf billigen Stehplätzen bei. Die teuersten Plätze waren die **lunetas**. (Vgl. INGENSCHAY 1988:214). Obwohl das Theater für alle Bevölkerungsschichten bestimmt war<sup>7</sup>, stieg mit dem Eintrittspreis die soziale Stellung der Zuschauer: »[...] las clases acomodadas ocupan los lugares mejores y más caros« (PEDRAZA 1981:261). Die Stimmung während der Aufführungen wurde größtenteils aber von den Zuschauern im **patio** bestimmt: »[...] en la parte del patio y las gradas estaba la insolente y temida <mosquetería>, de cuyo humor dependía a veces el éxito o el fracaso de una función« (ANDIOC 1982:200). In diesem Zusammenhang erwähnenswert sind die häufigen Auseinandersetzungen zwischen den **chorizos**, den an ihren goldenen Hutbändern erkennbaren Anhängern des Teatro del Príncipe, und den **polacos**, den blaue Hutbänder tragenden Freunden des Teatro de la Cruz: »Sabemos que, por lo general, el público, lejos de presenciar impasible la función, se agitaba más de lo que sería de desear. Eran muy frecuentes las disputas, sobre todo entre <chorizos> y <polacos>« (PEDRAZA 1981:260). Soziologisch betrachtet wurde diese Situation von der Literaturkritik sogar mit der Stimmung in heutigen Fußballstadien verglichen. (Vgl. INGENSCHAY 1988:214).

In den beiden öffentlichen Theatern Madrids - dem Teatro de la Cruz und dem Teatro del Príncipe - kamen etwa von 1760 bis 1790

---

<sup>7</sup>Diesen Tatbestand unterstreicht auch der Neoklassiker Moratín: »El poeta dramático escribe para todas las clases de la sociedad, reunidas en el teatro ...« (Zit. n. INGENSCHAY 1988:225).

zahlreiche **sainetes** von Ramón de la Cruz zur Aufführung. In diesen Jahren vollzog sich nun ein charakteristischer Wandel in bezug auf die Gestaltung des Theaterrepertoires. Eine Theateraufführung bestand aus einer **obra principal** - Komödie, Tragödie, **zarzuela**<sup>8</sup> oder **auto sacramental**<sup>9</sup> - und verschiedenen Zwischenspielen, deren Anzahl und Länge sich nach Struktur und Dauer der **obra principal** richtete. In der Mehrzahl der Fälle bestand diese aus drei **jornadas** und zwei Zwischenspielen: einem **entremés** nach dem ersten Akt und einem **sainete** zwischen dem zweiten und dritten. (Vgl. CRUZ 1985:10). Zunehmend löste sich nun dieses traditionelle, festgelegte Verhältnis von Hauptstück und Zwischenspielen auf. Konventionelle Formen der **entremeses** verschwanden, das Publikum verlangte nach Neuerungen und Abwechslung: »En efecto, además de la novedad, la variedad era una de las exigencias del público madrileño de la época« (CRUZ 1985:10). Dieser Nachfrage nahmen sich die Dramatiker an. Ramón de la Cruz bemerkt im Epilog des **sainete Los Picos de Oro**, 1765 mit der **zarzuela Las Pescadoras** aufgeführt, dazu folgendes:

Quise huir de un Sainete común, y de bulla, porque siendo burlesca la zarzuela, y habiendo los Actores, o Cómicos mejor recibidos para lo jocoso, manifestado sus genios en la pieza principal, iba muy aventurada después qualquiera idea de la misma classe; además de la natural reflexión de que en la variedad hallaría más diversión el Auditorio. (Zit. n. CRUZ 1985:11).

Gerade der Umstand, daß die Schauspieler und Komiker das Publikum zu unterhalten versuchten, ließ die Bedeutung der Zwischenspiele anwachsen. 1780 kamen schließlich die beiden Direktoren der öffentlichen Theater Madrids - Manuel Martínez und Juan Ponce - zur Übereinkunft, auf die **entremeses de Trullo**, grobe Schlagstockstücke, zu verzichten. Diese Entscheidung billigte eine

---

<sup>8</sup>**Zarzuela** bezeichnet ein dramatisches Werk, in dem Musik, Gesang und Deklamation einander abwechseln; normalerweise besteht sie aus drei Akten.

<sup>9</sup>**Auto sacramental** bezeichnet ein dramatisches Werk in einem Akt, dessen Thema gewöhnlich ein Sakrament der Eucharistie ist;



Entwicklung der Vorlieben des Theaterpublikums der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Verzicht bedeutete nicht nur eine Aufgabe der **entremeses comunes y cartilleros**, sondern auch des ganzen alten Repertoires. (Vgl. CRUZ 1985:12). Die Steigerung der Nachfrage nach Unterhaltung, Komik und neuen, von den Hauptstücken unabhängigen Formen stieg, und es entstand eine »Marktlücke« (INGENSCHAY 1988:215), wie geschaffen für die **sainetes** des Ramón de la Cruz.

### 2.3 Das Wort **sainete** - Ursprung und Bedeutung

Das Wort **sainete** bezeichnete ursprünglich soviel wie **bocadito de cualquier cosa, gustoso o agradable al paladar**. Es ist das Diminutivum von **saín**, das soviel wie tierisches Fett bedeutet. Das Wort **saín** leitet sich von Vulgärlatein **saginum**, klassisch Latein **sagina, saginae**, ab und taucht erstmalig Ende des 13. Jahrhunderts auf. (Vgl. Stichwort »sainete« in: COROMINAS 1954, MOLINER 1984). Eine frühe Definition des Ausdrucks **sayn** findet man in **Tesoro de la lengua castellana** (erste Auflage 1611, zweite, durchgesehene Auflage 1673-74) von Sebastián de Covarrubias y Horozco. Es heißt dort:

La grosura de qualquier animal, del nombre latino sagina, saginae: y porque los caçadores de bolatería o halconeros, quando cobran el pájaro le dan o los tuetanitos del ave, o los sesos, o otra cosita regalada (lo qual ellos llaman sainete), vino a estenderse este nombre a los bocaditos de gusto, quales suele traer el cocinero al señor, para que le mande dar a beber de su frasco. (Zit. n. CRUZ 1982:23)

Das **Diccionario de Autoridades** (1726-39) nimmt die von Covarrubias angenommene Bedeutung des Wortes auf, führt aber über eine Reihe von Bedeutungen zu einer das Theater betreffenden:

1) Por alusión significa asimismo qualquier cosa que mueve a complacencia, inclinación o gusto de otra, como el donaire, discreción, etcétera. 2) Se toma también por salsa que se usa

---

die Personen sind biblisch oder allegorisch.

para dar buen sabor a las cosas. 3) Se toma asimismo por especial adorno en los vestidos, u otras cosas. 4) En la comedia es una obra o representación menos seria en que se canta y baila, regularmente acabada la segunda jornada de la comedia. (Zit. n. CRUZ 1982:23)

#### 2.4 Der **sainete** als literarische Gattung - Definitionen

Seit Beginn des 17. Jahrhunderts bezeichnet **sainete**, wie Corominas feststellt, eine »pieza jocosa para acompañar la representación principal« (COROMINAS 1954). Als Gattungsname taucht der Begriff etwa hundert Jahre vor Ramón de la Cruz im Titel einer Sammlung von **entremeses** auf, die sich **Flor de sainetes** nennt. (Vgl. INGENSCHAY 1988:215).

Die im **Diccionario de Autoridades** an letzter Stelle genannte Definition zum Stichwort **sainete** - »una obra o representación menos seria en que se canta y baila, regularmente acabada la segunda jornada de la comedia« - läßt, so Ingenschay, zwei Folgerungen zu:

1. Vor Cruz ist das **sainete** bekannt als jene Unterform des **entremés**, welche die zweite jornada der Komödie abschließt, und 2. Gesang und Tanz sind so konstitutiv wie die <weniger ernste> Art - andere <inhaltliche> Charakteristika aber fehlen. (INGENSCHAY 1988:215).

Für die Definitionsentwicklung interessant erscheint dabei der Tatbestand, daß sowohl **entremés**<sup>10</sup> als auch **sainete** »se siguen utilizando en la primera mitad de siglo indistintamente« (PALACIOS 1988:142). Eine Distinktion fehlt, obwohl man dazu neigt, den Begriff **entremés** für das Zwischenspiel zwischen erster und zweiter **jornada**, und **sainete** für das zwischen den beiden letzten verwendet. Für die letztgenannte Art von Zwischenspiel charakteristisch sind rezitative und gesangliche Elemente, die den alten **entremés cantado** ersetzen. (Vgl. PALACIOS 1988:142). Gegen

---

<sup>10</sup>Das **entremés** definiert das **Diccionario de Autoridades** als eine »representación breve, jocosa y burlesca, la qual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar al auditorio« (Zit. n. PALACIOS 1988:142).

Mitte des 18. Jahrhunderts kommt es dann zu Neutralisierungs- und in der Folge zu Assimilationserscheinungen in bezug auf die Bezeichnungen von Zwischenspielen:

Mediado el siglo se neutralizan sus significados, utilizándose prioritariamente la palabra *sainete*, que recoge también las novedades antes indicadas frente al entremés, aunque existe el *sainete* hablado y el lírico o cantado. Con menor frecuencia se encuentran las denominaciones equivalentes de »comedia en un acto«, »juguete cómico«, o »intermedio«. La fluctuación en la presentación de los subgéneros de teatro menor provoca muchas asimilaciones. Ramón de la Cruz compone cuatro *piececillas* con el nombre de ***El estuche*** para principio y fin, y para los dos intermedios. Otras veces nos sorprende la determinación de un título como »*sainete* nuevo o fin de fiesta«, donde queda manifiesto su antiguo sentido de baile o canción. (PALACIOS 1988:142).

In der Gattungsdefinition des ***Diccionario de Autoridades*** werden inhaltliche Aspekte außer acht gelassen, bei Emilio Cotarelo y Mori, dem Herausgeber der Cruz-Ausgabe von 1915, hingegen liegt das Hauptaugenmerk gerade auf diesen fehlenden Aspekten. Für ihn bedeutet ***sainete*** ein

drama sin argumento, pero no sin atractivo, reduce a un simple diálogo en que predomina el elemento cómico. Elíjense sus personajes muchas veces en las últimas capas sociales, cuyo lenguaje y estilo adopta, y por tan sencillo medio lanza sus dardos contra los vicios y ridiculeces comunes, viniendo a ser entonces una de las más curiosas manifestaciones de la sátira. La nota maliciosa es cualidad esencial en estas *piececillas*, y se halla igualmente en las similares de todos los tiempos y países. (CRUZ 1982:24).

Diese Definition vermischt Struktur, Thematik und Intention der Gattung. Cotarelo y Mori sieht im ***sainete*** einen einfachen Dialog mit komischen Elementen, dessen Figuren meist aus den unteren sozialen Schichten stammen, zu erkennen an Sprache und Stil, mit der Absicht, die Sitten der Zeit zu kritisieren. Wie Dieter Ingenschay vollkommen zu Recht feststellt, hat Cotarelo seine Definition an Cruz' Werken selbst gewonnen. Wie das ***Diccionario de Autoridades*** zeigt, sind die ***sainetes*** keine Erfindung von Ramón de la Cruz. Das Genre war schon vor ihm gebräuchlich, aber er hat ihm

seinen persönlichen Stempel aufgedrückt: »[...] er hat in diesem Umfang Szenen des alltäglichen Lebens der einfachen Leute in Madrid komisch umgesetzt, und er hat dabei [...] sowohl einer wirkungsvollen theatralischen Ästhetik als auch dem Themenkomplex der Großstadtdichtung neue Wege gewiesen« (INGENSCHAY 1988:215f). Im Unterschied zu vielen anderen **entremeses** zeigt der **sainete** neben der komischen auch eine didaktische Funktion, was ihn in die Nähe der **comedia** rückt und dadurch den großen Erfolg dieser Zwischenspiele erklärt. Einen Beweis für den hohen Grad an Popularität der **sainetes** bietet Mireille Coulon. Trotz Zurückdrängung der Zwischenspiele zugunsten einer Erneuerung des **repertorio de obras mayores** -von den **compañías** wurden zwar jährlich neue Komödien angekauft, gleichzeitig aber wurde auf vorhandene **sainete**-Bestände zurückgegriffen - gefielen die **sainetes** des Ramón de la Cruz dem Publikum und gelangten immer wieder zur Aufführung:

Sin embargo, si Cruz escribía menos para el teatro, sus obras seguían gustando al público y representándose: en 1787-88, por ejemplo, el 44 por 100 de los sainetes de Martínez<sup>11</sup> y el 73 por 100 de los de Ribera eran de don Ramón, a pesar de que éste estrenó aquel año sólo cinco sainetes. (CRUZ 1985:25)

Diese Prozentzahlen veranschaulichen deutlich, daß sich die Gattung **sainete** in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts durchgesetzt hatte. Ab 1780 löste sich die Gattung immer mehr von der früheren Tradition der **entremeses** und näherte sich der **comedia** an. Die neue Form des Zwischenspiels sei, so Coulon, das Verdienst von Ramón de la Cruz. (Vgl. CRUZ 1985:13).

---

<sup>11</sup>Es handelt sich hierbei um den Namen einer Schauspielertruppe.

### 3 Der *sainete* und seine Gestaltung durch Ramón de la Cruz

#### 3.1 Exkurs: Ramón de la Cruz - Über die Notwendigkeit biographischer Anmerkungen

Trotz der enormen Popularität basiert die Darstellung des Lebens und Werdegangs des wohl bekanntesten *sainetista* im 18. Jahrhundert bloß auf einer Chronologie seiner Aktivität als Dramatiker. Den Grund für das Fehlen anderer Quellen läßt sich nach Meinung von M. Coulon dadurch erklären, daß er nie zur intellektuellen Elite seiner Epoche gehörte<sup>12</sup>:

A pesar de que fue Ramón de la Cruz un autor popularísimo en su época - o quizá por ello mismo, y porque no llegó nunca a formar parte de la élite intelectual de su tiempo - son muy escasos los datos que tenemos sobre su vida, de modo que su biografía ha de reducirse casi a una cronología basada en su actividad de autor dramático. (CRUZ 1985:14).

Ramón Francisco de la Cruz y Olmedilla wurde am 18. März 1731 in Madrid, dem späteren Zentrum seines literarischen Schaffens, geboren. Er studierte die Humaniora und unter Umständen Rechtswissenschaften, obwohl nicht sicher ist, daß er irgendein Studium abschloß. (Vgl. ALBORG 1985:668).

Ramón de la Cruz begann sein literarisches Schaffen mit Übersetzungen und Bearbeitungen von italienischen und

---

<sup>12</sup>Ähnlich urteilt Pérez Galdós. Obwohl Ramón de la Cruz zu den Meistern seines Faches zählte, blieb es ihm versagt, das zu erreichen, was er hätte erreichen können: »Perteneciendo a la raza de los grandes artistas, no llegó a serlo, porque la fatalidad del tiempo y del lugar le privó de esa luz que en los culminantes días de la historia literaria enseña a los privilegiados ingenios caminos ignorados de todo el mundo« (Zit. n. FLASCHE 1989:69). Auch John Dowling stellt fest, daß Ramón, verglichen mit anderen Schriftstellern, Größe und Bedeutung entbehre. Trotzdem könne aber gerade seinem literarischen Schaffen ein Bild jener Zeit entnommen werden: »Al lado de tantos literatos ponderosos, de tanta erudición, de tanta ilustración, de tanta brillantez, Ramón de la Cruz nos parece un escritor de poco peso, un artista ligero. Y así es. Pero Cruz nos da, en sus centenares de sainetes, loas y fines de fiesta, la vertiente

französischen Tragödien, Komödien und **zarzuelas**. Diese Arbeit stand in der »línea del clasicismo rococó de aquellos años« (RICO 1983:250). Er übersetzte Molière, Voltaire, Racine, Beaumarchais, Zeno, Metastasio und Shakespeare. Es handelt sich dabei nicht um Übersetzungen im eigentlichen Sinn, sondern eher um Bearbeitungen der Vorlagen. Neben Übersetzungen und **zarzuelas originales** verfaßte Ramón de la Cruz auch eine große Anzahl von **loas**<sup>13</sup>, **introducciones**<sup>14</sup>, **intermedios**<sup>15</sup> und **finés de fiesta**<sup>16</sup>.

Der große **sainetero** des 18. Jahrhunderts präsentierte sich am Anfang seines literarischen Schaffens aber auch als ein Verfechter neoklassizistischer Ideen. Das ging sogar soweit, daß er gegen die **sainetes** schrieb. Er bezeichnete sie als »lastimoso espectáculo«, »donde sólo se solicita la irrisión, con notable ofensa del oyente discreto« (zit. n. ALBORG 1985:668). Trotz dieser neoklassizistisch anmutenden Position stellt Ramón de la Cruz aber auch fest:

Si en el futuro pudiesse, continuando en el Estudio del Arte, habilitarme a trabajar a gusto de los Estrangeros, y sus sequaces, lo haré para honor de la Nación a exemplo de otros distinguidos Ingenios Españoles; pero nunca con la esperanza de verlas expuestas en estos Theatros, porque amante de las Comedias de sus Autores Nacionales, y en los Intermedios de la Representación jocosa de los donayres del País, dudo que jamás admita el Pueblo la austera seriedad de una Tragedia,

---

humana de aquel mundo« (CRUZ 1982:9).

<sup>13</sup>Eine **loa** ist ein gereimter Prolog oder eine kurze Komposition - oft eine Lobrede auf eine Persönlichkeit oder ein Ereignis -, mit der gewöhnlich Theateraufführungen begannen. Die **loa** ist eine Sonderform der **introducción**.

<sup>14</sup>Cruz schrieb **introducciones**, um Theatervorstellungen einzuleiten. Er selbst nannte sie aufgrund ihres humoristischen, ironischen oder satirischen Charakters manchmal **medios sainetes**. Diese kurzen Stücke boten dem Dichter oder den Schauspielern einen weiten Bogen für Kommentare jeglicher Art.

<sup>15</sup>Im Unterschied zu den **intermedios principales**, den **entremeses** und den **sainetes**, bezeichnen die **intermedios** meist Zwischenspiele musikalischen oder tänzerischen Charakters.

<sup>16</sup>**Fines de fiesta** schlossen Theateraufführungen mit Tanz und Musik ab. Der eventuell schlechte Nachgeschmack einer Tragödie sollte dadurch abgeschwächt werden. (Anmerkungen 13, 14, 15 u. 16 vgl. PALACIOS 1988:141).

ni la civilidad perenne de una Comedia antigua. (Zit. n. CRUZ 1985:29)

So wie Cruz seine Verbundenheit mit den neoklassizistischen Prinzipien bekräftigt, verweist er gleichzeitig auf Grenzen, die in Wirklichkeit jenen Argumenten entsprechen, die die Verfechter der alten Theatertradition anführen. Cruz steht in einem Widerspruch zwischen theoretischen Prinzipien und der praktischen Arbeit eines Autors, der für ein Publikum schreibt, das ihn materiell gesehen erhält:

De ahí la contradicción entre una toma de posición teórica que revelaba sus aspiraciones profundas - el deseo de formar parte de la elite intelectual - y lo que fue su carrera, la de un autor que, para agradar al público que le mantenía, se dedicó a unos géneros cuyas reglas iban en contra de la teoría neoclásica. (CRUZ 1985:29)

J. M. Caso González sieht zwischen dem **costumbrismo** Ramón de la Cruz' und den typischen Tendenzen der Aufklärer - »que pretendían descubrir la realidad social de su momento, con vistas a modificarla« (RICO 1983:250) - eine Verbindung. Literarisch gesehen folge Ramón de la Cruz dem selben künstlerischen Ideal, verfalle aber nicht der Manie eines schrankenlosen Klassizismus:

Se puede decir que Cruz es un ilustrado, que persigue literariamente el mismo ideal artístico [...], pero que no cae en la manía del clasicismo a ultranza. Si acaba encontrando en el sainete su mejor medio de expresión, será sobre la base de hacer de cada sainete una pieccecita satírica, con la misma finalidad de los escritores de comedias clasicistas: presentando estilizadamente los personajes sobre los que recae algún vicio o alguna mala costumbre y castigándolos al final. (RICO 1983:250).

Demzufolge entspricht der **sainete** genau der dramatischen Form, mit der Ramón de la Cruz seine Anliegen am besten transportieren konnte.

Um das Jahr 1757 begann Ramón de la Cruz, **sainetes** - den früheren **entremeses** noch sehr ähnlich - zu schreiben, aber bald entstand ein bestimmter Typ: »[...]es muchas veces la síntesis, o como el esbozo, de una comedia de caracteres, cercana, por tanto,

a la comedia clasicista« (RICO 1983:251). Ab 1760 tauchte sein Name immer häufiger in den Madrider Theatern auf. Zwischen 1760 und dem Ende der Spielzeit 1763-1764 verfaßte er um die vierzig **sainetes** und **entremeses**. 1765, im Jahr des Verbotes der **autos sacramentales**, brach er definitiv mit der Schule des Neoklassizismus und widmete sich vollkommen seinen volkstümlichen Werken. Für Ramón de la Cruz entscheidend war das Jahr 1773, der Fall der Regierung Arandas<sup>17</sup>. In diesem Jahr beginnt seine fruchtbarste Schaffensperiode: »[...] desde el principio de la temporada 1772-73 hasta febrero de 1780 compuso poco menos de 200 obras entre zarzuelas, comedias, tragedias, sainetes, loas e introducciones« (CRUZ 1985:24). Ein Hinweis auf seine außerordentliche Popularität läßt sich auch daran erkennen, daß 1786, als Ramón seine zehnbändige Ausgabe **Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas** ankündigte, unter den 317 Subskribenten 52 Mitglieder des Hauses Osuna-Benavente waren (vgl. RICO 1983:251, CRUZ 1985:27). Wenig später, nach der Publikation des zehnten Bandes seiner Werke, wurde im Februar 1792, zusammen mit **La comedia nueva** von Leandro Fernández de Moratín, sein letzter **sainete** **El muñuelo** aufgeführt (vgl. CRUZ 1985:27). Zwei Jahre später, am 5. März 1794, starb Ramón de la Cruz schließlich im Haus seiner Mäzenin, der Condesa de Benavente.

### 3.2 Mögliche Kategorisierungen der **sainetes**

Das bisher in Abschnitt 2 und Abschnitt 3 Entwickelte zeigt deutlich, daß die spezifische Ausformung einer dramatischen Gattung - im konkreten Fall der **sainete** - vom sozialen Hintergrund des jeweiligen Autors, dessen weitgehend gesellschaftlich normiertem Bildungsweg und dessen sozialem Bezugsrahmen abhängt.

Ramón de la Cruz knüpft mit seinen **sainetes** an die vorhandene

---

<sup>17</sup>Nach dem Aufstand von Esquilache im Frühling 1766 kam der Conde de Aranda an die Macht. Für das Theaterleben bedeutete dies einige grundlegende Veränderungen, nicht nur materiell gesehen, sondern v.a. deshalb, weil Aranda ein Anhänger der Neoklassiker war. (Vgl. CRUZ 1985:20).



Tradition der **entremeses** an. Für die Popularität dieser Gattung verantwortlich zeichnet in besonderem Maße das Moment der Volkstümlichkeit, die sich ihrerseits, wie D. Ingenschay meint, einem einfachen Rezept zu verdanken scheint:

die Thematik (eher als die Problematik) des Alltäglichen - Generationsgeplänkel, Liebeshändel, Nachbarschaftsgeschichten, Streit und Versöhnung -, die Ironisierung des Neureichen, insbesondere der französischen »petimetres«, der Bezug auf konkrete Örtlichkeiten des zeitgenössischen Madrid, all dies tritt in den *sainetes* zusammen zu einer bunten Mischung, die dem Zuschauer so klare Identifikationsangebote bereitgestellt haben muß, daß der beabsichtigte Lacherfolg und mit ihm der gewünschte didaktische Nebeneffekt nicht ausblieben. (INGENSCHAY 1988:216).

Diese für den **sainete** charakteristischen Themen werden häufig als Kriterien für mögliche Kategorisierungen herangezogen: »Pese a sus semejanzas y rasgos comunes, se advierte en ellos una evidente variedad temática« (PEDRAZA 1981:291).

J. F. Gatti schlägt eine thematische Klassifizierung vor, die davon ausgeht, daß sich die einzelnen Themen durch bestimmte soziale Typen oder Umgebungen ausdrücken lassen. Seine Einteilung kann folgendermaßen zusammengefaßt werden:

- *sainetes* de costumbres
- *sainetes* que satirizan tipos sociales
- *sainetes* paródicos, de tema teatral y de polémica literaria
- *sainetes* de circunstancia y otros. (PEDRAZA 1981:291).

### 3.2.1 **Sainetes de costumbres**

Die **sainetes** dieser Gruppe sind möglicherweise die charakteristischsten aller von Ramón de la Cruz verfaßten. In ihnen werden belebte Bilder<sup>18</sup> des volkstümlichen Lebens mit spaßhaften und

---

<sup>18</sup>Dieser Typ von **sainetes** ist dem Klassifikationsmodell von Benito Pérez Galdós sehr ähnlich. Galdós spricht von »cuadros populares con un colorido local madrileño muy marcado«. Gleichzeitig verweist er aber auf das Fehlen einer »acción«.

Den anderen Typ seines zweiteiligen Modelles bezeichnet er als »pequeñas fábulas dramáticas con aspiración a comedias«, die

satirischen Elementen dargestellt. Der Großteil dieser Stücke spielt im Ambiente der unteren sozialen Schichten Madrids und enthüllt in deren Abenteuern und Gesprächen den radikalen Wandel der spanischen Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Vgl. PEDRAZA 1981:291f).

Auffallend an diesen **sainetes** ist, daß sie kaum eine Handlung bieten. Dem Publikum werden Bilder, Sequenzen aus dem alltäglichen Leben, vor Augen geführt. Obwohl der Eindruck entsteht, daß es ihm schwerfällt, eine durchgängige Handlung zu entwickeln, hält Ramón de la Cruz trotzdem an seiner Erfindungsgabe und Phantasie fest. Um die negativen Urteile von Pedro Napoli Signorelli<sup>19</sup> zu widerlegen, behauptet er im Prolog zu seinem **Teatro**: »No hay ni hubo más invención en la dramática que copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres« (zit. n. RICO 1983:257). Seiner Meinung nach reflektiert er das soziale Leben und Umfeld seiner Epoche. Ramón de la Cruz schreibt:

Los que han paseado el día de San Isidro su pradera; los que han visto el Rastro por la mañana, la plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche, y han velado en la de San Juan y San Pedro; los que han asistido a los bailes de todas clases de gentes y destinos; los que visitan por ociosidad, por vicio o por ceremonia; en una palabra, cuantaos han visto mis sainetes ... digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos, si los planes están o no arreglados al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro

---

»caracteres de la clase media, vicios y virtudes de los más generales« beschreiben. (Vgl. FLASCHE 1989:69).

Dieses im 19. Jahrhundert von Galdós erarbeitete Modell inspirierte wahrscheinlich Gattí in den Ausführungen zu seiner Studie über Cruz. In bezug auf die Präsentation der **sainetes** liest man bei Palacios Fernández von folgendem zweiteiligen Modell: »a) el que carece de acción dramática y consiste en un desfile de personajes, por lo común numerosos, que dialogan entre sí; b) el que esboza la intriga de una posible comedia y constituye [...] 'una comedia abreviada o reducida'« (PALACIOS 1988:143).

<sup>19</sup>Signorelli war einer der Vertreter der ersten Generation der Neoklassiker.

siglo. (Zit. b. RICO 1983:258; ebenso b. CRUZ 1982:26).

Mit diesem Zitat vor Augen erscheint es nicht weiter verwunderlich, unter diesen **sainetes de costumbres** Titel wie **El Prado por la noche** (1765), **La Plaza mayor de Madrid por Navidad** (1765), **La pradera de San Isidro** (1766), **El Rastro por la mañana** (1770), **Las majas forasteras** (1778) etc. zu finden. (Vgl. PEDRAZA 1981:292).

### 3.2.2 **Sainetes que satirizan tipos sociales**

Verglichen mit der ersten Gruppe sind diese **sainetes** nicht minder bekannt und unterhaltend. In ihnen konzentriert sich der Autor auf eine satirische und heitere Beobachtung volkstümlicher Typen:

Sus páginas se llenan de pícaros, majos y majas, manolos y manolas y representantes varios del bajo pueblo. Pese a sus desvergüenzas, todos ellos están vistos con simpatía. En cambio, hay menos tolerancia para los miembros de clases más altas: petimetres, »usías«, hidalgos, marqueses, etc. (PEDRAZA 1981:292).

Die bekanntesten in dieser Gruppe von **sainetes** auftretenden Typen sind die **maja** und der **manolo**: »La primera es la figura más característica y pintoresca que ha ofrecido el buen pueblo matritense en sus evoluciones ...« (Galdós, zit. b. FLASCHE 1989:69). Diese leicht ironisierende Haltung relativiert Galdós jedoch, indem er feststellt: »Examinando este tipo tal como lo presenta Cruz, detrás de su desvergonzada y airosa facha, de sus dichos atrevidos y picantes, se ve siempre no sé qué de gran señora« (zit. n. FLASCHE 1989:69). Verglichen mit der **maja**, die sich durch ihre Redlichkeit auszeichne, meint Galdós, hebe sich der **manolo** durch sein Aufschneidertum ab: »El manolo vale menos que la maja, cuya enterza es muy real, mientras todas las amenazas de él no pasan de baladronadas sin consecuencias« (zit. n. FLASCHE 1989:70). Durch einen Vergleich mit seiner Gegenwart wird für Galdós ein weiteres Charakteristikum erkennbar: das heitere Verbergen des Elends: »La clase proletaria de hoy es más inteli-

gente y menos pintoresca; entonces sabía disimular su miseria con una alegría constante y el desahogo de sus fiestas y continuas algarzaras» (zit. n. FLASCHE 1989:70). Galdós sieht in diesen Figuren eine mögliche Verbindung zu den Typen von Helden, die in der früheren spanischen Literatur in den pikaresken Romanen dargestellt wurden: »En la última escala de esta clase pone Cruz a los licenciados de presidio, héroes no menos graciosos que los de las antiguas novelas picarescas« (zit. n. FLASCHE 1989:70).

Besonders bekannt in der Gruppe von »sainetes que satirizan tipos sociales« ist *El petimetre* (1764), in dem sich Ramón de la Cruz über die Affektiertheit des Don Soplado, der sich dem Modediktat und dem <Was werden sie sagen> unterworfen hat, lustig macht. Von der selben Art sind *Las majas vengativas* (1768), *La presumida burlada* (1768), *Las payas celosas* (1773) und *Las gallegas celosas* (1790), um nur einige zu nennen. (Vgl. PEDRAZA 1981:292f).

### 3.2.3 *Sainetes paródicos, de tema teatral y de polémica literaria*

In diesen Stücken sieht D. Ingenschay bislang vernachlässigte Aspekte, die den *sainetes* über die sozialgeschichtliche Dokumentation hinaus eine wesentliche Bedeutung für Literatur und Theatergeschichte beimessen. Das Theater selbst wird reflektiert, kommentiert und parodiert. Als Beispiel für die Vermengung von Theaterkommentar und Madrider Lokalkolorit greift Ingenschay *La comedia de Maravillas* heraus. (Vgl. INGENSCHAY 1988:217,221ff).

Das Thema dieses *sainete* ist die geplante Aufführung von Calderóns *Afectos de odio y amor* durch eine Laienspielgruppe im Madrider Stadtbezirk Maravillas. Im eigentlichen Mittelpunkt steht dabei aber nicht Calderóns Drama, sondern »vielmehr das Drumherum der geplanten Aufführung, es ist Theater über das Theater« (INGENSCHAY 1988:221). Ingenschay kommentiert die Intention dieses *sainete* folgendermaßen:

*La Comedia de Maravillas* ist in erster Linie ein Stück über

Zuschauer, das dem zeitgenössischen Theaterbesucher in mancher Hinsicht einen Spiegel vorgehalten hat. Die Unfähigkeit der Laientruppe wird dagegen nicht in mockierendem Gestus, sondern mit spielerischer Leichtigkeit angegangen, die Komik resultiert vorrangig aus den Situationen, lächerlichen Stereotypen und Kontrasten [...]. Es geht in diesem *sainete* auch gar nicht um ironische Hiebe gegen Calderóns Drama, sondern darum, in der Theateraufführung das *tableau*<sup>20</sup> des Vororts und seiner Menschen zu entwerfen. (INGENSCHAY 1988:223)

Ingenschay bringt den literarästhetischen Genuß mit der theatergeschichtlichen Aussagekraft der *sainetes* in Verbindung. Hinter der ironischen Optik zeichne sich seiner Meinung nach ab, wie eine Theateraufführung zur damaligen Zeit ablief. Gleichzeitig veranschauliche die Möglichkeit einer solche Art von Gesellschaftskommentar von der Bühne selbst her den hohen Stellenwert des Theaters zu jener Zeit. (Vgl. INGENSCHAY 1988:223).

Eine ganz andere Art, das Theater zu thematisieren, liegt für Ramón de la Cruz in der Parodie. In seinem wohl bekanntesten *sainete El Manolo, tragedia para reír o sainete para llorar* (1769) parodiert er den emphatischen und schwülstigen Ton, der in den Imitationen des französischen Theaters, vor allem in der klassizistischen Tragödie, vorherrscht. Die Komik in diesem Stück entsteht durch das Auseinanderklaffen von Anspruch und Wirklichkeit:

Vemos a una serie de personajes de baja condición social (una castañera, un tabernero, un esterero, etc.) que mezclan expresiones vulgares y vocablos deformados en medio de discursos cuya vena retórica contrasta con la grotesca situación en que se encuentran. La convivencia de estilos tan distintos mueve a risa. Hay un ridículo desfase entre el personaje y su ambiente, por lado, y las actitudes que se le atribuyen, por otro. El desenlace final con su cadena de muertes es también una cómica parodia. (PEDRAZA 1981:293)

Eine ähnliche Vorgangsweise läßt sich auch in *Los bandos de Lavapiés* (1776) und in Ramón de la Cruz' letztem Werk *El muñuelo* (1792) beobachten.

---

<sup>20</sup>Ingenschay verweist in seiner Studie auf eine Parallele zwischen Cruz und L.-S. Merciers *Tableau de Paris* (1781-1788 publiziert). (Vgl. INGENSCHAY 1988:218).

Der Umstand, ob seines dramatischen Schaffens häufig kritisiert zu werden, veranlaßte Ramón de la Cruz zu Stücken, die dies zum Thema haben. Die Theaterbühne wird dabei zum Austragungsort solcher Animositäten. Das Theaterambiente mit seinen Konflikten, Rivalitäten und Spannungen findet man in mehr als dreißig *sainetes* (vgl. PEDRAZA 1981:294), unter diesen *¿Cual es tu enemigo?* (1769) oder *El casero Burlado* (1765), in dem gegen Nicolás Moratín polemisiert wird: »Im Vorspiel zu dem *sainete* [...] läßt er einen recht unfähigen Dichter (mit Namen Nicolás) auftreten, der über seine Schwierigkeiten berichtet, den Kritikern einerseits und dem <gusto del vulgo> andererseits gerecht zu werden« (INGENSCHAY 1988:224).

#### 3.2.4 *Sainetes de circunstancia* und andere

Diesen *sainetes* sind solche Stücke zuzurechnen, die auf Grund von Ereignissen geringer Reichweite, trotzdem aber pittoresk und merkwürdig, entstehen. Ramón de la Cruz läßt sich z.B. von einem großen Aufruhr, der durch das Eintreffen eines Elefanten - für das damalige Madrid ein außergewöhnliches Ereignis - zu *El elefante fingido* (1773) inspirieren. (Vgl. PEDRAZA 1981:294).

Für Ramón de la Cruz typisch ist aber auch immer wieder der Rückgriff auf bereits bekannte spanische oder französische Themen und Werke<sup>21</sup>. Beispiele dafür sind *sainetes*, wie *El casado por fuerza* (1767), *El mal de la niña* (1768), *Los fastidiosos* (1775) etc., die in Anlehnung an Molière entstehen. (Vgl. PEDRAZA 1981:295).

### 3.3 Der *sainete* und seine gattungstypischen Konstituenten

---

<sup>21</sup> Einen interessanten Beitrag zu den Quellen einiger *sainetes* von Ramón de la Cruz leistet José Francisco Gatti in seinem Aufsatz »Sobre las fuentes de los *sainetes* de Ramón de la Cruz«, in: *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, I, Gredos, Madrid 1972, S.243-249. Einen Auszug enthält der Band IV der *Historia y crítica de la literatura española* (S.262-266) von Francisco Rico (vgl. Bibliographie).

### 3.3.1 Anmerkungen zum Versuch einer Konstituentenanalyse

In der Theatersemiotik wird davon ausgegangen, daß sich Theater nur dann ereigne, »wenn eine Person (A) etwas bzw. Handlungen (X) vorführt, während eine andere (S) zuschaut« (FISCHER-LICHTE 1990:237). Dies bedeutet die Annahme einer Relation zwischen Schauspieler, Stück und Publikum. Eine Grundvoraussetzung für diese Relation ist der Begriff des <Zuschauens>, also die <Aufführung>. Eine einzelne Aufführung aber ist transitorisch, d. h. vorübergehend, flüchtig, nicht greifbar. Ausgehend davon erscheint es verständlich, daß es keine Äquivalenz zwischen dem literarischen Text des Dramas und dem theatralischen Text der Aufführung geben kann. (Vgl. FISCHER-LICHTE 1990:252).

Will man nun eine Analyse der konstitutiven Elemente des **sainete** vornehmen, so kann man sich in diesem Fall nur auf den literarischen Text beziehen. Auf das Moment der Aufführung muß aber nicht vollkommen verzichtet werden - an dieser Stelle sei auf das bereits in den Abschnitten über das Madrider Theaterleben Entwickelte verwiesen -, es bleibt aber in den folgenden Erläuterungen ausgespart, da es für den weiteren Verlauf der Arbeit nicht relevant erscheint.

Der Analyse gattungstypischer Konstituenten des **sainete** bleibt noch voranzustellen, daß eine allgemeine und systematische, nicht aber eine normativ-präskriptive Darstellung der Einzelelemente beabsichtigt wird. Den unter 2.4 diskutierten **sainete**-Definitionen und den unter 3.2 erläuterten unterschiedlichen **sainete**-Typen kann entnommen werden, daß es schwierig ist, eine pauschale Definition der Gattung **sainete** zu geben. Die dargelegte Charakterisierung der Gattung ist so angelegt, daß vor dem Hintergrund der herangezogenen Kriterien Differenzen in Werken der **sainete**-Literatur nach Ramón de la Cruz, insbesondere von Carlos Arniches und José Luis Alonso de Santos, beschreibbar werden.

Die Darstellung der konstitutiven Elemente der Zwischenspielgattung **sainete** folgt in weitgehenden Zügen den Ausführungen von John Dowling, der seine Auseinandersetzung folgendermaßen begründet:

A pesar de las diversas opiniones que ven en el sainete todo menos literatura dramática, creo que merece la obra de Ramón de la Cruz una crítica dramática con el fin de precisar el alcance estético de su creación. (CRUZ 1982:26).

Um den Stellenwert und die ästhetische Reichweite der **sainetes** in der dramatischen Literatur besser und präziser verdeutlichen zu können, wählt Dowling sechs Kriterien: **acción, carácter, pensamiento, lenguaje, música y sonido** und **espectáculo** (vgl. CRUZ 1982:26-46). Diese Kriterien entsprechen genau jenen sechs Bestandteilen, die laut Aristotelischer Poetik jede Tragödie haben muß: **mythos** (Handlung), **ethos** (Charakter), **diánoia** (Gedanke, Absicht), **lexis** (Rede, Sprache), **melopoiía** (Gesang, Musik) und **opsis** (Schau, Szenerie).<sup>22</sup>

### 3.3.2 Handlung

Die Handlung eines **sainete** kann eine genau festgelegte Struktur haben. Ein typisches Beispiel für eine kleine Komödie ist **La presumida burlada** (1768)<sup>23</sup>. Der Titel fixiert bereits das Schema des Handlungsablaufs. In der Exposition bekennt Don Gil Pascual de Chinchilla seinem Freund Don Carlos, daß er sich, weniger als ein Monat nach dem Tod seiner Frau, wieder verheiratete habe, diesmal mit seinem Dienstmädchen Mariquita Estropajo aus Cuacos, doch »el falso llanto de viudo/ es ya verdadero llanto« (V.19/20). Die alte

---

<sup>22</sup>Aristoteles beansprucht diese Kriterien zwar für die <Tragödie> seiner Zeit, doch können sie, laut Bernhard Asmuth, wenn man das Element Gesang/Musik nicht als notwendig, sondern als möglich einstufe, auch für ein Drama im allgemeinen gelten. (Vgl. ASMUTH<sup>3</sup>1990:3).

<sup>23</sup>Ramón de la Cruz (1768), **La presumida burlada**. In: Ramón de la Cruz (1982), **Sainetes I**, hrsg. v. John Dowling, Madrid: Castalia. (= clásicos castalia,124), 153-174.



Putzfrau - ein Hinweis auf diese Tätigkeit steckt bereits im »redenden Namen« (vgl. FLASCHE 1989:72) **estropajo** (dt. Scheuerlappen) - ist zur neuen Herrin geworden und behandelt den Mann und ihre früheren Kameraden mit Hochmut. Außerdem sind die Ausgaben des Hauses gewachsen, da sie sich als **petimetra** kleidet und viele Gäste empfängt. Zum erregenden Moment kommt es, als zwei sehr arme Provinzler, jeder für sich auf einem Esel, von einem Bauer begleitet, ausgerechnet Don Gil selbst nach ihm fragen. Es sind Mutter, Schwester und ein anderer Verwandter der neuen **madama**. Der unglückliche Don Gil ersinnt nun einen Plan, seiner Frau eine Lektion in Sachen Demut und Bescheidenheit zu erteilen. In der nächsten Sequenz ist Doña María zu erleben, die gerade mit einem Dienstmädchen zankt, während ein Hausdiener das Geschehen in einem Beiseitesprechen spöttisch kommentiert; Doña María erhält Musikunterricht von einem **abate**, einem Weltgeistlichen, und empfängt ihre Gäste, denen gegenüber sie sich ihrer edlen Herkunft rühmt.

In diesem Stück kommt es zu zwei Höhepunkten: zum ersten, als Don Gil beschließt, seine Frau für ihre Eitelkeit zu bestrafen, zum zweiten, als die Verwandten aus Cuacos sich in seinem Haus zeigen und Doña María gegenübertreten. Zur Peripetie kommt es in dem Moment, als María ihren Irrtum erkennt und ihre Mutter, die sie coram publico als Mutter verleugnet hat, um Verzeihung bittet. Gegen Ende des **sainete** zieht Don Carlos die Moral aus der Geschichte: »No hay en el nacer oprobio/si hay virtud para enmendarlo« (V. 506/507).

Dieses Beispiel einer durchgängigen und wohlstrukturierten Handlung kann aber nicht als für den **sainete** typisch betrachtet werden. John Dowling dazu: »El argumento estructurado no es, sin embargo, típico del sainete. En muchos no hay ni siquiera un hilo continuo de acción. Nos encontramos más bien ante una serie de viñetas« (CRUZ 1982:27). In **La Plaza Mayor** (1765) kann man eine Reihe von sich im Anfangsstadium befindenden Handlungen beobachten: »Un solo personaje habla en soliloquio, o grupos de dos o tres se relacionan entre sí y se rozan momentáneamente con

los demás» (CRUZ 1982:27). Viele Leute werden dargestellt, aber eine Vertiefung der Charaktere fehlt. Zwei *petimetres* kommentieren die Szenerie auf der Straße: ein Diestmädchen, das viele Aufträge zu erledigen hat, ein Student, der zu einem *cena de Nochebuena* eingeladen werden möchte, ein *majo* und eine *maja*, die miteinander streiten, etc. Dem Zuschauer bzw. Leser wird eine Aneinanderreihung kurzer Auschnitte aus dem Madrider Alltagsleben zur Weihnachtszeit dargeboten:

Presenciamos el comienzo de media docena de acciones, pero ninguna se desarrolla, ninguna se acaba. Son pequeños trozos de la vida: un suceso, un lance, una conversación cazados al azar, vivos, muy reales, pero relacionados con un hilo tenue y luego abandonados. Parece una composición musical con tema -la Plaza Mayor por Navidades - y variantes. (CRUZ 1982:28).

Eine hybride Struktur, d. h. das Zusammentreffen eines durchgehenden *argumento* und einer Reihe von *viñetas* findet sich im *sainete Las castañeras picadas* (1787): »[...]tiene un hilo de acción, un argumento, pero que al mismo tiempo incluye en el hilo variantes o sucesos adventicios no relacionados orgánicamente con el desarrollo de una acción ni principal ni secundaria« (CRUZ 1982:28). Ein durchgehender Handlungsfaden wird immer wieder durch pittoreske Einschübe unterbrochen, die in keinem Zusammenhang mit der Haupthandlung stehen.

John Dowling stellt in seinen Ausführungen zum Handlungsverlauf der *sainetes* eine Verbindung zur Musik her. Interessant dabei erscheint vor allem der Vergleich der Zwischenspiele Ramón de la Cruz' mit den Sonaten des italienischen Komponisten Domenico Scarlatti<sup>24</sup> (1685-1757). (Vgl. CRUZ 1982:28f).

Dowling spricht in diesem Zusammenhang von einer *estructura binaria* der *sainetes*: Ähnlich einer Sonate von Scarlatti, die zwei Teile umfaßt, jeder mit einem eigenen Höhepunkt, ließen sich auch

---

<sup>24</sup>Scarlattis Konzept der Sonate beeinflusste unter anderem den Musiker Antonio Rodríguez de Hita, der die Musik zu den Opernlibretti aus der Feder Ramón de la Cruz' komponierte. (Vgl. CRUZ 1982:28).

in einem **sainete** von Ramón de la Cruz - habe dieser nun eine durchgehende Handlung wie **La presumida burlada** oder bestehe er aus verschiedenen Handlungsfäden und Varianten wie **La Plaza Mayor** - zwei Teile beobachten. Beide Teile seien nicht gleich, häufig sei der erste Teil viel kürzer als der zweite, aber beide führten zu einem Höhepunkt. Für viele **sainetes** sei, so Dowling, ein Szenenwechsel nach dem ersten Höhepunkt charakteristisch. Oft erfolge zum Beispiel ein Szenenwechsel von der Straße in ein Haus. Auf den zweiten Höhepunkt folge entweder die Konfliktauflösung oder - da es in vielen **sainetes** zu keiner Auflösung des dramatischen Knotens komme - ein Tanz, eine **tonadilla** oder eine allgemein übliche Entschuldigung »por sus muchas faltas«. (Vgl. CRUZ 1982:29).

### 3.3.3 Charaktere

**Sainetes** dauern in der Regel ungefähr fünfundzwanzig Minuten. Dieser kurze Zeitraum erlaubte es dem Dichter nicht, die Charaktere seiner Personen zu entwickeln und zu vertiefen. Die auf der Bühne erscheinenden Figuren stellen deshalb Typen dar, die dem Publikum bereits bekannt sind:

algunos por su oficio de castañera, buñolera, naranjera, limera, ramilletera, albañil, chispero, zapatero, peluquero, escribano, abogado, alguacil, médico, soldado, oficial, cómico, paje, lacayo, criado; otros por su clase o función social: hidalgo, usía, petimetre, majo, abate, marido, esposa, cortejo, viuda, beata; otros por su origen: campesino, gallego, vizcaíno, indiano, italiano, suizo. (CRUZ 1982:29)

Obwohl die erwähnten Figuren, die Ramón de la Cruz mit wenigen Pinselstrichen skizziert, nicht sehr von einem **sainete** zum anderen differieren, tragen sie doch Merkmale der Individualität. Die Begründung dafür ist in der Produktion der Stücke zu suchen. Ramón de la Cruz kannte den jeweiligen Schauspieler, der eine bestimmte Rolle verkörpern sollte. Er wußte Bescheid über seine Statur, ob

---

er für die Farce oder den Gesang geeignet oder vom Publikum in einer bestimmten Rolle erwünscht war<sup>25</sup>. John Dowling sieht, ausgehend von einer **sainete**-Definition Ortega y Gasset's, in den einzelnen Figuren eine Art Entwurf, der von den Darstellern genauer ausgearbeitet werden mußte: »Si era el sainete un cañamazo, como quiere Ortega<sup>26</sup>, Cruz creaba el patrón que iba a bordar el actor« (CRUZ 1982:30). Wie sehen nun diese **patrones** aus, die Ramón de la Cruz skizzierte?

### 3.3.3.1 Die **petimetres**

Mit den Ausdrücken **petimetre** oder **petimetra** werden jene Menschen beschrieben, die alles Französische imitierten: Am Hof von Felipe V und Fernando VI wurde zum Beispiel mehr Französisch als Spanisch gesprochen und geschrieben, aber auch die Mittelschicht folgte in Modefragen und Anschauungen den französischen Sitten. Nicht einmal der italienische Zustrom durch Carlos III konnte den wachsenden Einfluß dämmen. Wie Moratín in seiner Komödie **La petimetra** (1762 veröffentlicht) nimmt auch Ramón de la Cruz eine kritische, ablehnende Haltung ein:

La actitud de Cruz [...] es de reacción contra la exagerada o ciega aceptación de costumbres e ideas francesas. En los cuadros de Goya de los años 1780 vemos a los nobles y los hidalgos en sus bellos peinados, trajes y vestidos de París.

---

<sup>25</sup>Juan Luis Alborg macht darauf aufmerksam, daß diese Ausrichtung der Rolle nach dem Schauspieler sogar dazu führte, »que en los sainetes de Cruz, coleccionados por Cotarelo, son muy pocos los que en el reparto dan el nombre correspondiente a los personajes de la obra, y casi siempre, por el contrario, el nombre real del actor, con lo cual queda definida de entrada la condición del personaje« (ALBORG 1985:669).

<sup>26</sup>Ortega y Gasset urteilt über die **sainetes** dahingehend, daß er meint, eine theatralische Bestimmung regiere über ihre literarische Qualität. Literarisch betrachtet definiert er die Gattung als »[...] poco más que nada y, además, no pretendían ser obra poética de calidad. Toda su propósito y su valor radicaban en el ser algo parecido a lo que hoy son guiones de películas: un cañamazo donde las actrices y actores podrían lucir sus donaires« (zit. n. CRUZ 1982:25).

En los sainetes de Cruz imaginamos a gente más modesta en traje imitados del estilo francés. (CRUZ 1982:30).

### 3.3.3.2 Die *majos*

Das Gegenstück zur Erscheinung der *petimetres* sind die *majos* und *majas*<sup>27</sup>: »Son la reacción contra los petimetres; representan lo nacional frente a lo extranjero« (CRUZ 1982:30). Ihren Charakter umreißt E. Palacios Fernández folgendermaßen: »[...] aparecen con su orgullo y altivez, apenas oculta su poca educación tras la vestimenta castiza, traicionada por un lenguaje chulesco, tabernario e incluso soez en su atravimiento erótico« (PALACIOS 1988:153). Die *majas* werden von Cruz in ihrem Gewerbe gezeigt, das heißt sie verkaufen Obst, Kastanien, *buñuelos*, etc. Die *majos* hingegen gehen keiner eigenen Tätigkeit nach, sondern leben von den Einkünften ihrer *majas*. Für Adel und Bourgeoisie ist der *majismo* eine willkommene Abwechslung: »[...] acceden al majismo en un rebajamiento de clase huyendo de la insulsez en las relaciones sociales para aplebeyarse en un mundo vital y <bravo>, aunque sea por unos momentos«<sup>28</sup> (PALACIOS 1988:153). Natürlich läßt sich auch der umgekehrte Fall beobachten: *majos* kleiden sich als *petimetres*, um mit *madamas* verkehren zu können.

### 3.3.3.3 Die *usías*

Der Ausdruck *usía*, Synkope von *usiría*, *vuestra señoría* (<Euer Gnaden>) wurde im 18. Jahrhundert für jene Personen verwendet, die zur Oberschicht gehörten - oder dies zumindest vorgaben - und eine Anrede mit *vuestra señoría* verdienten. (Vgl. CRUZ 1982:282). Die *usías* geben sich gekünstelt und affektiert, tragen oft franzö-

---

<sup>27</sup>Vgl. auch die unter 3.2 zitierten Bemerkungen Pérez Galdós' zu den Typen *maja* und *manolo*.

<sup>28</sup>Die Königin María Luisa und vermutlich die Herzogin von Alba - sie soll für die Bilder »Die nackte Maja« und »Die bekleidete Maja« Modell gestanden haben - ließen sich von Goya als *majas* malen.

sische Tracht. John Dowling stellt dazu erläuternd fest:

El usía es antecedente del señorito del siglo XIX. En Eusebio y Ponce de *El Rastro por la mañana* vemos antecesores de Juanito Santa Cruz de *Fortunata y Jacinta*, una versión novecentista de las tensiones sociales que nos esboza Cruz igual que los majos anticipan los manolos de los cuadros de costumbres o los chulos del sainete lírico del fin del siglo XIX. (CRUZ 1982:31).

#### 3.3.3.4 Der *cortejo*

Nach Meinung von Benito Pérez Galdós führte der Einfluß der französischen auf die spanische Kultur auch zu »muchas monstruosidades y ridiculeces« (Galdós, zit. n. FLASCHE 1989:67). Zu diesen »monstruosidades y ridiculeces« gehöre in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Gestalt des *galán español*, die fast in jedem *sainete* zu finden sei: »La figura del galanteador aparece en el teatro de don Ramón de la Cruz con tal frecuencia, que es raro el sainete en que no interviene« (zit. n. FLASCHE 1989:68). Die Figur des Liebhabers - des *cortejo*<sup>29</sup> - blühe vor allem im Theater, so Dowling, trotz der moralischen Strenge von Carlos III und seinem Hof:

La sociedad rococó no aceptó la moral barroca. A pesar de la severidad moral de Carlos III y su corte, [...] el cortejo prospera, al menos en el teatro, como expresión de aquel mundo de placer, de risa, de relajación de costumbres. (CRUZ 1982:31).

Der *cortejo* ist der Sklave seiner Dame. In *El Prado por la noche*

---

<sup>29</sup>José de la Huerta differenziert in einem 1799 erschienenen Synonymwörterbuch die häufig als gleichbedeutend gebrauchten Wörter *cortejo* und *galán*. Er schreibt: »La voz cortejo se ha admitido ya generalmente como sinónima de galán, pero hay entre ellas la diferencia de que la galantería supone respeto y rendimiento, y el cortejo supone familiaridad y confianza. Aquélla puede tal vez confundirse con el amor; éste pudiera más bien equivocarse con la íntima amistad si no anduviese casi siempre acompañado de las apariencias del vicio« (zit. n. CRUZ 1982:31).

(1765) protestiert Chinica, der Liebhaber von Paula, gegen die materielle Ausbeutung durch seine Angebetete:

PAULA.       Pues id a coger el aire,  
              y de camino traednos  
              unos pasteles.

CHINICA.                Ahora  
              no os pueden hacer provecho.

PAULA.       Eso no es de vuestra cuenta;  
              marchad al punto a traerlos.

CHINICA.    ¡Traer, traer; sin saber  
              si un hombre tiene dinero! (Se levanta.)  
              Con las mujeres se asciende  
              aprisa; no bien le han hecho  
              a un hombre su gentilhombre  
              y ya le hacen tesorero. (CRUZ 1982:92).

Auf die Frage, ob eine solche Freundschaft rein platonisch blieb oder nicht, ist in den **sainetes** keine Antwort zu finden. Trotzdem, so Dowling, zweifelte im berühmtesten Fall des Jahrhunderts, der Freundschaft zwischen Manuel Godoy und der Königin María Luisa, niemand daran, daß es sich um eine intime und nicht bloß platonische Liebe handelte. (Vgl. CRUZ 1982:32).

### 3.3.3.5 Der **abate**

John Dowling sieht in der Figur des **abate** einen europäischen Typ des 18. Jahrhunderts, der sich in einem Salon voller Damen am wohlsten fühle. In **Los dos libritos** (1777) zweifelt ein Hausdiener daran, ob es dem **abate** möglich sei, zwei Damen zu unterhalten, was diesen zur folgenden Aussage verleitet:

¡Dos! ¿Qué, nunca has visto a uno  
de nosotros entre treinta  
señoras, hablar a un tiempo  
a cada una en su lengua,  
de diversos caracteres  
y de distintas materias,

con ingenio tan feliz  
 y tan rápida elocuencia  
 que a todas treinta las hace  
 estar con la boca abierta  
 desde que anochece un día  
 hasta que el otro amanezca? (Zit. n. CRUZ 1982:32).

In *La presumida burlada* treibt der **abate** als Gesangslehrer seine Schmeicheleien auf das Äußerste, indem er die Gesangskünste der Doña María Estropajo über die seiner übrigen Schülerinnen hebt:

DOÑA MARIA.        Habrá discípulas de  
                           más mérito, no lo extraño.

ABATE.                Ni yo lo disputo; sólo  
                           digo sin lisonjearos,  
                           porque no es de mi carácter  
                           lavar a nadie los cascos,  
                           que sea el mérito vuestro  
                           que está a los ojos saltando,  
                           o sea impresión que sus luces  
                           hacen en mi pecho blando,  
                           vos sola sois la sultana  
                           entre las damas que trato  
                           de primera magnitud,  
                           porque sois sublime.  
                           (CRUZ 1982:166, V. 317-327).

### 3.3.3.6 Der **paje**

Der Hausdiener erscheint in der Rolle eines Zuschauers und Kommentators: »Habla con frecuencia en apartes como si fuera la voz del mismo Cruz que comenta lo que ve en esta peregrina vida« (CRUZ 1982:33). Durch das Beiseitesprechen erzielt Ramón de la Cruz eine freimütige, von strategischen Erwägungen unabhängige Kommentierung einer Situation durch diese Figur, die dadurch die komische Ironie einer Situation pointiert und über die Absichten einer anderen Figur oder die Hintergründe einer Situation informiert. Ein Beispiel für einen solchen Kommentar findet man in



**La presumida burlada:** Als ihre Verwandten an der Tür warten und die hochmütige María Estropajo diese vor ihren vornehmen Gästen nicht empfangen will, meint sie: »[...] Ya sé quién son;/ son unos pobres paisanos,/ y a ella la llamo yo madre,/ porque siendo yo de un año/ me dio de mamar« (CRUZ 1982:173, V.466-470). Daraufhin der Hausdiener für sich: »Pues ésa/ por acá no la mamamos« (CRUZ 1982:173, V. 470f).

### 3.3.4 Gedanke und Absicht

In zahlreichen **sainetes** entwickelt Ramón de la Cruz einen klaren Gedanken. In **La presumida burlada** zum Beispiel sieht Don Gil eine Gelegenheit, seine Frau vor dem Laster des Hochmutes zu warnen. Trotz dieses Faktums stellt John Dowling fest, daß Ramón de la Cruz in der Mehrzahl seiner **sainetes** nur Gedanken skizziere, sie aber nicht entwickle. Cruz' Absicht sei es, die menschlichen Schwächen satirisch zu betrachten, indem er mit den Figuren, deren Moral er kritisiert, sympathisiere:

Más característico de Cruz es el sainete en que las ideas están esbozadas pero no desarrolladas. A través de los sainetes penetramos en el mundo de placer, de risa, de amor que era la época rococó. [...] Ante su mundo de usías, petimetres, abates, y majos, cuyos deslices pinta [...], Cruz satiriza las debilidades humanas simpatizando con los personajes que critica moralmente. Cruz sostiene la antigua moral en un mundo en que predomina la ligereza de costumbres, pero no proclama su postura. En un género menor, emplea un tono menor. (CRUZ 1982:35f).

Ramón de la Cruz verwendet die der Gattung entsprechende Stilebene, d. h. für den **género menor** einen **tono menor**. Doch versteht er es auch, in parodistischer Absicht tragische und komische Kompositionselemente zu vermischen. Zur Funktion der Parodie führt Dowling aus:

La parodia es un arma eficaz de los cómicos cuando ellos mismos o su público toman demasiado en serio las obras que representan. Es una manera de decir: »Esto es comedia,

señores. No vamos a creer que nuestro mundo sea real.» (CRUZ 1982:36)

Das bekannteste Beispiel einer solchen Vermischung von **género menor** und **mayor** ist sicherlich der **sainete El Manolo** (Uraufführung: 1769), in dem er die Tragödie klassizistischen, d. h. französischen Zuschnitts parodiert.

Bereits dem Untertitel »Tragedia para reír o sainete para llorar« läßt sich Cruz' parodistische Absicht erkennen. In dieser Bestimmung des Genus, so meint Flasche, sei enthalten, daß der Dichter sowohl Freude bereiten als auch durch den Ernst der Situationen und vor allem denjenigen des Ausgangs belehren möchte. Doch sei,

wie aus der Form der Aussagen der agierenden Personen im Verlauf des Stückes immer wieder hervorgeht, die Anregung zum Nachdenken über den Ernst der sich in dieser Schicht der Madrider Bevölkerung ergebenden Konflikte unter einer nur schwer zu durchdringenden Decke der Komik verborgen. (FLASCHE 1989:71).

Als Beispiel dafür kann die letzte Szene herangezogen werden, in der der Mattenflechter Sabastián fragt: »¿Nosotros nos morimos, o qué hacemos?« Mediodiente antwortet: »Amigo, o es tragedia, o no es tragedia:/ es preciso morir; y sólo deben/ perdonarle la vida los poetas/ al que tenga la cara más adusta,/ para decir la última sentencia.« Sabastián darauf bezugnehmend: »Pues dila tú, y haz cuenta que yo he/ muerto de risa.« Dann kommt Mediodiente, dem also nach des Dichters Willen das Leben erhalten bleibt, zum moralisierenden Schluß: »Voy allá. ¿De qué aprovechan/ todos vuestros afanes, jornaleros,/ y pasar las semanas con miseria,/ si después los domingos o los lunes/ disipáis el jornal en la taberna?« (CRUZ 1982:193, V. 361-372).<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup>Interessant erscheinen an dieser Stelle die Ausführungen Dowlings, der meint: »La línea entre farsa y parodia se esfuma también en la crisis y en el desenlace« (CRUZ 1982:38). Nachdem Manolo im Duell erlegen ist, sterben bis auf Mediodiente auch alle anderen. Dieser überlebt, um die Moral zu verkünden, die aber mit der übrigen Handlung des **sainete** in keiner Verbindung

Wie in allen *sainetes* treten auch in *El Manolo* keine Einzelpersonen, sondern Volkstypen auf, die statt Eigennamen »redende Namen« (vgl. das bereits unter 3.3.2. erwähnte Beispiel »estropajo«) haben. Der des Titelhelden ist nichts anderes als die Bezeichnung für den dreisten, angeberischen Madrider Burschen, der den Mund vollnimmt und sich häufig etwas außerhalb der Legalität bewegt. Der Manolo dieses Stücks kommt nach Verbüßung einer zehnjähriger Kerkerstrafe in Ceuta nach Madrid zurück und findet dort einiges verändert: Seine Mutter Chiripa (»Glücksfall«) hat den Wirt Matute (»Schleichhandel, Schmuggelware«) geheiratet, seine frühere Geliebte, Potajera (»Eintopfköchin«), hat sich inzwischen mit Mediodiente (»Halbzahn«) getröstet, der nebenbei eine Beziehung zu Remilgada (»Zimmerliese«) unterhält, die nunmehr nach Wunsch seiner Mutter Manolo heiraten soll. Doch auch Potajera fordert diesen unter Berufung auf ein früheres Eheversprechen für sich. Als Manolo sich weigert, das Gesetz der Ehre zu befolgen - Mediodiente sagt: »No es mi amigo/ quien del honor las leyes no respeta« (CRUZ 1982:190, V.299f) -, erliegt er einem Messerstich Mediodientes, und nun sterben auf offener Szene nacheinander seine Mutter, Matute und Remilgada; nur Potajera kann sich davonmachen, um in ihrem Bett eines würdigeren Todes zu sterben.

Nach Meinung von John Dowling scheitert Ramón de la Cruz aber in seinem Versuch, die Handlung einer neoklassischen Tragödie zu parodieren:

Está claro que si Cruz pensaba parodiar la acción de una tragedia neoclásica, falló en su intento, ya que esta intriga de cuatro personajes es más bien característica de la comedia del Siglo de Oro que de la sencillez clásica de la tragedia. (CRUZ 1982:37)

Der Aspekt, der die parodistische Absicht Cruz' am ehesten unterstreicht, so Dowling, ist die Sprache:

En el lenguaje más que en ningún otro aspecto se ve el

---

steht.

intento paródico. Cruz usa el romance heroico, verso endecasílabo que comenzó a imponerse en la segunda mitad del XVII, y en el XVIII se convirtió en una de las formas preferidas en el teatro y en la poesía épica y civil. (CRUZ 1982:37).

Indem er hohe und niedere Sprachschicht miteinander verbindet, indem er seine Figuren im feierlichen Elfsilber des klassizistischen Dramas pathetisch von Ehre, Schicksal und Heldentum sprechen läßt, erzielt Ramón de la Cruz komische Effekte. Manolo wendet sich zum Beispiel nach zehnjähriger Abwesenheit mit folgenden heroischen Versen an seine Mutter: »Dejad que imprima en la manzana bella/ el dulce beso de mi sucia boca« (CRUZ 1982:185, V.190f).

### 3.3.5 Sprache

Mit wenigen Ausnahmen - man denke an den Elfsilber der bereits erwähnten parodistischen Versuche - verwendet Ramón de la Cruz in seinen Stücken die Romanze, formal ein ungereimter, nur assonierender Achtsilber. Als Motive dieser Vorliebe nennt Dowling den Versuch Cruz', sich der Prosa zu nähern, gleichzeitig aber auch dem Publikum entgegenzukommen, das am Rhythmus Gefallen fand: »[...] eligiendo el romance por preferencia, deseaba acercarse a la naturalidad de la prosa sin dar el último paso, respetando sin duda el oído de su público que se complacía en el ritmo« (CRUZ 1982:39).

Ramón de la Cruz versucht, durch die Sprache seinen Stücken einen pittoresken und volkstümlichen Charakter zu geben: »En la imitación del lenguaje madrileño procura Cruz representar distintos niveles sociales« (CRUZ 1982:40). In bezug auf die Nachahmung der Sprache erscheint jener Aspekt interessant, auf den Emilio Palacios Fernández verweist. In den Stücken von Cruz sei ein Phänomen zu beobachten, das schon im antiken Theater bekannt war: der Versuch, der Sprache eine möglichst realistische Prägung zu verleihen, was aber zu einem Mißbrauch typischer Eigenschaften

führe:

Quizá lo más característico sea la utilización del argot o jerga madrileña. Contra lo que suele creerse este habla, plagada de »madrileñismo«, no deja de ser un lenguaje convencional que responde en su nivel fónico, sintáctico y léxico a un habla semejante a, o construida sobre, la verdadera, llevando, sin duda, a un extremo abusivo los rasgos típicos. Este es un fenómeno ya conocido en el teatro antiguo en el que se creó un falso lenguaje de pastores, el sayagués, y seguirá cultivándose posteriormente en el género chico, particularmente en Arniches, de quien se dice que es el creador del lenguaje de Madrid. (PALACIOS 1988:145)

Ramón de la Cruz geht in seiner Aneignung der Großstadt Madrid nicht von einer Beschreibung der Örtlichkeiten aus, sondern von den Menschen. Er präsentiert den sozialen Korpus Madrids, indem er typische Figuren herausgreift und eine Reihe ihrer Eigenschaften abstrahiert. Als wesentliches Hilfsmittel dazu dient ihm die Sprache:

El lenguaje mismo, la selección léxica adecuada a personajes y ambientes (populares, de otras regiones de España o extranjeros), la malformación fonética o las estructuras sintácticas recrean un mundo convencional que define rápidamente a los personajes, como puede caracterizarlos sus vestimentas o sus gestos. Alusivos son también los nombres con que los denomina, y junto a los populares Juana, Pepa o Manolo, aparecen Chiripa, Remilgada, Potajera, Mediodiente o María Estropajo. Por contra, el lenguaje selecto y fino, los galicismos, lo retórico definen a petimetres y abates, y tal vez, a algún majo ridículamente encumbrado. (PALACIOS 1988:155).

Sozialer Status und Charakter einer Figur können quasi an der von ihr verwendeten Sprache abgelesen werden. Ist eine Person gut und sympathisch, so zeigt sie das in ihrer feinen und eleganten, ist sie schlecht und unsympathisch, in ihrer vulgären Ausdrucksweise. Gerade durch das Aufeinandertreffen verschiedenster Sprachschichten, versucht Cruz einen komischen Effekt zu erzielen. Als Beispiel dafür kann jene Szene aus *El Rastro por la mañana* herangezogen werden, in dem die Sprache des *petimetre*, der eine

*maja* um einen Gefallen bittet, bei dieser bloß eine satirische Reaktion auslöst:

EUSEBIO. A los pies de usted, señora.

POLONIA. ¿Dónde está que no la veo,  
esa señora?

EUSEBIO. A usted digo.

POLONIA. Adelante con el cuento.

EUSEBIO. Pues, hija ...

POLONIA. Diga usted, padre.

EUSEBIO. Yo me hallo en un empeño  
con una dama ...

POLONIA. ¿Oye usted?  
¿Tengo yo edad ni pergeño  
de desempeñar angustias  
de damas y caballeros? (Zit. n. CRUZ 1982:40).

Ramón de la Cruz imitiert häufig auch verschiedene Dialekte, die auf der iberischen Halbinsel gesprochen werden. Ein Beispiel dafür findet man wiederum in *El Rastro por la mañana*. Um das morgendliche Markttreiben am besten einzufangen, läßt Cruz das Stück mit einem vom Chor gesungenen Morgengruß beginnen. Dann erscheinen drei Käufer, unter ihnen Pepe, der bereits durch seine Kleidung zu erkennen gibt, daß er frisch aus dem provinziellen Asturien angekommen ist. Pepe erwidert den Gruß des Chores: »Pues ya llegu la hora/ de cultivar la viña/ *vusotrus* con el *pesu/ nusotrus* con la *sisu/ ¡compañerus* del *Rastru,*/ muy buenos días!« (zit. n. INGENSCHAY 1988:218). In der Häufung des u-Lautes erkennt man die stilisierte Wiedergabe des asturischen Dialektes. Die Quelle der Komik, so Ingenschay, sei aber nicht der Dialekt als solcher, sondern komisch werde die Situation erst im Zusammenhang mit der tölpelhaften Unsicherheit Pepes. (Vgl. INGENSCHAY 1988:219).

Neben dem Dialekt spielt auch der ausländische Akzent eine

nicht zu unterschätzende Rolle in bezug auf die Komik mancher **sainetes**. Die Ausländer, die in den Stücken vorkommen, sind meist Italiener, Franzosen und Schweizer. Zur Funktion schreibt John Dowling:

Sirve la lengua extranjera para producir una equivocación, un doble sentido cómico, o sencillamente para introducir otro elemento pintoresco en el calidoscopio madrileño que quiere representar Cruz en los sainetes. (CRUZ 1982:41).

### 3.3.6 Musik und Geräusch

Die Musik in den **sainetes** ist ein wichtiges, aber nicht hauptsächliches Element. Bezugnehmend auf Ortega y Gasset, der den **sainete** -wie bereits erwähnt - als »cañamazo en que podía bordar el cómico« sieht, meint John Dowling:

En efecto, ofrecía a los actores que tenían talento musical la oportunidad de lucirse. Muchas son las ocasiones en que Cruz introduce canciones (a veces dando la letra, otras no), bailes, y música instrumental. (CRUZ 1982:41).

Eine Möglichkeit für die Schauspieler, ihre musikalische Begabung zu zeigen, bot das Stück **El Prado por la noche**, mit vier musikalischen Einlagen. Bevor Granadina zum Prado geht, singt sie auf Wunsch ihrer Kameraden eine **tonadilla**, ein heiteres Couplet. (Vgl. CRUZ 1982:79). Im Salón del Prado spielt Chinica ein Menuett auf der Flöte, ärgert sich aber, als sie merkt, daß die anderen sprechen. (Vgl. CRUZ 1982:91f). Einige Blinde bringen auch ein Menuett dar. (Vgl. CRUZ 1982:92). Schließlich singt die Portugesa **seguidillas**, spanische Tänze im Dreiviertel- oder Dreiachteltakt mit Kastagnetten- und Gitarrenbegleitung. (Vgl. CRUZ 1982:93). Dowling hebt vor allem die Bedeutung der musikalischen Einlagen für die Stimmung der einzelnen Aufführungen hervor: »Está claro que estos intervalos musicales son precisamente eso. La acción se para y se introduce la diversión, que en otra función podría cambiarse o incluso omitirse« (CRUZ 1982:42).

Neben ihrer Funktion als unterhaltende Unterbrechung oder als untermalender Hintergrund kann das musikalische Element auch noch eine andere einnehmen: Musik wird als dramaturgisches Mittel eingesetzt, wie z.B. im Stück *La presumida burlada*:

En esta pieza la lección que da el abate a María Estropajo tiene un propósito funcional en la acción: sirve para demostrar la ignorancia de la antigua criada y para revelar sus deseos de mejorarse, contibuyendo además al humor. (CRUZ 1982:42).

Eine neben der Musik nicht mindere Bedeutung hat jegliche Art von Geräuschen. Die Handlung vieler *sainetes* ist an Örtlichkeiten, wie Straßen, Plätzen, etc., angesiedelt, wo ein ständiger Lärmpegel die Szenerie begleitet. Man denke nur an das Marktgeschrei der Verkäufer.

### 3.3.7 Szenerie

Die Handlung vieler *sainetes* beginnt oder findet auf einer *calle pública*, in einem *salón corto* oder vor dem Vorhang statt. Ramón de la Cruz skizziert Bilder des Madrider Ambientes oder dessen Umgebung. Für die Handlung wählt er meist sehr bekannte und beim Publikum beliebte Schauplätze: z.B. den Prado, die Plaza Mayor, die Pradera de San Isidro, den Rastro oder populäre Stadtviertel wie Maravillas. John Dowling erwähnt den sich hinter dem Vorhang öffnenden Rundblick, die »vista panorámica que se abre así en medio del sainete para revelar una escena conocida« (CRUZ 1982:43), als ein Charakteristikum der *sainetes* von Cruz<sup>31</sup>. Wie bereits angedeutet, geht es Cruz um einen authentischen Hintergrund. Dies kann manchen Bühnenanweisungen entnommen werden, wie z.B. der zu *La Pradera de San Isidro*, wo es heißt:

---

<sup>31</sup>Dowling deutet in diesem Zusammenhang auch an, daß dieses Charakteristikum des Rundblicks von vielen *sainetistas* des 19. und 20. Jahrhunderts wiederholt werde. Er meint z.B., daß Carlos Arniches Cruz' *La Pradera de San Isidro* gekannt haben müsse, bevor er *El santo de la Isidra* schrieb. (Vgl. CRUZ 1982:43)



[...] se descubre la vista de la ermita de San Isidro en el foro, sirviendo el tablado a la imitación propia de la Pradera, con bastidores de selva, y algunos árboles repartidos a cuyo pie estarán diferentes ranchos de personas. ... [A]l pie del telón en que está figurado la ermita se verá el paseo de coches, y a un lado un despeñadero en que rueden [unos] muchachos y, en fin, esta vista puede el gusto del tramoyista hacerla a muy poca costa, y hacerla plausible con lo referido y lo que se le ofrezca de bello y natural. (Zit. n. CRUZ 1982:43).

Trotz dieses Beispiels sind die Bühnenanweisungen in der Regel aber nicht so detailliert ausgeführt. In *La Plaza Mayor* heißt es z.B. nur: »Descúbrense la Plaza en la conformidad prevenida ...«; in *El Rastro por la noche* erwähnt Cruz nur ein einziges Detail: »Se verá la cruz del Rastro como va señalada ...« (zit. n. CRUZ 1982:43). Ein Grund dafür liege wohl, so Dowling, in Cruz' enger Zusammenarbeit mit dem Theater, was detailliertere Bühnenanweisungen überflüssig machte. Ähnlich verhalte es sich mit den Beschreibungen von Innenräumen und Kostümen. Was sich der Dramatiker darunter vorstellte, könne aber an den Bildern Goyas und anderer Maler dieser Zeit abgelesen werden.

Diese plastische Szenerie wird aber nicht nur durch die normale Handlung in Bewegung gesetzt, sondern auch durch unzählige Tanz- und Gesangseinlagen. Darin lag oft auch das Maß für Zustimmung bzw. Gefallen oder Ablehnung eines Theaterstücks: »Si aburría la comedia (o tragedia o drama) que representaban los cómicos, si el sainete ofrecía poca sustancia, el movimiento de los bailes y las canciones podía redimir la función en los ojos de un público siempre inquieto« (CRUZ 1982:45).

### 3.4 »Yo escribo y la verdad me dicta«<sup>32</sup>: Über den literarhistorischen und -ästhetischen Wert der **sainetes**

Über die Bewertung der Stücke Ramón de la Cruz' ist die Literaturkritik recht geteilter Meinung. Die Mehrzahl der Kritiker heben zwar eine dokumentarische Bedeutung der **sainetes** hervor, stellen aber eine diese übersteigende literarhistorische und -ästhetische Rolle in Abrede.

Den Grundstein für diese These legt Cruz selbst im Prolog zur Veröffentlichung seiner Werke. Als Verteidigung gegen seine Kritiker - es sei auf die Ausführungen unter 3.2 verwiesen - führt er an, daß es in der Dramatik keine größere Erfindungsgabe gebe, als das zu kopieren, was man sehe, die Menschen zu portraituren, ihre Sprache, ihre Handlungen und ihre Sitten. Cruz fragt weiter, ob seine Bilder von Madrid nun Kopien seien oder nicht, und ob seine **cuadros** nicht die Geschichte des Jahrhunderts darstellten. Seine Verteidigung beendet er schließlich mit der Aussage: »Yo escribo y la verdad me dicta« (ALBORG <sup>5</sup>1985:670).

M. Gbenoba stellt fest, »daß die Sainetes entweder sehr gut oder sehr schlecht beurteilt werden. Eine Zwischenstufe gibt es nicht« (zit. n. INGENSCHAY 1988:225f). Folgt man den Stellungnahmen zum Werk Cruz' vom 18. Jahrhundert bis heute, so läßt sich diese These sehr leicht verifizieren.

Die Neoklassiker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, allen voran Nicolás Moratín, lehnten unter dem Einfluß ihrer eigenen literaturtheoretischen Prämissen Ramón de la Cruz als »escritor populachero« (INGENSCHAY 1988: 216) ab. Nicolás Moratín

---

<sup>32</sup>Der Verlag **La Avispa** rechtfertigt die Nummer 1 seiner Sammlung **Al Actor** - eine Auswahl von fünf **sainetes** aus der Feder Ramón de la Cruz' - mit folgenden Worten: »[...] quizá, porque nos atrae o quizá, porque creamos que el ACTOR, dueño y señor del mundo de los duendes especulativos, encuentre en Don Ramón personajes y tipos que aún siguen recorriendo los polvorientos caminos españoles: su griterío y bullicio, su ingenio y su mentira, su peculiar picaresca, su <Yo escribo y la verdad me dicta>« (CRUZ 1988:3). Vgl. auch die Ausführungen in ALBORG <sup>5</sup>1985:670.

meint:

Allí se representan con admirable semejanza la vida y costumbres del populacho más infeliz. [...] Si el teatro es la escuela de las costumbres, ¿cómo se corregirán los vicios, los errores, las ridiculeces, cuando las adula el mismo que debiera enmendarlas, cuando pinta como acciones dignas de imitación y aplauso las que sólo merecen cadena y remo? Si observamos [...] en las clases más elevadas del estado, una mezcla de costumbres indecentes, un lenguaje grosero, unas inclinaciones indignas de su calidad, unos excesos indecorosos que escandalizan frecuentemente la modestia pública, no atribuyamos otra causa a este desenfreno que la de tales representaciones. (Zit. n. CRUZ 1982:24f).

Moratín betont einleitend zwar die dokumentarische Treue der **sainetes**, beklagt daneben aber die Darstellung des lasterhaften und unkultivierten Lebens auf der Bühne, die das einfache, wenig gebildete Volk - »la canalla más soez« - zur Imitation dieser Zügellosigkeit verleite.

Die **sainetes** als dokumentarische Quelle hebt im 19. Jahrhundert Benito Pérez Galdós hervor, wenn er schreibt: »El mundo artístico creado por este ingenio es vasto, de una multiplicidad asombrosa, vivo, palpitante, todo color y movimiento« (Galdós, zit. n. RICO 1983: 258). Schließlich ist der Materialreichtum als Zeugnis einer vergangenen Epoche auch für Ortega y Gasset die einzige bedeutende Rolle, die sich den **sainetes** abgewinnen lasse. (Vgl. CRUZ 1982:25; INGENSCHAY 1988:217).

Das Festhalten am Dokumentatorischen führte schließlich zu einem in bezug auf das Werk Ramón de la Cruz' am häufigsten wiederholten Topos, den José Somoza in einem Artikel über Gebräuche und Sitten des 18. Jahrhunderts grundlegte: »El que quiera conocer a fondo las costumbres españolas en el siglo XVIII, estudie el teatro de Ramón de la Cruz, las poesías de Iglesias y los Caprichos de Goya« (zit. n. ALBORG <sup>5</sup>1985:671). Für die <nationalistischen> Kritiker, wie z.B. Menéndez y Pelayo, sind die **sainetes** »un trasunto fiel y poético de los únicos elementos nacionales que quedaban en aquella sociedad confusa y abigarrada« (zit. n. ALBORG <sup>5</sup>1985:668). Auch Cotarelo als erster Herausgeber

einer kritischen **sainete**-Sammlung äußert sich positiv zum Werk von Cruz - wenn er auch von einem »corto alcance estético« (zit. n. CRUZ 1982:25) spricht -, indem er in den Stücken ein Beispiel des traditionellen spanischen Realismus erkennt:

En ellos viva y palpita una sociedad entera, hoy desaparecida, pero que, gracias a tales obras, podemos reconstruir casi con la misma verdad que si, por un milagro cronológico, retrocediésemos a la España del reinado de Carlos III. [...] se ve reflejada en sus sainetes, verdaderos tesoros de historia interna que en vano se buscarán en otra parte. (Zit. n. ALBORG <sup>5</sup>1985:670).

In den positiven Stimmen der spanischen Kritik zum Werk von Cruz sieht Dieter Ingenschay die Tendenz, den Dichter als einen genuin spanischen Dramatiker zu feiern, der sich gegen die französische Überfremdung wandte. Ingenschay verweist in diesem Zusammenhang auf eine Studie von Gbenoba, die ausführlich auf diese Rezeptionsform und ihre Gefahren eingeht. Gbenoba greife damit Überlegungen von W. Krauss auf, für den die **sainetes** zwar ein »Nebengleis, ... eine Schmalspur des Dramas« seien, der ihren Dichter aber aufgrund seines <künstlerischen Realismus> dennoch als »das wirklich schöpferische Gesicht des Jahrhunderts« (zit. b. INGENSCHAY 1988:217) lobe.

Einen vollkommen anderen Standpunkt vertritt Francisco Ruiz Ramón: er negiert sowohl den dokumentatorischen als auch den literarischen Wert der **sainetes**. Gemessen an heutigen für das Theater gültigen Wertmaßstäben bedeute Cruz' Werk kaum etwas:

Ni el madrileñismo, ni el costumbrismo, ni el ser »documentas de época«, ni el tipismo ni el popularismo salvan a estas piezas cortas de ser lo que son: teatro vulgar, de baja calidad dramática, de pobre comicidad. Tal vez interesantes para el cronista de la villa de Madrid; hoy, como teatro, apenas significan algo. Quien siga el consejo de Menéndez Pelayo, que escribía: »Quien busque la España del siglo XVIII, en sus sainetes la encontrará, y sólo en sus sainetes«, no hay más que cáscaras. Don Ramón de la Cruz retratista de plaza y calle, pensando »retratar los hombres«, retrató vestidos y pelucas. (RUIZ RAMON <sup>5</sup>1983:309f).

Dieser Reduzierung der **sainetes** aufgrund des fehlenden psychologischen und soziologischen Moments auf bloße an der Oberfläche bleibende triviale Stücke kann jenes Interpretationskriterium entgegengehalten werden, das Alborg für die Analyse der **sainetes** als wichtig erachtet:

Los radicales cambios de enfoque en la crítica contemporánea no pueden impedir que los sainetes de Cruz sean estimados por lo que tienen de »tajada de vida«, pues el criterio estético de su siglo era bien distinta y con él hemos de juzgarlos. (ALBORG <sup>5</sup>1985:671).

Demnach darf man in den **sainetes** keine schon der Konzeption der Gattung selbst widersprechenden Aspekte suchen. Cruz geht es um die Darstellung des Lebens, das seiner eigenen angeschauten und erlebten Erfahrung entstammt. Er versucht, die Welt auf der Bühne zu reproduzieren und damit das Publikum zu unterhalten. Diesen Anspruch, den Cruz für seine theatralische Ästhetik erhebt, faßt M. Coulon in treffender Weise zusammen:

Lo que pretendió Ramón de la Cruz, pues, fue rehabilitar un género decadente y vulgar, aplicándole los principios clásicos y convirtiéndolo en una diversión capaz de deleitar enseñando (a las obras más serias les correspondería enseñar deleitando). (CRUZ 1985:33).

Auf diese Absicht Cruz' verweist auch Alborg, indem er feststellt:

Ramón de la Cruz se proponía escribir sainetes y no tratados de sociología. Al fundir la enseñanza con el placer, don Ramón se adapta a la más genuina perspectiva neoclásica; pero lo que primordialmente se proponía era divertir, ofrecer un espectáculo gustoso a la gente sencilla. Y en este terreno es innegablemente eficaz. (ALBORG <sup>5</sup>1985:672).

In bezug darauf interessant mögen ein paar Zeilen sein, die Leandro Fernández de Moratín, entschiedener Gegner von Cruz, zu den **sainetes** in seinem **Discurso preliminar** seiner **Comedias** schreibt:

Don Ramón de la Cruz fue el único de quien puede decirse que se acercó en aquel tiempo a conocer la índole de la buena comedia; porque dedicándose particularmente a la composición de piezas en un acto, llamadas sainetes, supo sustituir en ellas, al desaliño y rudeza villanesca de nuestros antiguos entremeses, la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo. [...] Nunca supo inventar una combinación dramática de justa grandeza, un interés bien sostenido, un nudo, un desenlace natural; sus figuras nunca forman un grupo dispuesto con arte; pero examinadas separadamente, casi todas están imitadas de la naturaleza con admirable fidelidad. Esta prenda, que no es común, unida a la de un diálogo animado, gracioso y fácil (más que correcto), dio a sus obrillas cómicas todo el aplauso que efectivamente merecían. (Zit. n. ALBORG <sup>5</sup>1985:674).

Nach Meinung Moratíns kennt Ramón de la Cruz zwar das Wesen der **buena comedia**, aber erreicht es in seinen eigenen Werken nie. Lobend hebt er aber trotzdem die Wirklichkeitsnähe der einzelnen von Cruz dargestellten Figuren («están imitadas de la naturaleza con admirable fidelidad») und die Dialoge («animado, graciosos y fácil») hervor. Dadurch erfährt die Maxime »Yo escribo y la verdad me dicta« eine für die literarische Situation im 18. Jahrhundert bemerkenswerte Anerkennung.

### 3.5 Zwischenresümee

Ursprünglich bedeutete der Begriff **sainete** einen kulinarischen Leckerbissen, wurde dann als Zerstreung und Vergnügen verstanden und schließlich auf das Theater als Gattungsbegriff übertragen. Im 18. Jahrhundert brachte dann Ramón de la Cruz die Gattung zur vollen Entfaltung.

Anders als die sich an französischen Vorbildern orientierende spanische Dramenkunst seines Jahrhunderts knüpft Cruz mit seinen Theaterstücken an die Tradition der **pasos** und **entremeses** an. Seine Absicht ist es, die von der französischen Sitte im 18. Jahrhundert geprägte spanische Lebensart in den **sainetes** darzustellen. Erreicht wird dies dadurch, daß Cruz bestimmte zeitgenössische

Charaktere oder Laster in stereotypen Figuren personifiziert. Cruz reflektiert den Konflikt zwischen *petimetría* und *majismo*. Letzterer tritt fast immer siegreich hervor, da der Dramatiker die Spontaneität der *majos* dem gekünstelten Gehabe der *petimetres* und *usías* vorzieht.

Cruz lässt sich vom alltäglichen Leben inspirieren, und die Welt, die er in seinen *sainetes* zeigt, entspricht dem Umfeld, in dem das zeitgenössische Publikum lebt. Gerade das pittoreske Ambiente, das er in Madrid vorfindet, versucht er nachzuzeichnen. Seine Maxime lautet: »Yo escribo y la verdad me dicta.« Bereits auf die Manier des *costumbrismo* des 19. Jahrhunderts vorgreifend, stellt er Beobachtungen an, die zwar nicht sehr tiefgehend, dafür aber direkt, minuziös und pointiert sind. Der costumbristische Rahmen fungiert freilich nur als Kulisse. Er ist gleichsam die Voraussetzung für die Inszenierung des Gattungsthemas, der <Transgression> zwischen unterschiedlichen Welten, wie etwa der Anpassungsversuch unterer Gesellschaftsschichten an den bürgerlichen oder adeligen Lebensstil (vgl. *El Manolo*, *La presumida burlada*). Das Mißlingen solcher Grenzüberschreitungen provoziert das Lachen des Publikums. Nach Moral der *sainetes* verstoßt derjenige, der diese Überschreitungen versucht, gegen Vernunft und Natur.

Cruz schafft mit seinem Theater Modelle beziehungsweise Archetypen. Seine *sainetes* stützen sich mit absoluter Sicherheit auf vorbestimmte Typen, auf menschliche Stereotype, die der Verleihung einer costumbristischen Atmosphäre und einer moralischen Beispielgebung dienen.

Ein wesentliches Charakteristikum des *sainete* ist die Sprache, insbesondere der *lenguaje popular*. Der spezifische Reiz der Theaterstücke liegt demnach weniger in einer durchgeformten Handlung als in witzigen, geistsprühenden Dialogen. Die Handlungsstruktur ist meist schematisch und sehr einfach. Ähnlich der dargestellten Szenerie und der Situationen dient auch die Sprache der Verstärkung des pittoresken und volkstümlichen Charakters.

Die fehlende psychologische und soziologische Komponente der Beobachtungen von Cruz führt häufig dazu, daß die Literaturkritik die *sainetes* in eine trivialliterarische Ecke (*comedia menor* versus *comedia alta*) abdrängt: sie seien in affirmativer Weise auf die Wirklichkeit bezogen, d. h. sie greifen nicht kritisch und umbildend in das Weltverständnis ihrer Rezipienten ein, sondern reproduzieren lediglich die außertextlich geltenden Sinn- und Wertorientierungen. Trotzdem deutet der bisher erarbeitete Hintergrund bereits an, daß die Gattung *sainete* in ihrer Gestaltung durch Ramón de la Cruz nicht ohne Einfluß auf nachfolgende Dichtergenerationen sein konnte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts knüpfen zahlreiche Autoren kurzer Großstadtkomödien - unter ihnen vor allem Carlos Arniches - unter dem Zeichen des *costumbrismo* an die Vorgaben des Ramón de la Cruz an. Deshalb kann - um den folgenden Ausführungen vorzugreifen - gefragt werden: Wie sehr bleibt Arniches der <konventionellen> Form des *sainete* verpflichtet? Inwieweit hat er die Gattung weiterentwickelt beziehungsweise verändert?

#### 4 Der *sainete* unter dem Zeichen des *costumbrismo*

##### 4.1 Der spanische *costumbrismo* - Ursprung und Entwicklung

Der Begriff *costumbrismo* (dt. Sittenbeschreibung) wird zum spanischen Substantiv *costumbres* (dt. Sitten, Gebräuche) gebildet und vor allem auf eine literarische Strömung im 19. Jahrhundert übertragen. Über klare Abgrenzungen und Umfang des Begriffs herrscht unter den Literaturkritikern Unklarheit. Im Zuge der näheren Auseinandersetzung mit dem spanischen<sup>33</sup> *costumbrismo* wird man mit unterschiedlichen Definitionsvorschlägen konfrontiert. Im *Léxico histórico de España moderna y contemporánea* heißt es:

---

<sup>33</sup>Zur Kritik der gängigen literarhistorischen Meinung, wonach der spanische *costumbrismo* pure Nachahmung der französischen Gattung der *Tableaux parisiens* sei, vgl. GUMBRECHT 1984:27.



**costumbrismo.** En literatura y en sentido amplio la descripción de las costumbres, de los tipos sociales y del género de vida de una época determinada. Son autores costumbristas en el siglo XVII Zabaleta, Francisco Santos, Liñán y Verdugo, y en el siglo XVIII, Ramón de la Cruz. De forma más concreta, el costumbrismo designa una forma literaria aparecida a principios del siglo XIX por la coincidencia de la tradición nacional antes aludida y los cuadros de costumbres o «psicologías» nacidos por entonces en Francia (Jouy, el Ermitaño de la Chaussée d'Antin, Mercier, etc.). (AMALRIC et al. 1989:66).

Werden in dieser Definition Schriftsteller des 17., 18. und vor allem 19. Jahrhunderts dem **costumbrismo** zugerechnet, so setzt M. Ucelay Da Cal in ihrer Studie seinen Einsatz noch früher an: Seine Ursprünge ließen sich sogar bis zu den Satiren Martials und den moralischen Schriften Senecas zurückverfolgen. Zu dieser Tradition gehöre auch die pikareske Literatur, »in der der Protagonist durch sein gesellschaftliches Auf und Ab dem Leser zugleich satirische Einblicke in das Leben unterschiedlicher gesellschaftlicher Schichten und Charaktere vermittelt« (STROSETZKI 1988:303). Gemäß dieser Auffassung habe, so Menéndez y Pelayo, Cervantes mit **Rinconete y Cortadillo** »el primero y hasta ahora no igualado modelo de cuadro de costumbres« (ALBORG 1982:709) gegeben.

Ähnlich den unterschiedlichen Meinungen zum Ursprung gibt es auch Divergenzen in bezug auf die Abgrenzung des Gattungsnamens<sup>34</sup> **costumbrismo**. Von einigen Kritikern werden sowohl Drama als auch Versdichtung unter der Gattung **costumbrismo** subsumiert, davon ausgehend, daß dort kollektive Verhaltensweisen beurteilt und dargestellt werden:

Si por costumbrismo se entiende toda descripción o pintura de

---

<sup>34</sup>Gumbrecht und Sánchez treffen in ihrer pragmatischen Gattungstheorie zum **costumbrismo** eine klare Unterscheidung zwischen dem Prädikat <costumbristisch>, womit man Texte bezeichnen könne, in deren thematischem Zentrum jeweils zeitgenössische Institutionen in der Normalität ihres Vollzugs stünden, und **costumbrismo** als Name für eine Gattung der spanischen Literatur des 19. Jahrhunderts. (Vgl. GUMBRECHT 1984:18).

costumbres, podríamos rastrearlo como formado parte de los géneros más diversos, y hasta cabría tomar algunos de ellos en su totalidad, como la novela picaresca, la cortesana, los pasos y entremeses, y las comedias al modo de Ramón de la Cruz y de Bretón. (ALBORG 1982:709).

Einer solchen Auffassung von **costumbrismo** widerspricht eine exakte Festlegung seiner zeitlichen Grenzen:

[...] toda la literatura que muestre la vida cotidiana del hombre y de la sociedad coetáneos del autor, quedaría dentro del costumbrismo. [...] dando a la palabra valor tan general, los límites cronológicos del género carecerían de sentido. La mayor parte de los historiadores de nuestra literatura incluyen en él a todos los autores que, en una u otra forma, han cultivado el llamado »cuadro de costumbres«, es decir, un género de formas variadísimas, independiente de la novela, cuya acción es poca o nula, sólo la precisa para mover a los personajes, y donde la descripción de tipos o escenas es lo principal. (ALBORG 1982:709).

Dieser sehr breit angelegten Auslegung des Begriffs können zwei restriktivere Auffassungen<sup>35</sup> gegenübergestellt werden:

Die eine klammert auf der Seite der Gattungen aus, was nicht zu einem handlungsfreien cuadro de costumbres gehört. Die andere beschränkt die literarische Strömung auf die Zeit zwischen 1830 und 1850 und versteht sie als Resultat romantischen Denkens. (STROSETZKI 1988:303).

Für Strosetzki sind diese beiden restriktiveren Definitionsvorschläge nur zum Teil akzeptabel, da costumbristische Darstellungen auch in handlungsarmen Szenen erfolgen könnten und die Tradition des **costumbrismo** des 19. Jahrhunderts in der Nachfolge von Arniches bis in die Gegenwart fortgesetzt werde (vgl. STROSETZKI 1988:303). Eine treffende Erklärung für die Problematik der oben vorgestellten Divergenzen geben Gumbrecht und Sánchez, indem sie behaupten, daß prinzipiell alle angestellten Lokalisierungsversuche des Gattungsbegins sowohl richtig als auch

---

<sup>35</sup>Zu anderen zeitlichen Begrenzungen des **costumbrismo** vgl. ALBORG 1982:711.

falsch seien, denn »die Divergenzen in der Gattungsabgrenzung sind Folge einer Verschiedenheit in den literarhistorischen Erkenntnisinteressen« (GUMBRECHT 1984:20).

Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung des *costumbrismo* war 1843/44 die Veröffentlichung des Werkes *Los españoles pintados por sí mismos*. Zu den Mitarbeitern dieser 99 Artikel, in deren Zentrum die Darstellung Madrids stand und die angelehnt an das französische Vorbild *Les français peints par eux-mêmes* erschienen, zählten Estébanez Calderón und Mesonero Romanos, zwei bedeutende costumbristische Schriftsteller.

In den Darstellungen von Estébanez dominiert der künstlerische Sinn für das Traditionelle und Pittoreske, bei Mesonero der Sinn für geschichtliche Eigentümlichkeiten und die humorvolle und unkomplizierte Beobachtung (vgl. STROSETZKI 1988:304). Mit seinen *cuadros de costumbres* sieht sich Mesonero in der Tradition von Ramón de la Cruz. Sein Ziel ist die »pintura filosófica, festiva o satírica de las costumbres populares« oder in einem weiteren Sinn die »pintura moral de la sociedad« (zit. n. ALBORG 1982:713). Obwohl Mesonero das Verschwinden wohlbekannter Typen aus dem Stadtbild von Madrid beklagt, lobt er trotzdem den Zuwachs an Moralität, Bildung und Wohlstand (vgl. STROSETZKI 1988:304).

Dem sympathischen Madridbild des 19. Jahrhunderts von Mesonero steht eine kritische Beurteilung der Sitten durch den Costumbristen José Mariano Larra gegenüber. Der von Mesonero als zu schnell empfundene Wandel der Institutionen ist Larra als Vertreter des politischen Liberalismus und Anwalt der im literarhistorischen Kontext revolutionären Poetologie der Romantik zu langsam. Sein Anliegen war es, costumbristische Artikel zu schreiben, »die wie ein beschleunigender Impuls zum gesellschaftlichen Strukturwandel beitragen sollten, indem sie Spaniens Rückständigkeit 'enthüllten'« (GUMBRECHT 1984:28). Die gegensätzlichen Intentionen zeigen sich auch in den von den beiden Costumbristen angewandten Techniken:

Larras Technik der 'retratos' ('Portraits', 'Karikaturen') wird von Mesonero Romanos explizit abgelehnt: 'pintar, no retratar' heißt seine Devise, die hin zu 'cuadros' ('Gemälden') führen sollte. Während Larras kritischer retrato gerade Details ausspart, um Phänomene der nationalen Rückständigkeit hervorzuheben, will Mesonero durch den detailgetreuen cuadro Institutionen retten, welche vom gesellschaftlichen Strukturwandel bedroht sind. (GUMBRECHT 1984:29).

#### 4.2 Über den Zusammenhang von *costumbrismo* und *sainete* - Der *género chico*

Im April 1836 gründete Mesonero das spanische Periodikum *Semanario Pintoresco Español*. Im Unterschied zu den Publikationen, die sich den ideologischen und politischen Streitigkeiten widmeten, nahm sich das *Semanario* vor,

generalizar la afición a la lectura y el conocimiento de las cosas del país, así en su belleza natural como en sus monumentos artísticos, ya en la vida y hechos de sus hijos ilustres como en la historia y tradiciones de sus localidades, usos y costumbres del pueblo. (ALBORG 1982:732).

Das Periodikum sollte exklusiv »literario, popular y pintoresco« (ALBORG 1982:732) sein. Für die Entwicklung des *costumbrismo* kam der Zeitschrift eine bedeutende Funktion zu: das Adjektiv *pintoresco* bedeutet, daß den Artikeln des *Semanario* Illustrationen beigegeben wurden, eine Neuerung, die auch für die costumbristische Textform<sup>36</sup> Konsequenzen hatte. Mesonero dazu: »Bajo todos estos conceptos creo haber hecho un verdadero servicio

---

<sup>36</sup>Am Höhepunkt des *costumbrismo* lassen sich zwei Textformen unterscheiden: die *tipo*- und die *escena*-Form. In der *tipo*-Form werden Erfahrungen über das alte Spanien artikuliert; in den *escenas* hingegen wird der Leser vor die Aufgabe gestellt, »die textuelle Evokation von scheinbar unstrukturierten Situationen, wie sie sich den spanischen Großstädtern im Jahr 1843 präsentierten, selbst in Erfahrung zu bringen« (GUMBRECHT 1984:31). Demnach wird in der ersten Textform das Wissen über *tipos* vorausgesetzt, in der zweiten soll es dem Rezipienten ermöglicht werden, sich mit den Erneuerungen der immer komplexer

a las letras y a las artes con la importación en nuestro país de esta clase de publicaciones pintorescas, o ilustradas« (zit. n. ALBORG 1982:732).

Die von diesem Zeitpunkt an den costumbristischen Texten beigefügten realitätsgetreu porträtierenden Kupferstiche übernahmen die szenisch-optische Komponente. Gegenüber dieser neuen Komponente »erhielt der Text eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Regieanweisung« (STROSETZKI 1988:305). Diese Entwicklung offenbart einen Berührungspunkt zum Theater: auch ein dramatisches Element kann costumbristische Funktion haben, d. h. ein Dramatiker kann costumbristische Typen darstellen. E. Correa Calderón spricht von einer engen Verwandtschaft des **artículo de costumbres** mit dem Theater<sup>37</sup>: »El artículo de costumbres tiene estrecho parentesco con el teatro, de modo especial con el llamado <género chico>« (zit. n. STROSETZKI 1988:305).

Der sogenannte **género chico** nimmt mit dem Werk **Cuadros al fresco** von Tomás Luceño (1844-1933)<sup>38</sup>, im Jänner 1870 uraufgeführt, seinen Anfang. In den Worten seines Autors ist es bloß »una descripción del Madrid de madrugada, con sus tipos, con sus incidentes ...« (zit. n. ARNICHES<sup>10</sup>1992:19). Als <neue> Gattung kann der **género chico** auf eine Entwicklung zurückblicken, die dem spanischen Publikum wohl bekannt war. J. Montero Padilla meint:

Da comienzo así un género que si, inmediatamente, se explica por reacción contra la zarzuela grande y contra la opereta de origen extranjero, entronca, a su vez, con una línea muy nuestra de observación costumbrista, llevada a la escena, que tiene hitos y nombres bien representativos en los pasos y entremeses de Lope de Rueda, de Cervantes, de Quiñones de Benavente, en los sainetes de Ramón de la Cruz [...]. (ARNI-

---

werdenden Umwelt auseinanderzusetzen.

<sup>37</sup>In diesem Zusammenhang interessant erscheint, daß in dem 1843/44 veröffentlichten Werk **Los españoles pintados por sí mismo**, nicht selten der Dialog benutzt wird, »um die Schichten der einfachen Bevölkerung zu zeichnen« (STROSETZKI 1988:304).

<sup>38</sup>Luceño studierte und imitierte Ramón de la Cruz. Er versuchte, seine Art Theater zu machen zu aktualisieren, blieb aber innerhalb der konventionellen Grenzen des **sainete**. (Vgl. RUBIO JIMENEZ 1988:695f).

CHES <sup>10</sup>1992:19).

Als wichtigste Form des **género chico** erlebt der **sainete** eine Renaissance und setzt die Tradition des spanischen Volksstücks in einer ununterbrochenen Linie fort. Die beliebte Form des **sainete**, mit oder ohne Musik, wird der Überfremdung entgegengesetzt: »El sainete es nacional y es moral; proporciona una sana diversión y, además, exalta las indestructibles virtudes populares. En la afición al sainete coinciden [...] la aristocracia, la burguesía y el pueblo« (TORRENTE BALLESTER <sup>2</sup>1968:70).

Im **género chico** spüre man, so Antonio Valencia, das Gefühl eines mit sich selbst und seiner Geschichte zufriedenen Spaniens. Die spanischen Regionen würden vom Aragonier bis zum andalusischen Zigeuner mit ihren realen oder stereotypen Charakteristika ein optimistisches Bild vermitteln.

Pero en lo que el 'género chico' excedió fue en mostrar una visión sainetesca del pueblo madrileño, en que no se sabe si la naturaleza imitaba al arte y la realidad a lo teatral. A esta mezcla venía a superponerse un halo de patriotismo satisfecho. (Zit. n. RUIZ RAMON <sup>5</sup>1981:40).

Ähnlich Valencia glaubt auch Pedro Salinas, trotz seiner Behauptung, der **género chico** sei in seiner Gesamtheit ein **prolijo fracaso**, im Hintergrund Impulse, die sich exakt an den Regeln der Zeit orientieren, zu sehen:

Las obras del «género chico» traen un teatro de costumbres, de inspiración directa de la realidad ambiente, de transcripción fácil y elemental de sus datos. Modos de vivir y de hablar, tipos, inclinaciones de las gentes, usos y amaneramientos sociales, desfilan por esas obrillas. La sociedad como modelo de arte es lo que se propone el género. (SALINAS <sup>3</sup>1979:128).

Im Unterschied zu diesen zum Teil übertriebenen und idealisierenden Urteilen über den **género chico** erkennt Torrente Ballester im **sainete** des 19. Jahrhunderts als ein Grundelement

einen <Lokalpatriotismus><sup>39</sup>, den **hecho diferencial**, und zwar sogar innerhalb des dargestellten Madrider Lebens:

El sainete del siglo XIX había cultivado el hecho diferencial: se nutría de la vida popular, no en lo que ésta tenía de común y semejante en toda España, sino en lo que tenía de diferente. Así, el sainete era un género regionalista, casi un género folklórico. Y en el conjunto de las regiones favorecidas, la vida del pueblo madrileño se había incorporado al sainete en su pintoresquismo. Apurando un poco, me atrevería a asegurar que dentro del cuadro general de la vida madrileña existían también hechos diferenciales, y que el sainete los cultivaba. (TORRENTE BALLESTER <sup>2</sup>1968:72).

In der Entwicklung des **género chico** wird gewöhnlich eine Verbindung zwischen der Dekadenz dieser Gattung und ihrem Zerfall bis 1910 und dem Entstehen neuer, ausgedehnterer Theaterformen gesehen. Durch allzu häufige Verwendung der gleichen Muster, den Verlust der Gunst des Publikums, der Erschöpfung der Quellen und infolge weitreichender sozialer Veränderungen in der spanischen Gesellschaft ist die Gattung zum Verschwinden verurteilt. (Vgl. SALINAS <sup>3</sup>1979:130).

Ausgehend von dieser Situation kann vor allem am Beispiel von Arniches ein neuer Weg für das Theater ausgemacht werden. Dieser neue Weg bestünde, so Strosetzki, im Rekurs auf die alte costumbristische Typologie mit einer neuen Perspektive: »Hinter dem folkloristischen Element spürt das Publikum nunmehr eine Kritik an Resignation, Fatalismus, Irrglauben und falsch verstandener Fortschrittsgläubigkeit« (STROSETZKI 1988:305). Infolge dieser Überlegungen wird ersichtlich, worin der Unterschied Arniches' zu den anderen zeitgenössischen **sainetistas** begründet ist: durch sein »testimonio reflejo« (RUIZ RAMON

---

<sup>39</sup>Berenguer verweist in seiner Studie über das Theater bis 1936 auf die außerordentliche Entwicklung des **sainete** im Zusammenhang mit der Restauration (1876-1931): »[...] se desarrolló el sainete de una manera extraordinaria durante la Restauración [...] y comenzó a extinguirse como fenómeno de importancia con la crisis del sistema canovista« (BERENGUER

<sup>5</sup>1981:43).

## 5 Carlos Arniches und der *sainete*

### 5.1 Exkurs: Biographische Anmerkungen zu Arniches<sup>40</sup>

Carlos Arniches y Barrera wurde am 11. Oktober 1866, im selben Jahr wie Jacinto Benavente und Ramón del Valle-Inclán, in Alicante geboren. Mit vierzehn Jahren ging er nach Barcelona. Dort nahm er kleinere Anstellungen an, um Geld zu verdienen, ging aber gleichzeitig auch schon seinen früh erkennbaren literarischen Neigungen nach und schrieb für die Zeitung *La Vanguardia*. Bald darauf, 1885, zog er in die Hauptstadt Madrid, die Stadt, die im Mittelpunkt seines literarischen Schaffens stehen sollte. Nach anfänglichen Schwierigkeiten - um sich voll und ganz der Literatur widmen zu können, brach er sein Jurastudium ab, was den Verlust der finanziellen Unterstützung seiner Tante bedeutete - gelangte schließlich 1888 sein Stück *Casa editorial* (in Zusammenarbeit mit Gonzalo Cantó) im Theater *Eslava* zur Aufführung. Im selben Jahr und ebenfalls in Zusammenarbeit mit Cantó wurden die Stücke *Las manías*, *Ortografía*, *La verdad desnuda* und 1889 *Sociedad secreta* (Koautoren Sinesio Delgado, Celso Lucio y Manzano) und *Panorama nacional* (Koautor Celso Lucio) aufgeführt. Am 26. November 1890 trat Arniches mit dem Lustspiel *Nuestra señora*, »la primera obra exclusivamente suya« (ARNICHES <sup>10</sup>1992:12) hervor. Nach weiteren Stücken, die in Zusammenarbeit mit verschiedenen Schriftstellern entstanden, hatte Arniches 1896 mit dem zweiten von ihm allein verfaßten Stück, der Zarzuela *La banda de trompetas*, großen Erfolg. Zwei Jahre später, 1898, gelang ihm schließlich mit *El Santo de la Isidra*, »sainete lírico de costumbres madrileñas« (ARNICHES <sup>10</sup>1992::12), der Durchbruch zum gefeierten Madrider Erfolgsdramatiker.

---

1982:219).

<sup>40</sup>Vgl. ARNICHES <sup>10</sup>1992:11-13, STROSETZKI 1988:299f.



Durch seine grotesken Tragödien, wie *La señorita de Trevélez* (1916), und seine *sainetes rápidos* aus *Del Madrid castizo* (1915/16) verlieh Arniches seinem Werk eine neue Dimension: war er in seinen frühen *sainetes* noch ein Verfechter des *costumbrismo*, so kritisierte er nun dessen verklärende Darstellung der Wirklichkeit, indem er in seine Stücke ein sozialkritisches Moment einbrachte.

Seine Stücke verschafften Arniches Ruhm in ganz Spanien und Südamerika. Noch 1937 begab er sich auf eine Reise nach Montevideo und Buenos Aires, wo er als Theaterautor geehrt wurde. Sein kurzes südamerikanisches Exil (von Jänner 1937 bis Jänner 1940) schien eher ökonomisch als politisch motiviert. »Nos ha traído a estas lejanas tierras«, so Arniches selbst in einem Brief vom 19. Feber 1937 in Montevideo, »el horror a la miseria, pues el dinero se nos acabó e hicimos la señora y yo el viaje con una maleta y una sombrerera, sin ropa y con poquísimo dinero« (zit. n. OLIVA 1989:40).

Arniches lebte für sein Werk und das Theater, bis er schließlich am 16. April 1943 in Madrid starb. Seine groteske Tragödie *La señorita de Trevélez*<sup>41</sup> wurde 1956 unter dem Titel *Calle Mayor* verfilmt. Die Bedeutung von Arniches für die Tradition der *sainete*-Literatur formuliert Strosetzki so: »In der Tradition des spanischen género chico stehend, hat Arniches dem sainete eine neue Prägung und Kraft gegeben, aus der es [sic!] noch heute lebt und auch heutigen saineteros als nachahmenswertes Vorbild gilt« (STROSETZKI 1988:300).

## 5.2 Das literarische Werk - Vom *género chico* zur *tragedia grotesca*

In bezug auf Arniches verweist Strosetzki auf die Schwierigkeiten,

---

<sup>41</sup>Von den Kritikern dieses Stückes werden die unterschiedlichsten Gattungsbezeichnungen verwendet, von *comedia* über *tragedia grotesca* bis zu *tragicomedia grotesca*. R. Pérez de Ayala spricht in einem Kommentar auch von *sainete*. (Vgl. TORRENTE BALLESTER <sup>2</sup>1968:251).

das Werk dieses Autors, dessen Premieren sich von 1888 bis 1943 erstrecken, in seiner Gesamtheit zu erfassen und zu kategorisieren, d. h. einer literaturgeschichtlichen Epoche oder Strömung zuzuordnen (STROSETZKI 1988:299). Salinas, einer traditionellen Betrachtungsweise folgend, erkennt in Arniches einen Typ von Dramatiker, der sich entwickelt (»que se crece«): »Es el tipo [...] que se presenta en el mundo del teatro con la talla mínima exigible en literatura, y lentamente va afirmándose y desarrollando una estatura artística latente y poco sospechada« (SALINAS <sup>3</sup>1979:127). Die zeitgenössischen Dramatiker, so Salinas, kämen aus zwei Bereichen: »[...] una, puramente literaria, la zona de las letras puras: son los que apelaron a la forma dramática para expresar por otro modo una personalidad literaria ya apuntada o formada en otros campos« (SALINAS <sup>3</sup>1979:127). Zum Kreis dieser Dramatiker zählt er Benavente, der bereits vor seinem ersten dramatischen Werk Lyrik und Briefe veröffentlicht hatte, Unamuno, Valle-Inclán und Azorín. Neben diese Autoren <intellektueller> Herkunft gebe es solche, »[que] proceden de la zona de los productores teatrales directos, de los proveedores de primera línea del repertorio que exige vorazmente el teatro moderno«<sup>42</sup> (SALINAS <sup>3</sup>1979:128). Demnach könne von einer Unterscheidung zwischen »los cultos« und »los populares« gesprochen werden. Laut Salinas müsse der Bezug von Arniches zum Theater wohl unter dem zweiten Begriff betrachtet werden. (Vgl. SALINAS <sup>3</sup>1979:128). Diese Auffassung vertritt auch Torrente Ballester: »Ninguno de ellos«, er bezieht sich hier auf die Brüder Álvarez Quintero<sup>43</sup> und Arniches, »es un intelectual ni posee una cultura literaria moderna. Van al teatro por afición y por intuición. No escriben en

---

<sup>42</sup> In bezug auf die Art der Theaterproduktion dieser zweiten Gruppe wird von einigen Kritikern auch der Begriff **carpintería teatral** verwendet (vgl. ARNICHEs <sup>10</sup>1992:23).

<sup>43</sup> Serafín (1871-1938) und Joaquín (1873-1944) Álvarez Quintero werden zu den Repräsentanten des andalusischen **costumbrismo** gezählt. Wie Arniches sind sie der Gattung **sainete** verpflichtet. (Vgl. RUIZ RAMON <sup>5</sup>1981:49-53, ebenso BERENQUER 1982:221).

virtud de una estética consciente, sino de unos hábitos y, en parte, de unas recetas» (TORRENTE BALLESTER <sup>2</sup>1968:71).

Um einer negativen Bewertung des Gesamtwerkes von Arniches vorzubeugen, muß jedoch an dieser Stelle angemerkt werden, daß dieses <Schreiben nach vorgegebenen Mustern> nur auf die erste Phase seines literarischen Schaffens - vor allem costumbristisch und unpolitisch - bezogen werden kann, denn mit dem Jahr 1915 setzt ein entscheidender Wandel in der Produktion des Autors ein: in den Stücken dieser zweiten Phase thematisiert er die Differenz zwischen Realität und ihrer öffentlichen Darstellung<sup>44</sup>:

Si en el período anterior insitimos en el aspecto de manipulación que hay en el ambiente falsamente popular del sainete, queremos señalar aquí el mecanismo de transformación de ese ambiente que significa el cambio social acaecido en la producción arnichésca. (BERENGUER 1982:220).

#### 5.2.1 Erste Phase: 1888-1915

Die **sainetes** des frühen Arniches orientieren sich an Mesonero, in der Tradition von Ramón de la Cruz stehend, und an Estébanez. Arniches präsentiert sich seinem Publikum als Autor des **género chico**: »[...] el 'género chico' es la forma que modela y caracteriza su personalidad literaria al iniciarse ésta y durante muchos años de su desarrollo« (SALINAS <sup>3</sup>1979:129).

Dem Schema folgend, das bereits in **El Santo de la Isidra**

---

<sup>44</sup>Dieser Aspekt im Werk von Arniches wird häufig als Impuls betrachtet, den ihm die 98er Generation gab. Montero Padilla bezeichnet in diesem Zusammenhang Arniches sogar als einen »escritor comprometido« (ARNICHES <sup>10</sup>1992:26), einen engagierten Autor. J. Monleón meint zu diesem Thema: »A Arniches, en suma, le irrita esa combinación de broma e indiferencia social que ahoga las posibilidades de un examen crítico y un desarrollo colectivo español. De ahí que la mayor parte de su diálogo festivo encierre la presencia de un reformista. Bien que más atento a la reforma de los sentimientos individuales que al cambio de la estructura global, sin plantearse nunca la relación entre la situación social de un personaje y su comportamiento. Dando, en fin, al arrepentimiento o al perdón un valor resolutorio que no corresponde al planteamiento crítico de sus mejores obras« (zit. n. ARNICHES

(1898) vorhanden ist, greift Arniches in seinen **sainetes madrileños** in bezug auf Form und Inhalt auf die Tradition zurück:

Los lugares de la escena [...] la sitúan en ese localismo típico de Arniches, en esa forma dramática dialectal, si no creada, por lo menos robustamente afirmada por él; lo típico madrileño. Gentes del pueblo como personajes, expresándose en un lenguaje lleno de saber y de plástica, abundante en giros caricaturescos, escenas que son no más que cuadros de costumbres animados dramáticamente, como en don Ramón de la Cruz. (SALINAS <sup>3</sup>1979:129).

Die konstituierenden Elemente des **sainete** werden einem Prozeß der ästhetischen <Manipulation><sup>45</sup> unterworfen und durch Wiederholung entsteht so eine archetypische Struktur.

Generell lassen sich in dem Stück **El Santo de la Isidra**, das als Beispiel für den **sainete madrileño** herangezogen werden kann, folgende Elemente erkennen: der Kern des dramatischen Konflikts wird durch ein Kräftedreieck von drei typischen Personen verkörpert: durch Epifanio, einen **chulo** (dt. Angeber), der sich als mutig vorstellt, im Grunde aber ein Feigling ist, durch Venanzio, einen jungen Arbeiter, der ehrlich, einfach und friedlich ist, und durch das Mädchen Isidra, das im allgemeinen alle **virtudes populares** verkörpert. Venanzio liebt Isidra und muß dem **chulo** gegenüberreten, um die Liebe des Mädchens zu gewinnen, das vom **chulo** durch dessen Zungenfertigkeit getäuscht wird. Außer diesen tritt gewöhnlich ein Mann (eine Frau) auf, der (die) den beiden mit weisen Ratschlägen - aufgrund der eigenen Erfahrung oder des außerordentlichen **sentido común** - zur Seite steht. Diese Figur des **protector** spielt eine wesentliche Rolle im Vorantreiben und Lösen des Konflikts. Schließlich gewinnt der gute Bursche, und der **chulo** erhält eine Lektion in Sachen Tapferkeit und Ehrlichkeit. (Vgl. BERENQUER 1982:219).

---

<sup>10</sup>1992:27).

<sup>45</sup> Was Berenguer als **proceso de manipulación** bezeichnet, nennt Ruiz Ramón in seiner Analyse einen Prozeß der **estilización** (vgl. RUIZ RAMON <sup>5</sup>1981:41).

Die Analyse dieser Struktur zeigt, daß die Opposition *gut-schlecht* eine Reihe bestimmter Etiketten trägt: der gute **trabajador** muß ehrlich, fleißig und der sozialen Werte eingedenk sein. Er ist der »representante del obrero-tipo que interesa a la burguesía industrial y comerciante« (BERENGUER 1982:220). Dessen Widerpart, der **chulo**, ist angeberisch, frech und gewalttätig, außerdem ein Feigling - er gibt vor, andere geschlagen zu haben -, und entspricht dadurch nicht der Wirklichkeit. Das Mädchen wird zum Streitobjekt und gewinnt den Besten. Als zusätzliches erotisches Objekt antwortet es auf eine »desviación de la dimensión social del individuo hacia el campo de la actividad más puramente individual: el erotismo« (BERENGUER 1982:220). Die Beschützerfigur, gekennzeichnet durch Alter, große moralische Integrität und Autorität, erscheint als eine »transposición del patrón paternalista que caracteriza el primer período de la sociedad industrial« (BERENGUER 1982:220). Als Konsequenz daraus scheint im **sainete** von Arniches - verglichen mit einem des Ramón de la Cruz, dessen Hauptanliegen es war, Fehler des Volkes zu verspotten und lächerlich zu machen - eine belehrende Intention oder noch besser eine **manipulación**, wie es Berenguer formuliert (vgl. 4.3.2), im Hintergrund zu stehen. Dies läßt den Schluß zu, daß der Autor in dieser ersten Phase seines Schaffens seine monarchistische, liberale und paternalistische Ausrichtung erhalten hat. Dadurch kann er auf der Seite der Regierenden politisches Fehlverhalten aufdecken (vgl. STROSETZKI 1988:299).

Die erläuterten Elemente waren lange Zeit feste Bestandteile der **sainetes** von Arniches. In der ersten Phase schreibt Arniches 99 Theaterstücke, 22 **obras originales** (15 davon in einem Akt) und die restlichen 77 in Zusammenarbeit mit anderen Autoren. (Vgl. BERENGUER 1982:220).

#### 5.2.2 Zweite Phase: 1915 - 1943

In dieser Phase seines literarischen Schaffens läßt Arniches eine

deutliche Abkehr vom *costumbrismo* seiner früheren Stücke spüren. Er versucht nunmehr, korrigierend auf die einfache Vorstellung von der Wirklichkeit einzugreifen. Dieser Versuch gipfelt in der *tragedia grotesca* oder, um einen treffenderen Begriff zu gebrauchen, *tragicomedia grotesca*<sup>46</sup>. »Die Kritik an der spanischen Realität wird nun deutlicher« (STROSETZKI 1988:300). Der *género chico* mit seinen *formas menores* steckt in der Krise. Im Hinblick darauf eignet sich Arniches <neue> Formen an, den *sainete extenso* und die *tragicomedia grotesca*. In dieser Entwicklung läßt sich ein doppelter Effekt erkennen:

[...] atraer sobre su autor una consideración más atenta y valorativa derivada de las virtudes literarias, mucho más densas, de estas obras largas y, subsidiariamente, hacer beneficiar a todo el período «género chico» de Arniches de una consideración y aprecio que salvan su labor de esa especie de vasto olvido, de esa caída en el anónimo que ha sufrido casi todo el resto de zarzuelas y sainetes. (SALINAS<sup>3</sup>1979:130).

Arniches möchte demnach eine positive Bewertung seiner frühen, dem *género chico* zuzuordnenden, und seiner neuen Stücke erzielen. Zum Wandel im Schaffen von Arniches führt Salinas weiter aus:

No hay en la segunda etapa artística de Arniches mayores dotes de observación, mayor destreza dramática ni fuerza expresiva que en la primera. Lo que sin duda le eleva sobre ella es una concepción de lo dramático más amplia y profunda y un sentido de la construcción más completo y delicado. (SALINAS<sup>3</sup>1979:130).

Die meisten Stücke, die zwischen 1915/16 und 1943 entstanden, unterscheiden sich demnach von denen der ersten Phase durch ihr dramatisches Konzept: die Gattung *sainete* verändert sich im

---

<sup>46</sup>Im Wort grotesk steckt bereits das wesentliche Charakteristikum dieser Gattung: es bezeichnet die »typische Überlagerung verschiedener Seinsbereiche, die sich zu widersprechen scheinen« (STROSETZKI 1988:308). Zur Tendenz des Grotesken bei Arniches und im zeitgenössischen europäischen Theater vgl. RUIZ RAMON<sup>5</sup>1981:44f.

Hinblick auf Umfang - allgemein gesehen bestehen die Stücke nunmehr aus drei Akten - und Komplexität. »La dimensión universal de la obra del sainetero se hace entonces evidente y los paralelos chaplinianos surgen inmediatos, fáciles« (ARNICHES <sup>10</sup>1992:21). Zu den repräsentativen Stücken dieser Facette zählen **La señorita de Trevélez** (1916), **Es mi hombre** (1921), **El tío miseria** (1940) etc.

In diesen Stücken offenbart sich der Versuch, die Sprache der Figuren in Wortwahl und Aussprache an die Umgangssprache anzulehnen. Die Hervorhebung der Karikatur der Gestalten basiert auf metaphorischer und hyperbolischer Verzerrung. (Vgl. STROSETZKI 1988:300). »Este juego de comicidad externa y gravedad profunda [...] es lo que constituye la esencia misma de esta segunda etapa del arte de Arniches« (SALINAS <sup>3</sup>1979.131). In den Elementen dieser **comicidad externa** sieht Ruiz Ramón eine Verbindung zum **género chico**, denn »con el que no se produce una ruptura, sino una alteración de proporciones y de dosificación« (RUIZ RAMON <sup>5</sup>1981:46). Auf diese Weise finden alte Elemente des **teatro menor** in die <tragikomische> Phase von Arniches Eingang. Dazu Díez-Canedo: »Los más importantes son la arbitrariedad en lo cómico y una tendencia moralizadora, capaz de convertirse en prédica« (zit. n. RUIZ RAMON <sup>5</sup>1981:46).

Die Grundlage in der grotesken Tragikomödie von Arniches bildet die Gleichzeitigkeit von Komik und Tragik, das Gefühl des Gegensätzlichen, die Überwindung des melodramatisch Pathetischen durch das karikaturesk Lächerliche und das Spiel von oberflächlicher Komik und tiefgreifendem Ernst. Das Wesentliche dieser Gattung liegt »entre la máscara y el rostro, la estilización grotesca y la simbiosis de dignidad humana, como valor esencial y sustantivo de la persona, y vulgaridad o ridículo de la figura teatral y su conducta externa« (RUIZ RAMON <sup>5</sup>1981:46).

Dieses Nebeneinander von verschiedenen Wirklichkeitsebenen macht das Groteske bei Arniches aus und führt dazu, daß seine grotesken Gestalten in gleicher Weise als Helden und komische Figuren wirken und durch Verbindung von Pathos und Komik das

Publikum unterhalten und gleichzeitig zum Nachdenken anregen. (Vgl. STROSETZKI 1988:300). In der Intention, Nachdenklichkeit zu erzeugen, liegt wohl auch jene sozialkritische Komponente von Arniches, die von vielen Kritikern seines Theaters hervorgehoben wird.

### 5.3 Die *sainetes rápidos*

1917 gab Arniches die bereits in den Jahren 1915 und 1916 in der Zeitschrift *Blanco y Negro* publizierten kurzen Dialoge der *sainetes rápidos* unter dem Titel *Del Madrid castizo* heraus. Im Prolog zu dieser *sainete*-Sammlung schreibt Arniches:

Podría yo haber buscado un escritor ilustre de fama indiscutida que hubiese prologado este libro, pero no he querido que la ingerencia de una pluma brillante le haga perder la humildad de su condición. Todo en él debe ser como el medio social que refleja: pobre, sencillo, oscuro. Empecé a publicar en la prensa estos cuadros de ambiente popular madrileño por indicaciones de un amigo ilustre y queridísimo [...]. No tienen significación ni importancia artística ni trascendencia literaria. No creo que valga la pena leerlos ni mucho menos conservarlos. Yo los publico, porque quiero en estas páginas humildes rendir a Madrid, a este pueblo tan querido, un tributo fervoroso de amor filial. (ARNICHES<sup>10</sup>1992:51).

Die kurzen *sainetes*, die nicht zur Aufführung bestimmt waren<sup>47</sup>, werden vom Autor selbst als *sainetes rápidos* bezeichnet. Dem Prologausschnitt kann eine genaue Definition ihres Charakters entnommen werden: es handelt sich, so der Autor selbst, um »cuadros de ambiente popular madrileño«. Bereits durch das Wort *cuadro* lässt sich eine Verbindung zum *género chico* herstellen, man denke nur an die *Cuadros al fresco* von Tomás Luceño, dem Initiator dieser Gattung des *teatro menor*. Interessant erscheint der Hinweis

---

<sup>47</sup> Erst am 14. August 1952 wurde in Madrid im Theater *María Guerrero* unter dem Titel *Fantasía 1900* und unter der Regie von Manuel Collado eine szenische Adaption einiger dieser *sainetes*



auf die Intention der Stücke. Ziel des Autors ist nicht die Darstellung eines idyllisch verklärten Bildes der Wirklichkeit, gezeichnet in der Manier des *costumbrismo*, sondern die Darstellung des Lebens der unteren Bevölkerungsschichten, so wie es ist: »pobre, sencillo, oscuro«. Ähnlich der gotesken Tragikomödie soll hier das bloß costumbristisch Pittoreske relativiert werden. »Nachdenklichkeit ist es auch, die Arniches mit seinen Sainetes rápidos hervorrufen will« (STROSETZKI 1988:300).

Eine Analyse des Stücks *La pareja científica*, das archetypisch für die übrigen stehen kann, soll die Besonderheiten und Neuerungen des *sainete* arnichesker Prägung veranschaulichen.

### 5.3.1 Handlung

*La pareja científica*<sup>48</sup> ist ein *sainete* mit zwei Szenen. In der ersten treten drei Figuren, ein kleiner, dreizehnjähriger Gauner namens Peque Rata, »golfillo harpiento, peludo, roñoso« (111), und zwei Polizisten, Mínguez und Requena, auf, in der zweiten wendet sich der Autor selbst an sein Publikum. Die Handlung spielt in Madrid am Weihnachtsabend. Anders als der Titel erwarten läßt, tritt nicht ein echtes Wissenschaftlerpaar auf, sondern zwei Polizisten, die eine Theorie erörtern, die der eine von seinem Neffen Hilario gehört hat, der den Polizeidienst quittierte, um sich weiterzubilden. Die Theorie besteht in der als Konsequenz aus der Vererbungslehre aufzufassenden These, daß begangene und künftige kriminelle Vergehen bereits an der Physiognomie des Täters ablesbar seien:

MINGUEZ. - Mira; me ha dicho que está estudiando un libro que es una ciencia nueva que ha salido ahora, ¿sabes?, que le dicen ... aguarda que me recuerde ... La ... la ... Entropometía, o una cosa así; pero no me hagas caso.

---

aufgeführt. (Vgl. ARNICHES<sup>10</sup>1992:37).

<sup>48</sup> In: Carlos Arniches (<sup>10</sup>1992), *Del Madrid castizo: Sainetes*, hrsg. v. José Montero Padilla, Madrid: Cátedra. (= Letras Hispánicas, 80), 111-121. In der Folge mit einfacher Seitenzahl zitiert.

REQUENA. - ¿Y de qué dimana eso?

MINGUEZ. - Pues es un Tratao, ¿sabes?, que lo lees, y después que lo estudias, coges a un endeviduo cualesquiera y náa más que le tientes la cabeza y le mires las narices conoces si es creminal u no es creminal. (112f)

Daraus wird ersichtlich, daß der <wissenschaftliche> Lehrsatz die beiden Polizisten in vulgarisierter Form und aus dritter Hand erreicht. Während der eine Polizist dem anderen die Theorie plausibel zu machen versucht, werden sie von einem Telefonanruf unterbrochen. Von ihrem Vorgesetzten erhalten sie den Auftrag, den jungen, soeben festgenommenen Peque Rata ins örtliche Gefängnis zu bringen. Auf der Straße, noch immer über die Theorie debattierend, kommen die beiden Polizisten auf die Idee, sie am jungen Gauner zu erproben:

MINGUEZ. - ¿Quieres que hagamos el experimento con este golfo, pa que te convenzas?

REQUENA. - Bueno. Hazlo, y verás como no sacamos náa en claro. (116)

Es entsteht ein Gespräch mit dem jungen Peque, das über dessen Situation und Lebensumstände informiert. Requena fragt ihn, warum er stehle, und Peque antwortet: »Hay que vivir« (119). Der Junge erläutert weiter, daß er, während er hilfeleistend für einen Kranken einen Diebstahl begangen habe, um dessen Not zu lindern, festgenommen worden sei. Durch seine Ausführungen sehen die beiden Polizisten die Logik der Theorie widerlegt: wenn der Junge ein Dieb ist, so ist der Ursprung dafür in seiner Umgebung und in den Lebensumständen zu suchen, nicht in einer angeborenen Neigung zum Diebstahl. Während sie den Weg zum Gefängnis fortsetzen, treffen die drei auf eine Gruppe fröhlicher Leute, die Weihnachtslieder singen. Damit schließt die erste Szene, durch die das Stück bereits einen Sinn erhält. Arniches insistiert aber auf die Probleme und schließt eine zweite Szene an.

Als Dekoration nennt er, in Anspielung auf die Zeitschrift

**Blanco y Negro**, in der der **sainete** das erste Mal veröffentlicht wurde: »Las páginas altas, tersas y brillantes de este noble periódico« (122). Der Autor selbst tritt auf und bittet das Publikum um Verständnis für die in seinen **sainetes** dargestellten Menschen:

Para no perder el contacto con esas gentes pícaras y jarane-  
ras, alegres y resignadas, que intenta dibujar, llega a  
menudo hasta sus barrios míseros, se asoma a sus casas  
hediondas y conoce toda tragedia, que aderezada con el  
donaire y la camándula, soporta este simpático, este  
pintoresco pueblo madrileño. [...] quiere exponer a vuestra  
atención, burla burlando, estos cuadros tristes, pavorosos,  
amenazadores, lamentables, como el precedente [...]. Ya sé  
que sois caritativos, [...] pero [...] vuestra caridad no  
está bien ejercida o es insuficiente. (122)

Der Autor macht seinem Publikum klar, daß bloße karitative Spenden nicht ausreichend seien. Er selbst beobachte diese armen Menschen in ihren Vierteln, suche Kontakt zu ihnen, sehe aber neben dem sympathisch pittoresken auch den tragischen Aspekt ihres Daseins.

### 5.3.2 Charaktere

Eine große Zahl seiner Typen schöpfte Arniches aus der Literatur des **costumbrismo**, man denke nur an die Typengalerie in **Los españoles pintados por sí mismos**.

Die Typen in den frühen **sainetes** sind aber meist von Anfang an so weit festgelegt,

daß eine psychologische Entwicklung ausgeschlossen ist. Sie werden als Vertreter gesellschaftlicher Gruppen eingeführt und verhalten sich dann so, wie es nach ihrem Beruf und nach ihrem sozialen Stand zu erwarten war. (STROSETZKI 1988:306).

Von einigen Kritikern wird diese Art von Figurendarstellung mit dem Begriff <psychologischer Schematismus> (vgl. RUIZ RAMON<sup>5</sup>1981:43) bedacht.

In der späteren Phase des literarischen Schaffens von

Arniches kommt eine sozialkritische Dimension zum Tragen:

Arniches steht in den *sainetes rápidos* wie in seiner *tragedia grotesca* zur traditionellen Tragödie nicht nur deshalb im Gegensatz, weil er Antihelden schafft, sondern auch weil er das Prinzip der Wahrscheinlichkeit nicht befolgt, sondern widerlegt. (STROSETZKI 1988:307).

Unter den drei <handlungstragenden> Figuren in *La pareja científica* ist Peque Rata sicher eine der charakteristischsten und pittoresksten. Ähnlich den Volkstypen in den *sainetes* von Ramón de la Cruz trägt auch Peque Rata statt eines Eigennamens einen <redenden> Namen (vgl. 3.3.2): Peque Rata bedeutet soviel wie <kleiner Gauner>. Schlecht gekleidet, schmutzig, zerzaust und im Kampf mit dem Leben erinnert Peque an die Figur des *pícaro*:

El tipo del *Peque Rata* [...] hace pensar en los capítulos iniciales del *Lazarillo de Tormes*, cuando el protagonista de la novela puede decir, con amarga frase, «desperté de la simpleza en que, como niño dormido, estaba». (ARNICHES<sup>10</sup>1992:42).

In der pikaresken Herkunft des *golfo* in *La pareja científica* ist eine klare Parallele zum *pícaro* Lazarillo zu erkennen. Auf die Frage, ob er eine Mutter habe, antwortet Peque: »Sí, señor, y no, señor. Digo que sí porque la tengo y digo que no porque es como si no la tuviese« (117). In bezug auf seinen Vater meint er: »Le conozco de vista, pero no le trato« (118). Verglichen mit Lazarillo weist Peque Rata eine analoge Situation der familiären und sozialen Verlassenheit auf und wird von einem identischen Problem angetrieben: dem Hunger. Auf die Frage, warum er stehle, antwortet Peque dem Polizisten Mínguez: »Pues porque el que no puede ganarlo, o no le han enseñao a que se lo gane, cuando tiene gazuza [umgangssprachliche Bezeichnung für <Hunger>] y ve un panecillo tira con él ... tenga las narices como las tenga« (120). In seiner Einsamkeit kennt der Junge nur die Kälte, und seine Lebensphilosophie lautet: »Hay que vivir« (119).

In diesen Aussagen steckt jedoch nicht nur eine Tristesse,

von Arniches pathetisch dargestellt, sondern auch eine Gefahr. Montero Padilla meint: »Por lo pronto, los valores morales se derrumban en la mente del muchacho« (ARNICHES <sup>10</sup>1992:43). Peque sagt zu den Polizisten: »[...] Pero ya ve usted, lo de hoy me ha pasao por primo. El que se mete a bueno, la paga« (119).

### 5.3.3 Gedanke und Absicht

Durch die Figur des Autors in der zweiten Szene von *La pareja científica* läßt Arniches verkünden, daß es ihm als *sainetero* ein Anliegen sei, nicht nur den sympathischen, pittoresken Aspekt des Daseins der Madrider Typen zu zeigen, sondern auch den tragischen (vgl. 5.3.1). Darin offenbart sich eindeutig die moralisierende Absicht von Arniches. Er selbst - in einem Brief an Julio Cejador - reflektiert sein Theater folgendermaßen: »Aspiro sólo con mis obras, sainetes y farsas a estimular las condiciones generosas del pueblo y hacerle odiosos los malos institos. Nada más« (ARNICHES <sup>10</sup>1992:23f).

Wie in seinen grotesken Tragikomödien relativiert Arniches in den *sainetes rápidos* das bloß costumbristisch Pittoreske. Nicht der *costumbrismo* steht im Vordergrund, sondern eine *costumbrismo*-Kritik. Arniches reagiert mit seinen *sainetes* auf ein falsches Verständnis des *costumbrismo*. J. Monleón schreibt dazu:

Marcan, en cierta medida, la crisis del populismo cómico y simpático del autor, probablemente porque toma clara conciencia de las miserias de nuestro Madrid castizo [...]. Es evidente la distancia que existe entre ese Madrid popular, casi barojiano, y la estampa festiva y botijera de un día de San Isidro. O entre la picaresca de estos medios materialmente miserables y la gracia y el melodramatismo de los chulos de barrio del Avapiés. (Zit. n. RUIZ RAMON <sup>5</sup>1981:43).

Daraus wird klar, daß sich Arniches nicht darauf beschränkte, im Sinne einer Dokumentation zu reproduzieren, sondern er erfreute sich daran, das Beobachtete gemäß seinen Vorstellungen zu bearbei-

ten. Diesbezüglich erläutert er selbst:

En contra de lo que mucha gente supone, la vida no es teatral; ni sus hechos ni sus personajes ni sus frases son teatrales. Su teatralidad la llevan en potencia, en bruto, precisando que el autor amolde unos hechos con otros, unos personajes con otros, que cambie frases y dichos, que pula, recorte y vitalice el diálogo ... En esta labor, el autor teatral recoge del pueblo unos materiales que luego le devuelve, aumentados con su observación y su trabajo. Por eso existe esa reciprocidad mutua entre el pueblo y el sainetero, cuando éste ha tenido el acierto de retocar la fisionomía del modelo sin que el interesado lo advierta. (ARNICHES<sup>10</sup>1992:25f).

Die Veränderungen des Beobachteten nimmt Arniches demnach so vor, daß der Rezipient es nicht unbedingt merkt.

#### 5.3.4 Sprache<sup>49</sup>

Eine zentrale Rolle im Werk von Arniches nimmt die Sprache ein. Der Autor versucht, sich in Wortwahl und Aussprache eng an die Umgangssprache anzulehnen. Für diesen <Anpassungsversuch> verwendet R. Senabre den Begriff **convencionalismo**:

Se trata de hacer hablar a los personajes *como si fueran gentes populares*, pero para ello se requiere subentender previamente un determinado módulo de popularismo muy lejano de la realidad. El sainetero casticista y mimético transcribe la jerga que oye con muy pocos retoques. El caso de Arniches es rigurosamente inverso: él mismo se crea su propio sistema jergal y, para no desconectarlo de lo verosímil, le añade giros, vocablos o expresiones efectivamente populares. (Zit. n. RUIZ RAMON<sup>5</sup>1981:42).

Der Schlüssel für das Besondere an der arnicheskien Sprache liegt

---

<sup>49</sup> Genauere Analysen zur arnicheskien Sprache findet man bei R. SENABRE (1966), »Creación y deformación en la lengua de Arniches«. In: **Segismundo**, II, 2, Madrid, 247-277; M. LENTZEN (1966), **Carlos Arniches. Vom »género chico« zur »tragedia grotesca«**, Genf, Paris: Droz. (= Kölner Romanistische Arbeiten, NF 35).

im **como si** (<so, als ob>). Im Unterschied zu anderen *saineteros*, die die Realität zu imitieren versuchten (vgl. 3.3.5), schafft sich Arniches ein eigenes Jargonsystem, in das er volkstümliche Ausdrücke und Redewendungen einbaut, um die Glaubwürdigkeit zu erhöhen.

Soziolinguistisch betrachtet bedienen sich die Figuren in den **sainetes** eines Sprachregisters, das den unteren Schichten des Madrider Volkes eigen ist. Manche Kommentatoren des Werkes von Alonso de Santos sehen gerade darin einen direkten Berührungspunkt seiner Theaterstücke mit dem **sainete** allgemein und besonders mit dem *arnichesker* Prägung<sup>50</sup>. Aus diesem Grund sollen kurz die wesentlichen Besonderheiten am Beispiel **La pareja científica** reflektiert werden.

#### 5.3.4.1 Phonetische Phänomene

Das Motiv für phonetische Veränderungen ist vor allem in der gesprochenen Sprache zu suchen. Wesentliche Charakteristika dieses Aspekts sind: der Wegfall von Konsonanten und Vokalen: **tié** (112) anstatt **tiene** oder **pues** (115) anstatt **puedes**; beide Fälle dokumentieren den Schwund des intervokalischen Konsonanten **-n-** beziehungsweise **-d-** und die vorherige Vereinfachung des Hiatus **-ee-**; ähnlich verhält es sich mit dem stimmhaften Frikativ **-d-**, der häufig in der Endung **-ado** verlorengelht: **tirao** (112), **tóo** (112), **tratao** (113), **empapao** (114), **robao** (117) etc.; die Elision von Lauten: **s'ha explicao** (112); die Vereinfachung der Aussprache hochsprachlicher Konsonantengruppen: **ocipucio** (117) für **occipucio**; Dissimilationserscheinungen: **cencia** (113) anstatt **ciencia**; neben dem Dissimilationsprozeß scheint hier auch die Analogiebildung zum Suffix **-encia-** anderer Substantive einen Einfluß zu haben; weitere Beispiele für Dissimilationen sind der Gebrauch von **endeviduo** (113) für **individuo**, **creminalidaz** (114) für

---

<sup>50</sup>Vgl. die Einleitung von F. TAMAYO und E. POPEANGA in:

**criminalidad**, hier zeigt sich gleichzeitig der Versuch, den Endkonsonanten **-d** zu entstimmen.

#### 5.3.4.2 Morphologische und syntaktische Phänomene

Morphologisch gesehen kommt es sehr häufig zu einer Apokopenbildung, d.h. wie in der Umgangssprache wird die letzte Silbe eines Wortes weggelassen: **pa** (112) steht für **para**, **quíe** (116) für **quiere**. Die Syntax reflektiert häufige Fehler der Umgangssprache, wie die inkorrekte Anordnung von Pronomen: »[...] le hace que deje la señal marcada en un papel y ya le pues dejar que **te se** escape« (115), die korrekte Reihenfolge der Pronomen müßte **se te** lauten.

#### 5.3.4.3 Lexikalische Phänomene

Berufssprachen wie Sprachen von Randgruppen verdanken ihre Eigentümlichkeiten besonders der expressiven Ebene ihrer einzelnen Wörter und Phrasen. Einen entscheidenden Einfluß auf Arniches - in bezug auf die sprachliche Gestaltung bestimmter Typen - übten die Zigeuner- und Gaunersprache aus (vgl. ARNICHES <sup>10</sup>1992:44). Als Beweis dafür können zum Beispiel folgende Wörter herangezogen werden: **gachó** (114), eine Variante vom Zigeunerwort **gaché**, wird als allgemeine Bezeichnung für <Mann> verwendet. »En el lenguaje popular madrileño se usa frecuentemente como exclamación admirativa o de sorpresa« (ARNICHES <sup>10</sup>1992:144); auf die Frage, was er nach seiner gescheiterten Berufsausbildung gemacht habe, meint Peque Rata: »Me eché con otros a **piravear** por los mercaos« (118): in diesem Zusammenhang gebraucht schließt das Verb **piravear** unterschiedliche Bedeutungsmöglichkeiten ein: es kann im Sinne von <herumspazieren> (von **pirar**), <zusammenarbeiten> (von **pirabar**) oder <stehlen> (von **piro**) verwendet werden. Anzumerken bleibt, daß beide Begriffe - **gachó** und **piravear** - im heute gebräuchlichen spanischen <Argot> erhalten sind (vgl. OLIVER <sup>2</sup>1987:138, 242).



### 5.3.5 Musik

In *La pareja científica* setzt Arniches die Musik bewußt als Kontrast ein: den zwei Polizisten, die ihren Gefangenen, der ihnen sein trauriges Schicksal berichtet, zum Gefängnis bringen, wird am Ende der ersten Szene eine fröhliche Menschengruppe gegenübergestellt, die Lieder von Weihnachten und Nächstenliebe anstimmt: »Los pastores en Belén/ todos juntos van por leña,/ para calentar al Niño/ que nació la Nochebuena« (120). Auch Peque Rata friert - in den Regieanweisungen heißt es: »Balanceándose nerviosamente y castañeteando los dientes« (120) -, doch um ihn kümmert sich niemand.

In den *sainetes rápidos* sind immer wieder kleinere Liedstrophen (*coplas*) eingebaut, wie in *El premio de Nicanor o ¿a quién le doy la suerte?* oder *Los pasionales*. Darin läßt sich ihre Verbindung zum *género chico* erkennen.

### 5.3.6 Szenerie

Den Hintergrund der *sainetes* bilden - ähnlich denen des Ramón de la Cruz (vgl. 3.3.7) - den Rezipienten wohlbekannte Schauplätze: Madrider Straßen und Plätze, eine Polizeiwachstube, eine Kneipe etc. Die kurzen *sainetes rápidos* wurden nicht direkt für das Theater geschrieben, sondern für Leser und Leserinnen einer Zeitschrift. Um die Bildhaftigkeit zu verstärken, hat Arniches den Dialogen recht detaillierte Regieanweisungen beigefügt. In bezug auf *La pareja científica* meint Montero Padilla:

Es curioso que casi todas las acontecimientos que figuran en este sainete están escritas con un sentido que nos hace pensar, inmediatamente, en la técnica del cinematógrafo. No sólo porque lo que en ellas se indica es de imposible realización dentro de un escenario, sino porque, además, su plena expresividad la imaginamos, precisamente, con el concurso de una cámara cinematográfica. (ARNICHES<sup>10</sup>1992:41).

Als Beispiel für den Vergleich mit der Filmtechnik kann jene Regieanweisung herangezogen werden, die die Szene auf der Straße einleitet: »Salen a la calle. Los guardias se levantan los cuellos de las capotas. [...]« (116).

#### 5.3.7 Der **sainete** als Entlarvungsparadigma des **costumbrismo**

Mit der Analyse von **La pareja científica** sollte gezeigt werden, in welcher Weise und mit welchen Mitteln Arniches operiert, um die allzu einfache Vorstellung von der Wirklichkeit zu korrigieren, wie sie zuvor von der Literatur des **costumbrismo** dem Publikum präsentiert wurde. »So wird dieser **sainete** zum Paradigma für die Entlarvung der idyllisch verklärten Welt jenes **costumbrismo**, der gerade in idealisierten Vorstellungen des Lebens der untersten Ständen die nationale Identität suchte« (STROSETZKI 1988:302). In seinen Stücken greift Arniches Themen auf, die bis heute ihre Aktualität bewahrt haben: die Lotterie, die Reichen und Armen, die Opposition von Volksphilosophie und wissenschaftlichen Theorien, den intellektuell proklamierten Atheismus und die uralten religiösen Wurzeln. In allen Stücken wird in den Augen der Rezipienten das Selbstverständliche in Frage gestellt: »Während der **costumbrismo** den Rollenerwartungen, die das Publikum gegenüber einzelnen Figuren und Typen haben konnte, entsprach, greift Arniches in den **sainetes rápidos** diese auf, um sie zu widerlegen und zu relativieren« (STROSETZKI 1988:303). Für die **sainetes rápidos** wie für die Tragikomödien gilt, daß Arniches das Prinzip der Wahrscheinlichkeit nicht befolgt, sondern widerlegt. (Vgl. STROSETZKI 1988:307).

#### 5.4 Zwischenresümee

Wie alle literarischen Gattungen ist auch der **sainete** einer ständigen Veränderung unterworfen, die vom historischen Wandel der Rahmenbedingungen, d.h. dem soziokulturellen Kontext abhängt.

Steht Arniches zu Beginn seines literarischen Schaffens noch dem **costumbrismo** nahe, so lassen seine späteren Werke eine Abkehr davon erkennen. Der **sainete** in der Konzeption von Ramón de la Cruz wird von Arniches erneuert und - wenn auch nur in einzelnen Aspekten - modifiziert und erhält dadurch eine neue Kraft und Prägung. Arniches weiß die Madrider Sprache einer künstlerischen Bearbeitung zu unterziehen und erweitert den **sainete** um eine sozialkritische Komponente.

Trotz Beibehaltung der grundlegenden Charakteristika des traditionellen **sainete** findet man in den Werken von Arniches Hinweise auf die Opposition vom Wirklichkeitsmodell des **costumbrismo** und dem arnichesken Modell der Zeitverhältnisse, das den faktischen Gegebenheiten besser Rechnung tragen will. Im Unterschied zu Ramón de la Cruz und costumbristischen Autoren ist im Fall von Arniches <Modell> nicht gleichbedeutend mit <Abbild>. Ihm geht es nicht um eine Reproduktion von Wirklichkeit, um eine bloße folkloristische Darstellung von Sitten, sondern durch eine künstlerische Bearbeitung des Beobachteten soll die idealisierende Betrachtungsweise des idyllischen Lebens der unteren Madrider Stände relativiert werden. Mit seinen grotesken Tragikomödien und seinen **sainetes rápidos** möchte Arniches eine Reflexion der Wirklichkeit initiieren.

Seine Stücke offenbaren keine wirklich konsequente und realistische Konfliktentfaltung, die den kritischen außertextlichen Einsichten in negative Aspekte der Wirklichkeit entspricht, aber durch Vermischung von Humor und Ernst überwindet Arniches zum Teil den zu offensichtlichen Moralisierungsversuch, d.h. die oberflächliche positiv/negativ-Kontrastierung, die in den **sainetes** von Ramón de la Cruz zu finden ist.

Arniches übernimmt zwar die einfache Struktur des **sainete** und greift auf volkstümliche, in wenigen Sätzen elemental charakterisierte Typen zurück, was jegliche tiefergreifende psychologische Entwicklung unmöglich macht, doch stellt er dieser bekannten Galerie sozialer Typen spiegelhaft verzerrt eine andere gegenüber.

Durch die Schaffung von Antihelden (vgl. Peque Rata), wobei Rollenerwartungen der Rezipienten gegenüber einzelnen bekannten Typen aufgegriffen und später widerlegt und relativiert werden, werden die **sainetes** zu einem Paradigma für die Entlarvung der idyllisch verklärten Welt des **costumbrismo**. Durch diesen Ansatz erhält vor allem das spätere Werk von Arniches, seine grotesken Tragikomödien und seine **sainetes rápidos**, eine neue Prägung, die nach Auffassung einiger Kritiker auch heutige Dramaturgen beeinflussen soll.

Ein Autor, der mit der Tradition der Gattung **sainete** in Verbindung gebracht wird, ist José Luis Alonso de Santos. Die folgenden Abschnitte sollen - unter Einbeziehung des literarhistorischen und individuellen Kontextes des Autors - mögliche Verbindungen zwischen dem traditionellen **sainete** und seiner <neuen> Poetik klären.

## 6 Alonso de Santos und die Tradition der **sainete**-Literatur

### 6.1 Der Autor Alonso de Santos

#### 6.1.1 Vom <unabhängigen> zum kommerziellen Theater - Das Panorama des spanischen Theaters der letzten Jahrzehnte

In einem Zeitungsinterview anlässlich der Aufführung seines letzten Theaterstücks **Vis a vis en Hawai** am 7. Oktober 1992 im Theater **Infanta Isabel** in Madrid antwortet Alonso de Santos auf die Frage, ob er es als Luxus betrachte, alle Stücke, die er schreibe, aufgeführt zu sehen: »Sí, dado el poco interés que existe en España hacia el teatro. Actualmente estrenar una obra y que tenga repercusión es un auténtico lujo. En este sentido me considero un privilegiado« (CORRAL 1992). Im Unterschied zu den meisten anderen zeitgenössischen Autoren kann Alonso de Santos von seiner Theaterarbeit leben: »Yo soy una excepción dentro de los autores del teatro. A mí me da para comer, pero repito, es una excepción, por

lo general no da para vivir« (CORRAL 1992).

Der entscheidende Wendepunkt in der Karriere des im heutigen spanischen Theaterbetrieb etablierten Autors liegt fast exakt zehn Jahre vor **Vis a vis en Hawai**. Am 26. Oktober 1982 wurde die Theatersaison im **Centro Dramático Nacional (Teatro María Guerrero de Madrid)** offiziell eröffnet. Für dieses Ereignis wurde aber kein nationaler oder ausländischer Klassiker ausgewählt, sondern das Stück eines jungen spanischen Autors: **El álbum familiar** von José Luis Alonso de Santos. Ergänzt wurde das Tagesprogramm durch eine Nachtvorstellung von **¡Vade retro!**, einem Stück von Fermín Cabal. A. Amorós sieht darin einen symbolischen Wert. Er meint:

Alonso de Santos y Fermín Cabal eran dos de los más destacados miembros del teatro independiente madrileño. Aquellos estrenos, que antecedian a la versión dramática de *La Dorotea*, de Lope de Vega, venían a significar, pues, algo así como el pleno reconocimiento y aceptación oficiales de lo mejor de aquel movimiento independiente; a la vez, en cierto modo, su acta de defunción. (ALONSO DE SANTOS 1992:9f).

Die Situation des Theaters und der spanischen Gesellschaft hatte sich verändert. Nach dem langsamen Wiederaufschwung des spanischen Lebens in den fünfziger Jahren nahm eine neue Etappe, geprägt durch soziale Unausgewogenheit (ungleichmäßiges Wirtschaftswachstum, Emigration, Tourismus etc.), Zunahme von Streiks im ganzen Land und ansteigende universitäre Agitation, ihren Anfang. Dieser Wandel spiegelte sich natürlich auch im damaligen Theater: »Fueron años en los que el teatro, reflejo artístico de su época, pasó por uno de los momentos más críticos debido al silencio impuesto o a la dificultad que para estrenar tenían la mayor parte de los autores« (ALONSO DE SANTOS 1988a:5). Es entstand das sogenannte <unabhängige> Theater (**teatro independiente**), das sich sowohl sozial als auch theatralisch als eine Erneuerungsbewegung verstand: »Se oponía el teatro independiente a una forma de hacer teatro considerada <comercial>, <burguesa> y estereotipada. Y, por supuesto, a una situación social y política« (ALONSO DE SANTOS 1992:10). Ruiz Ramón faßt die Eigenschaften des Theaters jener

Zeit folgendermaßen zusammen:

De todos los factores que condicionan la infraestructura [...] del nuevo teatro español (censura, política empresarial, públicos, premios, crítica ..., etc.) se ha venido escribiendo una y otra vez, y en todos los tonos, siempre que se intenta enfocar el teatro en la España posterior a la guerra civil [...], ese teatro de los muchos nombres: comprometido, de protesta y denuncia, de provocación, de contestación, de participación, independiente, marginado, «otro», joven, nuevo, actual, innumerable o «underground», teatro que, cualesquiera sean sus formas, su temática o su valor, es siempre radicalmente crítico e insolidario [...]. (RUIZ RAMON <sup>5</sup>1981:442).

Außer diesem permanent kritischen Geist brachte das <unabhängige> Theater eine eigene Ästhetik hervor. Teilweise entstand diese aus den Bedingungen seiner Existenz selbst: Arbeit im Autorenkollektiv, geringe Bedeutung des Textes, Betonung des körperlichen Ausdrucks<sup>51</sup>, Tricks zur Täuschung der Zensur, Erneuerung der szenischen Sprache. Durch diese Art von Arbeit wurde das spanische Theaterleben erheblich erneuert. Es entstanden viele unabhängige Theatergruppen und Aufsehen erregende Spektakel und Darbietungen. (Vgl. ALONSO DE SANTOS 1992:10).

Die meisten dieser unabhängigen Theatergruppen bildeten sich in den sechziger Jahren. Zu den wichtigsten zählten *Els Joglars* (1962), *Los Goliardos* (1964), *Los Cátaros* und *Estudio Lebrijano* (1966), *Tábano* und *Teatro Experimental Independiente (TEI)* (1968). Das *TEI* entstand aus dem *Teatro Estudio de Madrid (TEM)* (1960).<sup>52</sup> Die beiden letzten Gruppen, *Tábano* und das *TEI* beziehungsweise *TEM*, waren auch die ersten Berührungspunkte von Alonso de Santos mit dem Theater, vor allem als Schauspieler und Regisseur.

---

<sup>51</sup>Hier läßt sich eine Verbindung zu Artaud herstellen. In seinem Theaterkonzept tritt an die Stelle der literarisch gebundenen Sprache eine Sprache aus Bild und Bewegung.

<sup>52</sup>Zur Ausrichtung und den ästhetischen Grundsätzen vgl. RUIZ RAMON <sup>5</sup>1981:460-479. Einen interessanten Eindruck über das Panorama des Theaters jener Zeit vermitteln auch die Interviews mit einigen Mitbegründern (Schauspieler, Regisseure, Autoren) unabhängiger Theatergruppen, publiziert in CABAL 1985.

Eine entscheidende Rolle in der Geschichte des <unabhängigen> Theaters spielte 1970 das **Festival Internacional de Teatro Independiente** (auch **Festival Cero**) in San Sebastián. Ruiz Ramón meint zu diesem Festival: »El Festival Cero parece ser la coronación a la vez que la decapitación de un movimiento de promoción orgánica del Teatro Independiente« (RUIZ RAMON <sup>5</sup>1981:481). Im Rahmen dieses als Wendepunkt für das <unabhängige> Theater zu bezeichnenden Festivals organisierte man Debatten zu verschiedensten Themenbereichen. Der Ablauf wurde aber von zwei Problemen überschattet: anfangs zugesagte Subventionen wurden zurückgezogen und drei spanische Theaterdarbietungen unterlagen der Zensur. Schließlich kam es am vorletzten Tag des Festivals zu einem vorzeitigen Abbruch. Vor einer Aufführung der englischen Gruppe des **Roy Hart Theatre** wurde die Bühne besetzt. Ruiz Ramón zu diesem Vorfall:

La interrupción brusca del Festival mediante la ocupación del escenario, convertido en plataforma de protesta y contestación del propio Festival, ha sido juzgada por los propios participantes desde distintas perspectivas y con resultados diversos, pronunciándose unos a favor y otros en contra. (RUIZ RAMON <sup>5</sup>1981:483).

Für Ruiz Ramón ist die Besetzung der Bühne eine logische Konsequenz der dem <unabhängigen> Theater innewohnenden widersprüchlichen Natur. Er meint: »El Festival llevó a su punto límite esa contradicción, radicalizando la subconsciente frustración, a nivel real, de lo que sólo a nivel proyectivo tiene cierto viso de coherencia« (RUIZ RAMON <sup>5</sup>1981:483). Die Bedeutung der Besetzung faßt er folgendermaßen zusammen:

La ocupación consistió en convertir en arma de combate la conciencia de la propia enfermedad, pues lo inaceptable era la ilusión de salud que la realización completa del Festival hubiera podido sugerir, y, en ese sentido, sólo en ése, tal ocupación impidió la institucionalización o, a lo menos, la cristalización externa de una falsa apariencia. (RUIZ RAMON <sup>5</sup>1981:483f).

Nach diesem Festival reflektierte das Theater weiterhin eine vollkommen inadäquate Kulturpolitik und Widersprüche, eng verknüpft mit einem zerfallenden politischen Regime: 1973 fand Admiral Carrero Blanco<sup>53</sup> durch ein Kommando der baskischen Separatisten-Organisation ETA den Tod und 1975 starb schließlich General Franco. (Vgl. ALONSO DE SANTOS 1988a:7).

Mit dem Ende des Frankismus änderte sich auch die Situation des Theaters. In der neuen demokratischen Epoche nach 1975 hatten die sozialen und politischen Ursachen des <unabhängigen> Theaters zum Großteil ihre Bedeutung verloren. Ähnliches geschah mit einigen seiner ästhetischen Grundpfeiler: Der Text wurde wieder wichtiger, und man wandte sich einer beruflichen Spezialisierung zu. Vor allem in Katalonien, gestärkt durch den linguistischen Nationalismus, etablierten sich feste, professionelle Theatergruppen: **La fura dels Baus, Teatro Lliure, Els Comediants** etc. (Vgl. ALONSO DE SANTOS 1992:10). Zur Situation in Madrid meint Amorós: »En Madrid no se ha logrado esto pero sí algo igualmente importante: el paso a la plena profesionalidad de muchos hombres y mujeres del teatro que se formaron en el duro yunque del teatro independiente« (ALONSO DE SANTOS 1992:11). Alonso de Santos, selbst aus dem <unabhängigen> Theater hervorgegangen, kommentierte dieses Phänomen in einem Interview mit F. Cabal so:

[...] la gente que en aquellos primeros momentos se integró en los grupos es la que constituye ahora la vanguardia renovadora del teatro español. [...] hablo de actores, autores, directores, todo un poco mezclado, que también eso ha sido característica de esa época [...]. Todos han pasado por el teatro independiente en un momento determinado de la vida y participan de concepciones cooperativistas, democráticas, abiertas ..., gente con gran curiosidad, con ideales políticos y humanos que suponen una cierta ruptura con lo anterior perfectamente detectable, y todo dentro de una gama muy amplia de estéticas ... Pero con planteamientos

---

<sup>53</sup>Am 4. Juni 1973 war Luis Carrero Blanco von Franco das Amt des Ministerpräsidenten übertragen worden. (Vgl. GUMBRECHT 1990:1042).



claramente distintos de los que se pueden haber hecho gentes de la generación anterior. (CABAL 1985:148f).

Die Aufführungen von **El álbum familiar** und **¡Vade retro!** können so als das Ende der Epoche des <unabhängigen> Theaters gewertet werden, gleichzeitig aber auch als Beginn einer anderen, »en la que sus miembros más destacados pasarían a integrarse en el llamado teatro comercial, público o no« (ALONSO DE SANTOS 1992:11).

Alonso de Santos und Fermín Cabal waren für viele Kritiker die ersten Entdeckungen des Postfrankismus. Ihr beruflicher Werdegang ist aber unterschiedlich gewesen: Cabal hat sich nach einigen Erfolgen - **Tú estás loco**, **Briones** (1978), **Esta noche, gran velada** (1983) etc. -, ein wenig von den Problemen des Theaterbetriebs enttäuscht, mit Kino und Fernsehen auseinandergesetzt; Alonso de Santos hingegen hat sich innerhalb und außerhalb Spaniens als erfolgreicher Theaterautor etabliert.

In den achtziger Jahren stand das Theater unter dem Eindruck der neuen demokratischen Freiheit. Anders als in der stark polarisierten Zeit der Diktatur, in der Theaterstücke oft nur nach ihrer ideologischen Ausrichtung beurteilt wurden, ergaben sich nach Franco neue Perspektiven:

La normalización española, pese a su lentitud, imponía también la necesidad de desmitificar la Historia, el supuesto pasado glorioso con el que, durante el franquismo, se nos había ocultado un presente miserable. [...] Y una vez hecha esa revisión de la Historia, tantas veces falsificada, el teatro volvió a conectar con su realidad, aunque es justo decir que no tan a menudo como fuera deseable. (MIRALLES 1982:112f).

Nach der Entmythifizierung der zuvor verherrlichten spanischen Geschichte wendeten sich die Autoren schließlich der Darstellung der Gegenwart zu. Als Themen wurden beispielsweise der Rechtsextremismus des Postfrankismus, der Terrorismus und die Kriminalität (vgl. das 1981 entstandene Stück **La estanquera de Vallecas** von Alonso de Santos) bearbeitet. »Los temas [...] se

enfrentaban a la realidad, reflejándola, y no, como había sido característica principal de un teatro complaciente, ocultándola o cambiando su verdadero sentido» (MIRALLES 1982:113).

Die veränderte Situation wurde im Theaterbetrieb besonders durch das Fehlen der staatlichen Zensur deutlich. An ihre Stelle trat allerdings eine neue Art von Zensur: ökonomische Zwänge des freien Marktes. Autoren und Theater erstrebten staatliche Förderungen. Zu Beginn der achtziger Jahre bemühte man sich um eine gesetzliche Grundlage der Förderungen. Zwei im Februar 1983 von der sozialistischen Regierung erlassene Verordnungen sollten durch Subventionierung privater Theatergruppen die Dezentralisierung des Theaters und damit eine breitere Fächerung des Angebotes fördern. José Manuel Garrido definiert 1985 als **Director General de Música y Teatro** das Theater als **actividad cultural básica**. Ziel des Demokratisierungsprozesses sollte nicht ein ausschließlich von den Kräften des Marktes abhängiges Theater sein, ausgerichtet auf die Interessen eines begrenzten zahlenden Publikums, sondern die durch niedrige Eintrittspreise ermöglichte Gewinnung eines breiten Publikums. (Vgl. STROSETZKI 1986:52).

Durch das Verschwinden der Zensur ist ein Kernproblem des spanischen Theaters gelöst, andere nicht weniger wichtige, man denke nur an finanzielle Probleme, bleiben aber bestehen. Zur Bedeutung der Demokratie für das Theater stellt P. Altares treffend fest: »Desaparecida la censura, los problemas para el teatro son otros y no menos trascendentes. La democracia, tampoco para el teatro, no es ni Jauja ni El Dorado. Unos problemas desaparecen, y los hay de nuevo cuño« (ALTARES 1989:14). Probleme, mit denen das Theater der achtziger Jahre konfrontiert war, sind zum Teil jetzt, zu Beginn der neunziger Jahre, noch immer aktuell. Einen möglichen Grund für die momentane Krise des spanischen Theaters sieht Alonso de Santos in der Lebensqualität der Gesellschaft: »La culpa de la crisis la tiene la calidad de vida de esta sociedad. Al ciudadano en vez de hacerle una persona se le atonta. El teatro va en contra de la alienación que representan

otros medios de comunicación« (CORRAL 1992). Darüber hinaus macht Alonso de Santos noch auf die Situation von Theaterautoren in bezug auf staatliche Subventionen aufmerksam: »Las subvenciones del Ministerio de Cultura rozan el ridículo en comparación con otros géneros como pueden ser la música o la ópera; a los autores teatrales tan sólo nos llegan las migajas« (CORRAL 1992). A. Buero Vallejo, Dramatiker und Ehrenpräsident der am 23. April 1990 gegründeten **Asociación de Autores de Teatro**, forderte bereits anlässlich des ersten nationalen Kongresses dieser Dramatikervereinigung (San Sebastián, Dezember 1991) in bezug auf die Bewältigung der Krise des Theaters eine größere Aufmerksamkeit für dramatische Texte und ihre Autoren. (Vgl. BUERO VALLEJO 1991:133).

#### 6.1.2 Biographische Anmerkungen<sup>54</sup>

1942 in Valladolid geboren, lebt Alonso de Santos seit 1959 in Madrid, wo er an der Universität Complutense den Grad eines **licenciado** der **Ciencias de la Información** (Fachbereich **Imagen**) und der **Filosofía y Letras** (Fachbereich Psychologie) erwirbt. Gleichzeitig beginnt er seine Theaterausbildung im **Teatro Estudio de Madrid (TEM)**. Sein wichtigster Lehrer im **TEM** ist William Layton, der für viele zeitgenössische Theaterschaffende eine Rolle als Vermittler der <Methode> von Stanislawski spielte. Zugleich besucht er Kurse für Darstellung und Regie an der **Escuela Oficial de Cinematografía**.

1964 sammelt Alonso de Santos seine ersten wichtigen Theater-

---

<sup>54</sup>Wenn nicht anders vermerkt, stammen die wichtigsten biographischen Daten aus den Einleitungen der kritischen Werkausgaben von M.T. Olivera (vgl. ALONSO DE SANTOS 1988a), F. Tamayo und E. Popeanga (vgl. ALONSO DE SANTOS 1988b) und A. Amorós (vgl. ALONSO DE SANTOS 1992). Außerdem liegt mir ein *Curriculum vitae* (Typoskript) von Alonso de Santos vor, das mir freundlicherweise am 4.2.1993 nach einem kurzen persönlichen Gespräch mit ihm in Madrid von seiner Sekretärin Palmira Ferrer zur Verfügung gestellt wurde.

erfahrungen als Schauspieler des **TEM** in der Montage **Der Prozeß um des Esels Schatten** (1964-1965) von F. Dürrenmatt. Ab diesem Zeitpunkt arbeitet er als Schauspieler, Regisseur, Autor und Dramaturg mit verschiedenen unabhängigen Theatergruppen: mit dem **Teatro Experimental Independiente (TEI)**, der Gruppe **Tábano** und dem **Teatro Libre de Madrid**. Zu seiner zehnjährigen Arbeit (1971-1981) mit dem **Teatro Libre** schreibt F. Cabal:

Durante muchos años, José Luis Alonso de Santos fue para mí el director de «Teatro Libre de Madrid», uno de esos grupos del esforzado teatro independiente que se pateaban el mapa patrio cuando aún era todo heroico y preautonómico. [...] «Teatro Libre» fue un grupo modesto pero incansable. Pocos medios y mucha imaginación. Imperceptiblemente, fue creándose una estética propia, populista, irónica, caliente, que llegaría a su culminación con *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* el sainetillo de Don Pío Baroja del que Alonso de Santos y sus huestes sacaron un estupendo espectáculo. (CABAL 1982:42).

Für das **Teatro Libre**, das er leitet, schreibt er auch sein erstes Theaterstück, **¡Viva el Duque, nuestro dueño!**, das am 9. Dezember 1975 im **Pequeño Teatro Magallanes**, eine der aktivsten Bühnen des Madrider <unabhängigen> Theaters, aufgeführt wird. Mit diesem Stück, das im **Siglo de Oro** spielt, seine heroische Literatur parodiert und sich in einen neuen **entremés** verwandelt, in dem die **novela picaresca** und Cervantes spürbar sind, wird **Teatro Libre** 1976 mit dem **Premio Nacional IX Festival de Sitges** für das beste Ensemble ausgezeichnet.

Auch sein zweites Stück, **Del laberinto al treinta** (1979) wird vom **Teatro Libre** im **Sala Cadarso** in Madrid aufgeführt. 1980 folgen das Stück **El combate de Don Carnal y Doña Cuaresma**, ausgezeichnet mit dem **Premio Editorial Aguilar**, und **La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón**, ein Theaterstück für Kinder, das im **Centro Cultural de la Villa de Madrid** gezeigt wird.

Seinen ersten wirklich großen Erfolg feiert Alonso de Santos im November 1981 mit dem Stück **La estanquera de Vallecas**, das mit dem **Premio Gayo Vallecano** ausgezeichnet wird. Kritiker bringen

dieses und folgende humoristische Stücke häufig mit der Tradition des *sainete* in Verbindung.

Nach dem bereits erwähnten Erfolg von *El álbum familiar* (1982) kommt 1983 im Rahmen des dritten *Festival Internacional de Teatro de Madrid* im alten Madrider Cabaret *El Molino Rojo* der Monolog *Alea jacta est o El gran Pudini* zur Aufführung. Alonso de Santos setzt damit seine Zusammenarbeit mit dem Schauspieler Rafael Alvarez »El Brujo« fort, einem ehemaligen Mitglied des *Teatro Libre*. Im selben Jahr wird im *Teatro Romano* in Mérida *Golfus de Emérita Augusta* gezeigt.

1985 kommt es zu Wiederaufführungen der Stücke *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* (*Templo de Debod*) und *La estanquera de Vallecas* (*Teatro Martín*), diesmal mit der Schauspielerin Conchita Montes in der Rolle der Großmutter und unter der Regie von Alonso de Santos selbst. Anders als bei der Erstaufführung ist das Echo der Kritik gewaltig. Für sein Stück *Fuera de quicio* erhält Alonso de Santos den *Premio Rojas Zorilla*. Am 6. September desselben Jahres verewigt er sich aber vor allem mit der Aufführung von *Bajarse al moro* (ausgezeichnet mit *Premio Tirso de Molina, Radio España* und 1986 *Premio Mayte*) im *Teatro Bellas Artes* in Madrid. 1985 ist aber auch deshalb ein entscheidendes Jahr für Alonso de Santos, da ihm und Alfonso Sastre gemeinsam der *Premio Nacional de Teatro* zuerkannt wird, wodurch die Arbeit zweier Autoren unterschiedlicher Generationen hervorgehoben wird.

*¡Viva la ópera!*, eine Montage von Musiknummern Gaetano Donizettis (1797-1848) nach einer freien Version von Alonso de Santos, wird 1986 in der *Opera Cómica* in Madrid aufgeführt: »La elección de Donizetti [...] se debe a su predilección por el efecto escénico [...]. *¡Viva la ópera!* nos presenta, en su simple bastidor escénico, una compañía enseñando una ópera« (ALONSO DE SANTOS 1988b:36). Im *Teatro Monumental* zeigt man am 1. Juli *La última pirueta*, eine Annäherung an die Welt des Zirkus. Im folgenden Jahr werden dann das Stück *Fuera de quicio* und seine Version des Stücks *Les fourberies de Scapin* von Molière

aufgeführt.

1988 gründet Alonso de Santos zusammen mit Gerardo Malla, Rafael Alvarez »El Brujo« und Tato Cabal die Theaterproduktionsfirma **Pentación**<sup>55</sup>, mit der er noch heute zusammenarbeitet. Folgende Stücke werden von **Pentación** herausgebracht: **Pares y Nines** (1989, **Teatro Infanta Isabel**), **Trampa para pájaros** (1990, **Teatro Rojas Toledo**) und **Vis a vis en Hawai** (1992, **Teatro Infanta Isabel**).

Alonso de Santos setzt sich auch mit dem Medium Film und Fernsehen auseinander. Er schreibt die Drehbücher zu den Filmen **La estanquera de Vallecas** (1986), **Bajarse al moro** (1987) und zur zwanzigteiligen Fernsehserie **Eva y Adán** (1990) von **Televisión Española**. Wie einem kurzen persönlichen Gespräch mit ihm am 4.2.1993 in Madrid entnommen werden konnte, verfaßt er derzeit das Drehbuch zu **Pares y Nines**.

Im Frühjahr 1993 erscheint sein erster Roman **Paisaje desde mi bañera** (vgl. ALONSO DE SANTOS 1993), der die Geschichte des Protagonisten Martín erzählt, der zwei parallele Leben lebt: das seiner Alltagswelt und das seiner Phantasie.

Anzumerken bleibt schließlich noch seine pädagogische Erfahrung. Von 1968 bis 1969 lehrt Alonso de Santos an der Madrider **Escuela de Cinematografía** Darstellende Kunst. In den Jahren 1971-1973 leitet er die **Aula de Teatro de la Universidad Complutense**. Seit 1978 ist er Hochschulprofessor für Darstellende Kunst an der **Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid**. Diese Facette läßt sich durch seine Teilnahme an Kongressen und den Unterricht an Instituten und Universitäten ganz Spaniens und im Ausland ergänzen. Seit 1980 schreibt er außerdem Artikel und Essays für die Theaterzeitschrift **Primer Acto** und ist Mitglied des Redaktionsrates selbiger.

---

<sup>55</sup>Die Zielsetzung von **Pentación** formuliert Alonso de Santos folgendermaßen: »[...] buscar un estilo e investigar sobre el humor y la comedia actual« (VARGAS 1989). Die Firma **Pentación** sieht ihre Aufgabe in der Produktion, der Förderung und dem Vertrieb von Theaterstücken.

### 6.1.3 Alonso de Santos und der Topos *hombre de teatro*

#### A. Amorós meint zum Topos des *hombre de teatro*:

Un tópicus bien conocido nos dice que algunos de los mayores dramaturgos de la historia fueron hombres de teatro, que habían vivido por dentro todos los problemas materiales y toda la magia de la escena: Shakespeare, Molière, Brecht ... (ALONSO DE SANTOS 1992:15).

In der Weltliteratur sind demnach einige Theaterdichter zu finden, die, mit den Problemen und der Magie der Bühne vertraut, wirkliche <Männer des Theaters> waren. In der Geschichte des spanischen Theaters hingegen sei dies, so M.T. Olivera, seltener der Fall:

Raras veces, en la historia del teatro español, han surgido auténticos «hombres de teatro» que hayan aportado su experiencia como actores, autores, directores y tramoyistas, que hayan amado y vivido en y para el teatro, y lo hayan enfocado desde todos los ángulos posibles. (ALONSO DE SANTOS 1988a:1).

Alonso de Santos ist nun zweifellos einer der wenigen wirklichen *hombres de teatro*, vom Theaterschauspieler über den Theatermacher zum Theaterdichter hat er alles gemacht. In seiner Person erlebt man eine Einheit von Theorie und Praxis. In dieser Einheit vermutet E. Haro Tecglen auch die Ursache für das von Theatralität strotzende Werk des Autors: »Es probable que a esa unidad deba su obra la teatralidad que rezuma, y que está ahí: independientemente del juicio de calidad literaria o del valor social y político que cada lector o espectador quiera darle« (ALONSO DE SANTOS <sup>3</sup>1990:14). Der Umstand, das Theater von der Pike auf erlernt zu haben, birgt den großen Vorteil, auf der Bühne einen dramatischen Konflikt zum Leben zu erwecken und glaubhafte Personen zu erschaffen.

Alonso de Santos besitzt die doppelte Qualität eines <Mannes des Theaters>, eine literarische und eine theatralische. Für den Theaterbesucher wie den Schauspieler ist dies von immenser

Bedeutung:

[...] para el espectador, que no nos aburramos, que nos sintamos prendidos en el conflicto, que no tosamos ni nos removamos con inquietud en la butaca; para los intérpretes, que se sientan cómodos con una psicología bien definida y un lenguaje que brota fácilmente, sin sensación de artificio. (ALONSO DE SANTOS 1992:16).

Einige Schriftsteller nun strafen diese Art des Schreibens mit Geringschätzung, oft auch mit dem Ausdruck **carpintería teatral** bedacht. erinnert sei hier an die bereits im Hinblick auf Arniches erläuterte Unterscheidung zwischen den **autores cultos** und den **autores populares** (vgl. 5.2). Diese negative Bewertung kann im Fall von Alonso de Santos aber durch Kritikerstimmen, die gerade die für das Theater überaus wichtigen Qualitäten eines **hombre de teatro** hervorheben, entkräftet werden. So meint zum Beispiel J. Monleón:

Si lo admiro es porque se trata de un hombre de teatro casi en estado puro. El teatro es su teoría y su práctica, el instrumento para conocer el mundo y, también, la filosofía para insertarse en él. El teatro materializa su vida imaginaria - que nada tiene que ver con la mera fantasía -, trasciende el concepto anecdótico de la realidad, pero, a la vez, le da sus amigos, su profesión, su carácter y su sitio. [...] ¿Cómo entender lo que ha escrito José Luis Alonso al margen de lo que ha dirigido, de su lucha en el teatro independiente o de lo que ha interpretado? (MONLEON 1982:39).

Nach Meinung von E. Galán Font steckt in der Kunst, sich mit seinem Publikum in Verbindung zu setzen, genau das, was den außergewöhnlichen Erfolg des Autor ausmache:

Tal vez su éxito resida en su extraordinaria capacidad para comunicarse con el público: Alonso de Santos tiene olfato escénico, sabe hablar de tú a tú al espectador y transmitirle sus emociones, sus sentimientos y sus opiniones. (GALAN FONT 1991:7).

Wie bereits erwähnt, hat Alonso de Santos als einer von wenigen Autoren den Sprung vom <unabhängigen> kritischen zum <kommerziel-



len> Theater geschaffen und hat die Möglichkeit, wie er selbst sagt (vgl. 6.1.1), alle seine Stücke aufzuführen. Amorós sieht in dieser Entwicklung einen natürlichen <Reifungsprozeß>, den des Menschen und danach den des Schriftstellers. Der Erfolg eines Autors werde aber nicht immer vorurteilslos hingenommen. In der Kurzsichtigkeit der literarischen Welt Spaniens ist Erfolg oft gleichbedeutend mit Disqualifikation (vgl. ALONSO DE SANTOS 1992:17). Alonso de Santos selbst erklärte in einem Interview mit F. Cabal das Entstehen der Debatten und Polemiken in bezug darauf durch die <Philosophie des Scheiterns>. Viele Jahre hindurch sei es unter Schriftstellern modern gewesen, sich als gescheiterte Existenzen zu betrachten, denn erfolgreich sein bedeutete angepaßt sein. Das Fehlen der sozialen Anerkennung der schriftstellerischen Arbeit sei so, gerechtfertigt oder nicht, durch die <Philosophie des Scheiterns> getarnt geblieben. Für die Autoren seiner Generation gelte dies aber nicht mehr: »Eso de escribir para guardarlo en el cajón, que te digan que eres un autor marginado, maldito, etc., ya no da gusto. Es una recompensa un poco estúpida. Hoy, si escribes, necesitas un reconocimiento de tu trabajo« (CABAL 1985:145f).

In diesem Zusammenhang interessant erscheint auch, daß Cabal 1982 im Prolog zur Erstausgabe von *La estanquera de Vallecas* seinen Freund und Kollegen als einen Autor in der Reihe des zeitgenössischen <volkstümlichen> Theaters präsentiert (vgl. ALONSO DE SANTOS <sup>2</sup>1988:7), bei der Neuausgabe 1986, nachdem Alonso de Santos bis dahin zum erfolgreichen Autor avanciert ist, sich aber verpflichtet fühlt, dem Stück einen neuen Prolog voranzustellen, in dem er die Meinung, Alonso de Santos sei Vorkämpfer eines entschieden kommerziellen Theaters, zu zerstreuen versucht:

Quizá crean sinceramente, contemplando las plateas vacías ante las que dilapidan las subvenciones, que el teatro popular no es más que un ente de razón y que cualquier concreción de esa idea no puede ser sino pura apariencia, por no decir trasunto diabólico. Y se olvidan de que José Luis ha

velado sus armas durante veinte años en los circuitos independientes, haciendo un teatro que parecía imposible, pero que finalmente resultó ser lo más vivo de su época. (ALONSO DE SANTOS <sup>2</sup>1988:9f).

Im selben Prolog bezeichnet Cabal auch die Auffassung, Alonso de Santos stehe mit seinem Gesamtwerk in der Tradition der **sainete**-Literatur, was in gewisser Weise einer Zuordnung zum **teatro menor** gleichkommt, als eine Vereinfachung (vgl. ALONSO DE SANTOS <sup>2</sup>1988:10).

## 6.2 Das Theater von Alonso de Santos

### 6.2.1 Programmatische Deklarationen des Autors

Alonso de Santos äußerte sich in zahlreichen Interviews zu seiner Person als Theaterschriftsteller, zur Funktion des Theaters und zu seinen Theaterstücken. In Form einer kurzen Anthologie zusammengestellte Ausschnitte daraus sollen zeigen, wie Alonso de Santos seine Arbeit erklärt, d.h. wie und auf welchem theoretischen Fundament er seine eigene Poetik konstruiert.

Vor seiner literarischen Karriere war Alonso de Santos Schauspieler und Regisseur. Heute ist er ein **autor de moda**, dessen Theaterstücke großes Interesse bei Publikum und Kritik hervorrufen. Bedingt dadurch, daß die Wurzeln seiner Arbeit als Autor im Theater selbst zu finden sind, ist für Alonso de Santos diese Präsenz im spanischen Theaterleben etwas Selbstverständliches:

[...] yo soy un hombre de teatro, trabajo en el teatro, vivo en el teatro, mis compañeros son del teatro. Esa relación con la gente del teatro hace que se representen mis obras y no las de un señor que las tiene en un cajón. (SANZ 1985).

Seinen beruflichen Werdegang vergleicht er mit dem eines ständig Lernenden: »Siempre digo que me considero un aprendiz, y esto no es una frase, realmente lo soy y, probablemente, voy a seguir siéndolo siempre« (LADRON DE GUEVARA 1985:55). Seiner Meinung nach

lasse sich jedem seiner künstlerischen Lebensabschnitte ein ständig anwachsender Abstraktionsgrad zuordnen: »[...] he ido pasando de un grado de abstracción a otro cada vez mayor hasta llegar al autor« (VICENTE MOSQUETE 1985:32). Seine Entwicklung vom Schauspieler zum Regisseur und schließlich Autor erklärt er damit, daß er eigentlich nicht bloß eine Person in einem Theaterstück darstellen, sondern auch selbst welche gestalten beziehungsweise schaffen wollte. Seine Absicht sei es gewesen, verschiedene kreative Möglichkeiten zu erproben. (Vgl. LADRON DE GUEVARA 1985:55).

Ausschlaggebend für die Arbeit als Autor von Theaterstücken sei eine Uneinigkeit mit der Wirklichkeit gewesen. Hier sollte man nicht vergessen, daß Alonso de Santos Psychologie studierte und daß sein Humor eine - zumindest in seinen frühen Stücken - recht pessimistische Sicht menschlicher Konflikte nicht zu verschleiern vermochte:

Para mí el trabajo en el teatro es un intento de dar una respuesta poética a la angustia. [...] empecé a trabajar en el teatro para usarlo como unas gafas que me permitieran relacionarme con la realidad, protegerme de su luminosidad. Porque la realidad es tan compleja, tan distorsionada, tan brillante, tan caótica ... que directamente no podía con ella. Ante este caos de vivir, el teatro lo he puesto como intermedio entre la realidad y yo. [...] quise expresar toda esa problemática, esa desproporción entre la voluntad y los hechos, ese andar dando vueltas como ciegos alrededor de una meta imposible. Ese tema que me inquietaba tanto, no lo encontraba y decidí escribirlo. [...] Y hago teatro para dar una respuesta a una situación que me desborda y al menos al escribirlo o al dirigirlo la entiendo, lo digiero un poco. (CABAL 1985:144-153).

Demnach ist das Theater von allen künstlerischen Formen die unmittelbarste und unmöglichste. Nach Alonso de Santos ist der Versuch, sozusagen <wirkliche> Wirklichkeit auf der Bühne zu konstruieren, immer zum Scheitern verurteilt. Das einzige absolut wirklich existierende Theaterstück sei das Leben. »Es un intento prometeico, absurdo, el intentar <crear> una realidad diferente a ella con sus propias reglas« (CABAL 1985:148).

Neben der Magie des Theaters entdeckt Alonso de Santos schließlich eine andere: die Magie der Literatur. »Junto a esa forma de descubrir la realidad que es el teatro, está esa otra forma que es la frase. Hoy me inquietan tanto la una como la otra« (CABAL 1985:152).

Alonso de Santos definiert sich selbst als Stadtmensch: »Soy un tío absolutamente urbano« (VICENTE MOSQUETE 1985:32). Inspiration und Personen für seine Stücke entnimmt er deshalb auch dem Madrider Alltag:

La calle es la fuente de inspiración de todo autor. En alguna medida no podemos olvidar que somos los cronicos de un período. Y mis personajes, claro, son gentes corrientes, las mías, las que mejor conozco, con las que tropiezo y hablo. (LADRON DE GUEVARA 1985:54).

Seine Stücke schreibt er nicht von der Kanzel herab, sondern auf dem Boden der Aktualität. Das, was im heutigen Spanien, in der heutigen Gesellschaft, in den heutigen Menschen vorgeht, steht im Mittelpunkt. Im Gegensatz zu anderen Autoren hält er an der Wirklichkeit fest: »Yo insisto en la realidad« (TORRES MONREAL 1991a:81). Als Chronist schreibt er für seine Zeit, erzählt er Geschichten von seinen Nachbarn und nicht von irgendwelchen historischen Figuren:

En nuestra época, todos somos príncipes, todos somos Hamlet, pero de a pie [...] y pienso que el espectador de nuestros tiempos se identifica más con las historias cotidianas de cada día, de las que ve y vive en la calle, que con las clásicas historias principescas. (MUÑOZ 1992).

Die Personen, die er für seine Stücke auswählt, entsprechen einem bestimmten Typ. So erzählt er von einer Tabakverkäuferin, Straßenräubern, Drogenschmugglern, einem verrückten Pärchen, einem ehemaligen Polizisten und so weiter<sup>56</sup>. Ihr gemeinsamer Nenner

---

<sup>56</sup> Alle diese Figuren entstammen jenen Theaterstücken, die Alonso de Santos als <humoresk> bezeichnet, Geschichten, die von sozialen Randgruppen erzählen. Daneben gibt es weitere Theater-

besteht darin, daß sie das Gefühl haben, in einer fremden Welt zu leben, in einer Welt, die ihnen nicht gehört. Im Text, den Alonso de Santos 1982 *La estanquera de Vallecas* voranstellt, heißt es:

Al autor que esto suscribe - que presume de humilde cuna y condición - le es sumamente difícil poder escribir acerca de Dioses, Reyes, Nobles Señores, ni Burguesía acomodada, porque, la verdad, no los conoce apenas - sólo los sufre -. Por eso anda detrás de los personajes que se levantan cada día - en un mundo que no les pertenece buscando una razón para aguantar un poco más, sabiendo que hay que aferrarse a uno de los pocos troncos que hay en el mar, los barcos son de los otros -, si te deja el que está agarrado antes, porque ¡Ay! ya no hay troncos libres. (ALONSO DE SANTOS 1982:8).

Auch in seiner bisher letzten Publikation, *Trampa para pájaros* (1991), beharrt er darauf: »Me han interesado siempre los marginados como personajes de mi teatro« (ALONSO DE SANTOS 1991b:9). Auf der Bühne agieren demnach Personen, die ihr Schicksal und ihre Probleme mit vielen anderen teilen: »Yo trabajo unos personajes insertos en un medio, los conformo, los elaboro. Esos personajes comparten, evidentemente, una problemática afín a la de otros muchos« (TORRES MONREAL 1991a:81). Alonso de Santos versucht, von allgemein bekannten Dingen, von alltäglichen Problemen zu sprechen, aber immer in Verbindung mit besonderen Personen:

Ésa es la combinación que debo resolver: la del individuo en su sociedad. Esos elementos propios, peculiares, son los que hacen interesantes, los convierten en seres vivientes. Para ello he de conciliar la historia, con su historia, con su biografía. (TORRES MONREAL 1991a:81).

Als Autor erlebt Alonso de Santos das, was ihn umgibt, wie jeder andere. Er empfinde, so meint er, ein Gefühl des Verlustes der Werte, der Ziele, der Realität und damit der Möglichkeit, ein Mensch zu sein. Dieser Zustand sei für ihn gleichbedeutend mit Identitätsverlust: »Estamos en un laberinto de espejos en el que

---

stücke, die, so der Autor, »más poético y más amargo« seien. (Vgl. GALAN FONT 1988:46).

hemos perdido la identidad» (VICENTE MOSQUETE 1985:34). Neben diesem einen Alonso de Santos existiere aber immer ein anderer, der die Absurdität des Alltags aufzudecken versuche, denn gerade darin liege der Stoff für Theaterstücke. Es müsse nichts Außergewöhnliches passieren, schon der Streit eines Liebespärchens reiche ihm vollkommen:

Si nos distanciamos, lo vemos todo con visión del fenómeno que ocurre por primera vez. El teatro está a mitad de camino entre la cultura y la vida, a mitad de camino entre la literatura y el habla de la calle y a mitad de camino entre el pulso de la vida y la estética convencional. Y hay que estar entre una cosa y otra. (GARCIA CAMPOY 1988).

Nach der Auffassung von Alonso de Santos ist das Theater keine Waffe, mit der die Welt verändert werden kann, sondern ein die Wahrheit enthüllender Spiegel. Durch diese Enthüllung wiederum führt das Theater zu einer Art von Solidarität:

[...] el teatro es un espejo y todos los espejos revelan verdades. El teatro desenmascara y ayuda a crear unas corrientes subterráneas de solidaridad, una especie de venganza social y también biológica a muchas de las limitaciones que padecemos. El ser humano va siendo arrinconado poco a poco por la vida, por la historia, por la sociedad. (GOPEGUI 1989:104).

Eine mögliche Antwort auf die zu erduldenen Beschränkungen sieht der Autor im Humor. Mit dem Humor würden sich die Lügen relativieren, ordnen sich die Unterschiede, für den Humor seien alle gleich. (Vgl. TORRES 1989).

Als eine wesentliche Konstante in seinem Werk haben der Humor und somit das **teatro de humor** Alonso de Santos bereits immer interessiert. Äußert sich am Anfang seiner Karriere dieses Interesse in Form von Parodie und Karikatur, sieht der Autor später im Humor eine Möglichkeit, die Wirklichkeit zu akzeptieren:

Pero aunque se dan luchas terribles, la lucha por la existencia personal, la lucha por un planteamiento filosófico, y

todo eso a la fuerza, mi punto de vista es que, hay que tomárselo todo un poco con sentido de humor. Porque tal vez es lo único que nos queda, la única manera de alejarse de nosotros mismos es un poco con sentido del humor. (LEONARD 1985:9).

Der Humor verkörpert für Alonso de Santos den Unterschied zwischen Idee beziehungsweise Wunsch und Wirklichkeit. Im Humor stecke für die Menschen eine der wenigen Möglichkeiten, auf die Unzahl von Beschränkungen zu reagieren. Außerdem gelange der Mensch wieder zu einem Teil seiner Identität: »El sentido del humor lo que nos hace es recordar que la realidad tiene muchos puntos de vista, relativiza la transcendencia, nos devuelve un poco la humanidad de ser conscientes de nuestra pequeñez« (BRAOJOS 1985:20).

Zu seinem Interesse für die **comedia de humor** bemerkt Alonso de Santos: »Escribiendo gags, dando salida a nuestras limitaciones, conseguimos eliminar los componentes emocionales de nuestros actos rituales« (GALAN FONT 1988:46). Durch den Humor offenbare sich eine andere Sicht der Wirklichkeit. Der Humor habe außerdem immer etwas Ätzendes an sich. (Vgl. GALAN FONT 1988:46).

Alonso de Santos bezeichnet sich selbst als »investigador en el humor« (TORRES 1989). Der Humor dient ihm gleichsam als Objektiv, durch das er die Konflikte in seinen Theaterstücken betrachtet. Zum seine Stücke charakterisierenden Humor meint der Autor: »Mi humor es una filosofía de la venganza ante las limitaciones humanas, un choque de máscaras, un modo de quitar componentes emocionales a la cotidianidad, y una posibilidad de indagar en el ser humano« (BAREA 1988:40f).

Im **teatro de humor** steckt für Alonso de Santos aber auch noch ein anderer Aspekt: »[...] hay un afán de dar cariño, de dar algo a la gente, de alegrarle un poco esa dura vida que lleva encima« (VICENTE MOSQUETE 1985:34). Eine seiner Hauptaufgaben sieht der Autor demnach darin, das Publikum zu unterhalten, die Menschen ein wenig glücklicher zu machen. Der aus der Zeit des **teatro independiente** stammende Leitsatz »Ya que nos roban todo, que no nos roben la alegría« (CABAL 1985:155) hat auch heute noch seine Berechtigung.

gung.

Aus dem eben Erläuterten ergibt sich ein weiterer wichtiger Aspekt im Theater von Alonso de Santos: die Kommunikation mit seinem Publikum. »[...] a través del humor es posible establecer una comunicación de tú a tú entre el autor y el espectador« (GARCIA CAMPOY 1988:21). Der Zuschauer ist für Alonso de Santos ein Verbündeter: »El espectador tiene que ser cómplice mío. Doy cosas para que el público ponga cosas, y eso en la comedia es clave« (TORRES 1989).

Eben diese angestrebte Kommunikation mit dem Publikum beeinflusst die Gestaltung der Dialoge in den Theaterstücken von Alonso de Santos. Ein Theaterschriftsteller, so der Autor, hat zwei Probleme zu lösen. Neben der Wahl der Themen, die gleichzeitig Teil der Theatergeschichte sein sollen, aber auch Teil dessen, was sich im momentanen Alltag ereignet, müsse, so Alonso de Santos, der Theaterschriftsteller eine Ausgewogenheit zwischen Kultur- beziehungsweise Standardsprache (**lengua**) und gesprochener Sprache (**habla**) herzustellen versuchen:

[...] en el terreno lingüístico hay que manejar la oposición lengua-habla, tienes que trabajar con la lengua, con la historia de la literatura española, con las palabras con su peso y tienes que trabajar con el habla, cómo habla la gente en la calle. (LEONARD 1985:11).

In seinem Werk versucht nun Alonso de Santos, dieses ausgewogene Verhältnis von Literatursprache und Umgangssprache (oft auch in Form der Sondersprache **cheli**<sup>57</sup>) zu schaffen: »Yo trabajo mucho el

---

<sup>57</sup>In bestimmten Madrider Stadtteilen und im Kontakt mit Emigranten aus Andalusien und Extremadura entsteht der **cheli**, ein Ausdruck, der den Slang beziehungsweise die umgangssprachliche Ausdrucksweise sozialer Randgruppen bezeichnet. Eines seiner wesentlichen Charakteristika ist die Mehrdeutigkeit. Als Beispiel dafür kann der Begriff selbst mit seinen Bedeutungsnuancen angeführt werden: »1. apelativo cariñoso y de confianza que se usa con los amigos en el ambiente marginal madrileño // 2. los miembros de ese ambiente // 3. jerga o argot con que hablan los mismos« (OLIVER 1987:90). Vgl. Ausführungen zu Arniches unter 5.3.4.3.



lenguaje. Hago como un cóctel, como una mezcla: un cincuenta por ciento es cultura, otro cincuenta puede ser la sal de la calle« (TORRES MONREAL 1991a:81). Wichtig dabei ist für Alonso de Santos aber, daß sich die Sprache seinen Personen und der Handlung anpaßt, d.h. sich mit ihnen entwickelt beziehungsweise verändert. Hinsichtlich seines Stückes *Trampa para pájaros* und der darin vorkommenden Figur des ehemaligen Polizisten Mauro meint er: »El lenguaje debe ir cambiando según avanza la acción. [...] Mauro, según avanza hacia la muerte, va cambiando su forma de expresarse« (TORRES MONREAL 1991a:81).

Aufgrund der Alltäglichkeit der Themen und der eingeflochtenen umgangssprachlichen Ausdrucksweise werden manche Theaterstücke von Alonso de Santos mit dem Etikett *sainete* oder *comedia costumbrista* versehen. Innerhalb der traditionellen Unterscheidung zwischen Komödie und Tragödie akzeptiert der Autor diese Subklassifizierung jedoch nicht: »Había una antigua clasificación de comedia, tragedia y drama [...]. Yo no acepto dentro de estas clasificaciones, que pongan a mis obras la etiqueta de sainetes« (SANZ 1985:31). Die von der Kritik verwendeten Begriffe *sainete* oder *neosainete* seien für seine Stücke zutreffend, solange sie in bezug auf seine Erforschung der <volkstümlichen> Sprache und auf seine Beschäftigung mit dem Madrider Alltag und seinen Menschen verwendet werden:

Me siento encantado con esas relaciones, siempre que se considere el sainete en su mejor sentido, no como reflejo del estancamiento de clases. [...] En el sainete los personajes no son nobles, como en mi teatro, se desarrollan en un medio urbano y juegan con el lenguaje. Esos elementos creo que están en mis obras. (POBLACION 1987:6).

Der traditionelle *sainete* ist für Alonso de Santos eine von Resignation gekennzeichnete Gattung und widerspreche dadurch seinem Theater: »El sainete es un arte resignado y mi teatro no es resignado. Siempre hay una inquietud, una protesta, un desasosiego« (SANZ 1985:31). Nach Auffassung von Alfonso Sastre

bricht Alonso de Santos mit dem **sainete**. Dieser meint dazu: »Yo escribo contra/desde el sainete, hay algo de lenguaje, pero me definiría como autor de comedias« (SANZ 1985:31). Alonso de Santos bekräftigt, daß er humoreske Komödien schreibt. Sein Ziel sei Humor ohne Karikatur: »Yo prefiero un humor menos basado en los tipos y más en las situaciones« (SANZ 1985:31). Demnach ist es seine Absicht, sich durch die Entfernung vom Klischeehaften dem Typischen anzunähern.

In der eigenen Deutung seines Theaters zeigt sich Alonso de Santos ziemlich konstant. Über die Jahre hinweg bleibt er seinem eigenen Konzept treu. Seine Kritiker hingegen sind gerade in bezug auf die zum Schluß angedeutete Affinität seines Werkes zur **sainete**-Literatur geteilter Meinung, ein Aspekt, der noch ausführlich diskutiert werden wird.

#### 6.2.2 Das dramatische Werk - Dominierende Tendenzen

Unter Berücksichtigung der thematischen und stilistischen Entwicklung kann das dramatische Werk von Alonso de Santos in drei Phasen gegliedert werden.<sup>58</sup>

##### 6.2.2.1 Die Welt der Literatur

Nach Meinung von M.T. Olivera beziehe Alonso de Santos Themen und Konflikte für die Stücke seiner ersten kreativen Phase aus der Welt der Literatur (vgl. ALONSO DE SANTOS 1988a:10). Dieser Annahme kann größtenteils zugestimmt werden.

Wenige Tage nach dem Tod von General Franco wird **¡Viva el**

---

<sup>58</sup>Die Grundlage für diese Gliederung bilden vor allem die publizierten Stücke. Chronologisch gesehen können dabei Widersprüche auftreten, da das Aufführungsjahr nicht immer mit dem Entstehungs- beziehungsweise Publikationsjahr übereinstimmt. Ein Beispiel dafür ist das 1990 aufgeführte und 1991 publizierte, aber nach Angaben von Alonso de Santos bereits 1988/89 geschriebene Stück **Trampa para pájaros** (vgl. GALINDO 1992a). Die in den Klammern angeführten Jahreszahlen beziehen sich auf die

**Duque, nuestro dueño!** (1975) aufgeführt. Bei diesem Stück handelt es sich um eine parodistische Komödie in der Art einer Parabel auf das Leben von Wanderschauspielern und ihr Verhältnis zur Macht im Spanien des 17. Jahrhunderts. Das Stück parodiert die heroische Literatur des **Siglo de Oro** und wird so zu einem <neuen> **entremés** (vgl. ALONSO DE SANTOS 1988a:10). Dieser Klassifizierung zustimmend meint Lázaro Carreter: »[...] es formalmente un entremés dilatado y con la sustancia enriquecida por un punto de vista actual« (LAZARO CARRETER 1980:9). Der Realitätsbezug deutet auf einen von Alonso de Santos beabsichtigten Vergleich der dargestellten problematischen Situation fahrender Schauspieler im 17. Jahrhundert mit jener des <unabhängigen> Theaters - man denke nur an die Zensur, fehlende finanzielle Unterstützung etc. Für Medina Vicario ist der Begriff **entremés** nur dann zulässig, wenn eine Einschränkung hinzugefügt wird: »Entremés, sí, pero muy semejante a los que Cervantes y Quevedo concedieron mayor dignidad y que, por ello, resultan tan gozosamente atípicos« (MEDINA VICARIO 1992:99).

Mit **El combate de D. Carnal y D.<sup>a</sup> Cuaresma** (1980) knüpft Alonso de Santos an die mittelalterliche Tradition der erotischen Satire<sup>59</sup> an. Das Stück parodiert die mystische Literatur und wird zu einer Art <neuem> »Auto Sacramental al Placer« (ALONSO DE SANTOS 1988a:10). Eine bedeutende Rolle kommt dabei der Intertextualität zu: von einer Regieanweisung am Anfang, die Bezug nimmt auf das Gemälde »Streit des Karnevals mit den Fasten« von Pieter Bruegel dem Älteren, über Paraphrasen der erotischen Satire bis zu direkten Hinweisen auf spanische Klassiker: »PREGONERO. - Te daré yo poesía para que aprendas a hablar, - (...) Y la lengua que nos dieron - el Arcipreste y Boscán, - Garcilaso y Calderón - y el Cervantes inmortal« (zit. n. ALONSO DE SANTOS 1988b:18).

---

Erstaufführungen in Madrid.

<sup>59</sup>Vgl. Die Versdichtung Libro de buen humor von Arcipreste de Hita (d.i. Juan Ruiz, um 1283-1351), die neben mehreren anderen allegorischen Fragmenten die amüsante Beschreibung der großen Schlacht zwischen den Heeren des »Don Carnal« und der

Die lyrische Welt erschließt Alonso de Santos mit dem Stück ***La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*** (1980). Als Protagonisten dieses unterhaltsamen Kinderstückes agieren phantastische Figuren wie der Drache Regaliz und die Prinzessin Peladilla. Alonso de Santos vermischt darin einen lyrischen Stil mit dem einer Farce entsprechenden Grundton. An Originalität gewinnt das Stück vor allem durch einen unerwarteten Schluß:

[...] esta farsa infantil, confeccionada en versos polimétricos que moldean el motivo de *la bella y la bestia*, bien que a la inversa: la princesita Peladilla se torna dragona, y su pretendiente preferido, el dragón Regaliz, se convierte en un hermoso príncipe. (ALONSO DE SANTOS 1988b:18).

Allen drei Stücken gemeinsam ist die Anwendung eines bestimmten Theaterverfahrens: Theater auf dem Theater<sup>60</sup>. Die Protagonisten sind Schauspieler, die eine Komödie proben oder aufführen, einen ***entremés***, einen ***auto sacramental*** und ein Kinderstück:

Es este un medio de distanciamiento que provoca siempre la reflexión del espectador hacia las circunstancias reales en las que se desarrolla la vida de los cómicos, las cuales se enfocan tanto en un aspecto profesional como social. (ALONSO DE SANTOS 1988a:11).

Durch die Darstellung des Theaters auf dem Theater liegt das Moment einer <Illusionsdurchbrechung> vor (vgl. PFISTER<sup>7</sup>1988:119). Die Schauspieler in den genannten drei Stücken äußern entweder eine Unzufriedenheit mit ihren Rollen (vgl. Juliana, die sich über die ständige Rolle der Verräterin beschwert, in ALONSO DE SANTOS 1988a:96) oder treten im falschen Moment auf. In ***La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*** heißt es:

---

»Doña Cuaresma« enthält.

<sup>60</sup> Vgl. ALONSO DE SANTOS 1988a:11, 1988b:18. Die Darstellung des Theaters auf dem Theater ist eine beliebte Möglichkeit, den Stellenwert des Theaters zu einer bestimmten Zeit zu veranschau-

HADA. ¡Hale, hop! ¡Aquí estoy porque he venido!

TROVADOR. ¡Pero, hada, no! A tí te toca salir luego, en la segunda parte. (ALONSO DE SANTOS 1981:25).

Absicht dieses fiktiven Aus-der-Rolle-Fallen ist eine Verfremdung, die das spielerische Moment betont und eine komische Diskrepanz erzeugt.

Die Protagonisten dieser Stücke sind immer <überindividuelle> Typen (**personaje-tipo**) - der Autor, der Student, der Troubadour etc. - und werden von einem Chor begleitet. Lieder, Tänze und direkte Anspielungen auf das Publikum sollen den einzelnen Zuschauer am Geschehen teilhaben lassen und unterhalten. Theater als Unterhaltungsmedium ist für Alonso de Santos ein wichtiger Aspekt (vgl. die Aussagen zu seiner Funktion als Theaterautor unter 6.2.1). Die Stücke thematisieren aber gleichzeitig den Konflikt zwischen Idee und Wirklichkeit. In **¡Viva el Duque, nuestro dueño!** befinden sich die Schauspieler in einer Welt zwischen **engaño** und **desengaño**, wodurch das Stück eine sozialkritische Komponente erhält. Nach Galán Font werden hier einige Konstanten grundgelegt, die für das spätere Werk (vor allem die Stücke der dritten kreativen Phase) von Alonso de Santos von großer Bedeutung sein sollen:

[...] el enfrentamiento entre los personajes marginados (los cómicos) y la sociedad decente y dominante (el duque y su corte, que no llegan a aparecer en escena), el personaje invisible como desencadenante de cambios de actitud en los protagonistas, la ternura por los personajes desvalidos y los perdedores, un fuerte sentido del humor y un trabajo de estilo muy cuidado, con especial atención al lenguaje. (GALAN FONT 1989:42).

Die unter den Konstanten angeführte Sprache der Stücke führt wieder zum einleitend erwähnten Bezugspunkt Literatur zurück. Dem auf der Bühne dargestellten Ambiente entsprechend werden unterschiedliche sprachliche Ausdrucksformen eingesetzt. Für das

---

lichen. Vgl. dazu Ausführungen unter 3.2.3.

**Siglo de Oro** sind das Romanzen, assonierende Quartette, Doppelreime oder Quintillen. Die Texte bieten außerdem eine lexikalische Fülle, die von sprachlichen Archaismen zum Zweck der Parodie der Literatur bis zu umgangssprachlichen Sätzen reicht und dadurch einen Kontrast schafft, der den humoristischen Effekt verstärkt. (Vgl. ALONSO DE SANTOS 1988a:13).

#### 6.2.2.2 Die Suche nach Authentizität

Das frühe Theater von Alonso de Santos versteht sich als Entlastung des Publikums von der problemgeladenen Gegenwart. Die Stücke beziehen sich nur indirekt auf das Hier und jetzt (vgl. *¡Viva el Duque, ...!*). Durch den Tod von General Franco und den Demokratisierungsprozeß wird der Autor mit einer veränderten Realität konfrontiert, die ihm als Voraussetzung für einen Ersatz der Satire durch die Suche nach Authentizität erscheint (vgl. CABAL 1985:156).

Eine treffende Analyse dieser Zeit des Umbruchs stellt J. Monleón an. Er beschäftigt sich mit der aufkeimenden Demokratie und ihren Auswirkungen auf die Situation des Theaters. Seiner Meinung nach charakterisiert sich diese Periode der spanischen Geschichte durch den Versuch, die Vergangenheit zu vergessen. Er ortet in den Menschen das Bemühen, es sich wohl ergehen zu lassen und unter den Schlüsselwörtern **transición** und **consenso** die Tendenz, sich der Erinnerung an die Vergangenheit nicht zu stellen. (Vgl. MONLEON 1989:336-338).

Die Prämissen dieser Entwicklung thematisiert und reflektiert Alonso de Santos in seinen Theaterstücken dieser Phase. Eine der Funktionen des Theaters, so meint er, sei es, die verlorene Identität zurückzugeben: »Porque estamos tan alejados de la realidad ahora mismo que necesitamos recuperarla, volverle a mirar el rostro« (CABAL 1985:156). Seine Wurzeln zu verleugnen, hieße ja, seine Identität zu verlieren. Ein Anliegen von Alonso de Santos ist es, sich demzufolge in seinem Geworden-Sein zu

begreifen, was eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit notwendig miteinschließt.

Das 1979 uraufgeführte und 1985 erstmalig in der Zeitschrift *Estreno* (Cincinnati, Ohio) veröffentlichte Stück *Del laberinto al 30* handelt von der absurden Auseinandersetzung zwischen einem Psychiater (José) und einem Waffenhändler (Josué), der bei der Sprechstundenhilfe (Dori) Unterstützung findet. Alonso de Santos meint zum Stück:

[...] es mi obra más rara. [...] es un momento de mi vida de crisis de valores en que me replanteo el valor de las palabras. Es un momento muy experimental de mi vida en que me planteo para qué valen las cosas, para qué vale el lenguaje, como comunican los seres humanos, todos son interrogantes, interrogantes, interrogantes. Y no hay ninguna respuesta. (LEONARD 1985:9f).

In *Del laberinto al 30* wird die Suche nach dem <Authentischen><sup>61</sup> manifest: Was ist es, was den einzelnen ausmacht? Wie verhält er sich in einem neuen System, in dem alte Werte zerstört wurden?

Die Protagonisten José und Josué scheinen - bereits durch die Namen hervorgehoben - ein und derselbe zu sein<sup>62</sup>: José repräsen-

---

<sup>61</sup> Gumbrecht bemerkt zur Authentizitätssuche folgendes: »Man braucht [...] kein Spanier zu sein, um zu wissen, daß dort, wo sich Wirklichkeit und Identitäten fast mühelos herstellen lassen, Sehnsucht nach jener alten >Wirklichkeit< auftaucht und nicht mehr verschwindet, an der man sich noch reiben konnte. Mit solcher Sehnsucht setzte die hoffnungslose Verfolgungs-Jagd nach dem >Authentischen< ein« (GUMBRECHT 1990:1049).

<sup>62</sup> Dieses Auseinanderbrechen der Identität in einzelne miteinander widersprüchliche Aspekte ist deutlich von psychoanalytischen Konzeptionen beeinflusst. Abermals sei an das Psychologiestudium von Alonso de Santos erinnert. Die doppelte Identität José-Josué erinnert außerdem daran, daß die westlichen Individuen - wie schon Hegel und Marx gezeigt haben - notwendigerweise in einen Bourgeoisanteil, der egoistisch-rücksichtslos wirtschaftet (Josué als Waffenhändler), und andererseits einen selbstlos-opferwilligen, den hohen Werten der nationalen Gemeinschaft verpflichteten <Citoyen> (José als Psychiater) gespalten sind.

Eine antithetische Personencharakteristik findet man auch in einer Komödie - Leandro-Crispín in *Los intereses creados* (1907) - von Jacinto Benavente, einem Zeitgenossen von Arniches (vgl. PÖRTL

tiert die Logik, Josué den Zufall. Die alltägliche Routine des Psychiaters wird durch das plötzliche Erscheinen des Waffenhändlers aus dem Gleichgewicht gebracht. Diese Handlungsstruktur verstärkt die Annahme, daß die Figur des Josué als Metapher für jene Teile des Selbst von José stehen könnte, die er verdrängt, die sich aber plötzlich unvermittelt ganz dicht sein Leben schieben und Verwirrung stiften. Die Darstellung der Situation eines Psychiaters scheint dahingehend von Alonso de Santos bewußt gewählt, da sie eine - zumindest auf den ersten Blick - Sicherheit im Umgang mit <Seelen> andeutet.

Eine wichtige Rolle in diesem Stück spielen das Schach- und das Oca<sup>63</sup>-Spiel. Im Gespräch der beide Protagonisten heißt es:

DOCTOR.- [...] No comprendo qué tiene de malo para usted jugar al ajedrez.

JOSUE.- ¿No sabe qué tiene de malo? [...] Cada pensamiento suyo, cada movimiento ...Todo un diabólico plan para coger al otro en la trampa, y en medio de una siniestra frialdad propia de monstruos programados, ¡Zas! el manotazo final. [...] ¿Sabe a lo único que juego? [...] Juego a la »Oca«. (ALONSO DE SANTOS 1991a:83f).

Josué widerstrebt die Logik des Schachspiels, er kann das In-eine-Falle-tappen nicht ertragen. Hierin, so Alonso de Santos, liege der Unterschied zu seinen früheren Stücken: die Personen aus *¡Viva el Duque, ...!* seien Opfer, die aus *Del laberinto al 30* hätten gelernt, ihre Opferrolle nicht zu akzeptieren, nicht nachzugeben (vgl. LEONARD 1985:10). Mit den Worten »Mañana ... ¿eh?« (ALONSO DE SANTOS 1991a:96) gibt Josué dem Psychiater zu verstehen, daß er wieder kommen wird. Neben einer psychoanalytischen Interpretation eröffnet sich damit die Seite des Absurden, es verdeutlicht den Zwang des Wiederholens, ohne zu wissen, wo der Ausgang aus dem Labyrinth ist. (Vgl. MEDINA VICARIO 1992:103f).

Die Suche nach Authentizität findet sich auch in *El álbum*

---

1988:292f).

<sup>63</sup>Oca (dt. Gans) ist ein in Spanien beliebtes Brettspiel.



**familiar** (1982). Ph. Zatlin charakterisiert dieses Stück als »Alonso de Santos' metaphorical train of life, from which the boy's family is barred« (ZATLIN 1985:5). Galán Font stellt fest:» En la obra - un drama filosófico, humano y político - se dramatiza el tiempo histórico y se refleja la fragilidad de la memoria en sus intentos por recuperar los recuerdos del tiempo pasado« (GALAN FONT 1989:42).

Das Geschehen wird auf die Perspektive eines Kindes bezogen, das als Ich-Figur auftritt, an der Handlung teilnimmt, sie gleichzeitig aber als Erzähler kommentiert und reflektiert. Während der Vorbereitungen für eine Zugreise, der späteren Zugfahrt und schließlich des Wartens auf den nächsten Zug werden aus dem Familienalbum Erinnerungen evoziert: »A modo de un desfile de fantasmas, los personajes muertos ya surgen, ya se esfuman, en un ir y venir desconcertante; pero es porque el recuerdo los junta o los separa de los vivos según domine o no la espacialización« (ALONSO DE SANTOS 1988b:24). Nur José Luis, dem Protagonisten-Erzähler gelingt es nach langem Warten, in den nächsten Zug zu steigen. Seine Familie begleitet ihn nur in Form des Fotoalbums.

Führt man das Stück auf eine Auseinandersetzung mit Marcel Proust und Tadeusz Kantor zurück (vgl. CABAL 1985:157f), so liegt eine sehr allgemeine Deutungsmöglichkeit im dargestellten Zeitproblem. Das Stück kann aber ebenso als Auseinandersetzung mit der Vergangenheit gewertet werden. Wenn auch nicht für den Körper, so ist die Vergangenheit für die Erinnerung des Menschen doch erreichbar. In **El álbum familiar** steckt die Aufforderung, sich zu erinnern. Der Umbruch vom Frankismus zur Demokratie ist mit einem Werteverlust und einer Orientierungslosigkeit verbunden. Alonso de Santos dazu:

[...] tengo la sensación de que está bien destruir, pero luego hay que construir, y a lo mejor *El álbum familiar* en mí es un intento de partir de atrás para reconstruirme y al reconstruirme tratar de ayudar a reconstruirse a los

---

Über den Spielverlauf wird durch Würfeln entschieden.

espectadores. (CABAL 1985:156).

Der Autor will erreichen, daß sich jeder einzelne als Subjekt in seinem Geworden-Sein begreift.

Einer autobiographischen Deutung des Stückes (vgl. MIRALLES 1982:114, OLIVA 1989:447) kann die Deutung durch den Autor selbst gegenübergestellt werden. Alonso de Santos will sein Stück weniger als Versuch einer bloßen persönlichen Bewältigung der Nachkriegszeit verstanden wissen, sondern eher als Parabel für das politische Bewußtsein des einzelnen, der die Welt als etwas begreift, das ihm nicht gehört, den man jederzeit in seinen Möglichkeiten einschränken kann. Für ihn existiert nur eine Haltung, die in seinem Land zu erringen sei: »[...] aceptar dentro y fuera de nosotros que nadie es el dueño de nuestros derechos« (CABAL 1985:161).

**Trampa para pájaros**, obwohl erst 1990 uraufgeführt, kann ebenfalls dieser Phase zugeordnet werden. In der »Nota del autor« schreibt Alonso de Santos:

Hoy se levanta con esta obra el telón sobre el viejo desván de la memoria española. Tres son los personajes que lo habitan: un hombre de la »etapa anterior«, su hermano, músico, y entre los dos la sombra cálida de una mujer. (ALONSO DE SANTOS 1991b:9).

Die in **Del laberinto al 30** reflektierten beiden Anteile des Individuums treten diesmal als Brüderpaar auf, das sich bekämpft und doch untrennbar aneinander hängt: Mauro, als ehemaliger Polizist der Diktatur unfähig, sich den neuen Verhaltensweisen der Demokratie anzupassen, steht seinem Bruder Abel, einem friedlichen, ergebenen, mißtrauischen, sensiblen und in den Augen Mauros schwachen Pianisten, gegenüber. Man erlebt den Kampf zweier entgegengesetzter Kräfte, den Kampf der Vergangenheit mit der Gegenwart. »*Trampa para pájaros* es, en definitiva, una obra frágil, en la que no se está haciendo una historia progresiva. por ello se acude al pasado, se indaga en él buscando las razones del presente« (TORRES MONREAL 1991b:80).

Beschränkungen und Zwänge, die die Menschen im heutigen Spanien erleben, führt Alonso de Santos auf die Vergangenheit zurück, er begreift sie als Erbe der vorangegangenen Epoche. Obwohl die Menschen dieses politische, soziale, persönliche und familiäre Erbe einer zum Teil schmerzhaften Veränderung unterwerfen, die einmal gut, ein andermal schlecht ausgeht, sei die Bewältigung der Vergangenheit ein außerordentlich schieriges Unterfangen: »[...] vamos luchando con muros del pasado; con muros que otros han puesto ahí y hay que ir cada día luchando contra ellos« (GALINDO 1992b).

#### 6.2.2.3 Versöhnung von Idee und Wirklichkeit durch Humor

In seinen Stücken *La estanquera de Vallecas* (1981, Wiederaufführung 1985), *Bajarse al moro* (1985), *Fuera de quicio* (1987) und *Pares y Nines* (1989) findet Alonso de Santos einen neuen Ansatz zur Fortsetzung der humoristischen Tradition des *teatro independiente*. Er erhebt den Anspruch, realistisch zu schreiben. In Sprache und Personendarstellung zeigt er sich gegenwartsorientiert und wirklichkeitsnah. Der Eindruck von Wirklichkeitsnähe wird durch direkte - wenn auch ironische - Anspielungen auf die spanische Gegenwart noch um eine Spur verstärkt, wie in der folgenden Tirade von Doña Antonia in *Bajarse al moro*

[...]Dijo que en estos nuevos tiempos hace falta que cambiemos todos como está cambiando el país, y como él [ihr aus dem Gefängnis entlassener Mann] ha cambiado. Y que había que trabajar mucho, mucho para levantar España entre todos. Así, como te lo digo. Dijo que él, antes, con Franco, robaba porque robaba todo el mundo, pero ahora, con los socialistas, es diferente. Huy, habló muy bien de Felipe González, de Guerra, del Boyer<sup>64</sup>, de todos. [...] Es que hay que ver como se ha vuelta: serio, formal, trabajador ... (ALONSO DE SANTOS 1988b:157f),

---

<sup>64</sup> F. González, »Presidente del Gobierno«; A. Guerra und M. Boyer, Mitglieder des »Gabinete del Gobierno«.

und - nicht minder ironisch - im »Discurso electoral en el manicomio« (2. Szene in **Fuera de quicio**), wenn der Anstaltsdirektor, »con pinta mitad de psiquiatra clásico, mitad de padrino mafioso«, sich folgendermaßen an die Patienten wendet:

[...] Van ustedes a decidir con su voto a quién quieren para que les mande en los próximos años. Por tanto, mediten y reflexionen bien su decisión. No obren a tontas y a locas. [...] Mañana, día de reflexión electoral en todo el país, se suspenderá la medicación, salvo en casos graves, para que puedan ustedes decidir libremente, sin que ningún agente externo pueda condicionar su voto. (ALONSO DE SANTOS 1988c:29,31).

Ein weiteres Indiz für die <neuen> Bestrebungen von Alonso de Santos ist in der Wahl der Schauplätze zu finden: Ort der jeweiligen Handlung ist die unmittelbare Umgebung Madrids (die Viertel Vallecas und Lavapiés, das psychiatrische Krankenhaus Ciempozuelos, die Altstadt). Für den Autor ist Komödie gleichbedeutend mit Komödie des Lebens:

Trato de llevar a los escenarios las historias de la calle, las historias de nuestras vidas. Porque yo creo que el escenario no es un museo donde se cuentan historias de los Reyes Católicos sino que es, básicamente, el espejo de nuestras costumbres, de nuestras inquietudes, de nuestros deseos. (D'ATRI 1988:38).

Die Stücke reflektieren Unzulänglichkeiten und Widersprüche der aktuellen sozialen Wirklichkeit, in der die Menschen mit Kommunikationsschwierigkeiten, Einsamkeit, Lieblosigkeit und Unglückseligkeit konfrontiert sind. Zweifellos setzt sich hier - wie bereits auch in einigen Werken der ersten Phase (vgl. 6.2.2.1) - die Wirklichkeit gegenüber der Idee durch. Die Straßenräuber Tocho und Leandro in **La estanquera de Vallecas**, die letztlich einer aggressiven und autoritären Gesellschaft gegenüberstehen, finden Gewalt und Gefängnis als <institutionalisierte> Lösung. Chusa und Jaimito aus **Bajarse al moro** ertragen die Lieblosigkeit,

die Illoyalität und das Verlassen-werden von Elena und Alberto, die sich als <glückliche> Menschen in eine scheinheilige Konsumgesellschaft integrieren. Die beiden Pärchen in **Fuera de quicio**, Antonio und Antoñita sowie Juan und Rosa, heiraten, um eine Freiheit zu erlangen, die die aufgeworfenen Fragen nicht löst. Federico und Roberto schließlich, die beiden Vierzigjährigen Männer aus **Pares y Nines**, scheitern an der bitteren Realität: ihre emotionale Unfähigkeit führt die beiden in die Einsamkeit.

Im Mittelpunkt der Stücke stehen gewissermaßen immer Verlierer. Alonso de Santos darüber:

La utilización del perdedor es siempre muy interesante, porque nos permite el contraste con los triunfadores, con los que están establecidos en la sociedad. El perdedor es el personaje perfecto para escribir sobre las insuficiencias de la vida, sobre la felicidad imposible ... En definitiva, el perdedor es el personaje que más conmueve al espectador. (GALAN FONT 1988:46).

Die einzige Möglichkeit, der Unzulänglichkeit der Welt und der Menschen, den Schwierigkeiten und Mißgeschicken des Alltags zu begegnen, sieht Alonso de Santos im Humor. Humor ist für ihn philosophische Weltanschauung und Antwort auf die Entzweiung von Idee und Wirklichkeit zugleich. Zur konstanten Entwicklung des Humors in seinem Werk bemerkt Galán Font:

Desde sus primeras obras [...] viene cultivando el humor, en una constante evolución que va desde la parodia, la farsa y el espíritu grotesco (en personajes, situaciones y lenguajes) presentes en «¡Viva el duque, nuestro dueño!» (1975) hasta la ironía distanciadora y la exajeración del comportamiento ridículo del individuo en situaciones privadas o próximas a la intimidad, que caracterizan el humorismo de «Pares y Nines». (GALAN FONT 1989:41).

Der Betrachtung und Darstellung der Wirklichkeit durch Humor bleibt Alonso de Santos in seinen Stücken bis dato treu. In einer Aufführungskritik zu seinem letzten, noch nicht publizierten Stück **Vis a vis en Hawai** (1992) heißt es:

Dialoga Alonso de Santos con naturalidad llena de gracia, rica en matices utilizando un lenguaje que es exactamente el de la calle, el de hoy y tan medidamente que nunca se precipita en la teatralidad, siempre resulta sincero, humano, gracioso para incitar a la risa y a la emoción. [...] «Vis a vis en Hawai» es una acertada pintura realista y cómica, de muchas situaciones dramáticas. (LOPEZ SANCHO 1992).

Den Bezugspunkt all der Stücke dieser Phase bilden das Hier und Jetzt: Alonso de Santos greift aktuelle Probleme auf und entnimmt seine Personen und ihre spezifische Sprache dem spanischen Alltag. Dies veranlaßte die Kritiker und Literaturwissenschaftler sofort zu einer wichtigen Frage: die mögliche Verbindung seines Werkes mit einer traditionellen Linie in der spanischen Theatergeschichte: **pasos, entremeses, sainetes, género chico**. Im Folgenden soll nun ausgehend von zwei unterschiedlichen Beantwortungen dieser Fragestellungen gezeigt werden, worin die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem Werk von Alonso de Santos und jener traditionellen Gattung, die Haro Tecglen als »sainete-costumbrismo-astracán-jugete-disparate« (HARO TECGLEN 1985a:47) umschreibt, liegen.

### 6.3 **Sainete** oder **comedia de humor**? - Über Adäquatheit und Geltung zweier unterschiedlicher Klassifizierungsversuche

#### 6.3.1 Zwei Thesen als Ausgangspunkt

In Aufsätzen und Zeitungsartikeln wird versucht, die Poetik von Alonso de Santos zu deuten und sein Werk einer literarischen Gattung zuzuordnen. Eine genaue Sichtung dieses Materials zeigt allerdings, daß die meisten Aussagen zu zwei zentralen Klassifizierungsversuchen zusammengefaßt werden können. Die Voraussetzungen dafür lassen sich in zwei Thesen formulieren.

*These 1: Alonso de Santos bemüht sich um die Konsolidierung einer*

Linie zwischen **sainetismo** und **costumbrismo** mit erstaunlichen und interessanten Aktualitätsbezügen.

In Aufführungskritiken und Kommentaren zu seinen letzten Theaterstücken behaupten Kritiker, daß der Autor aufgrund der Wahl seiner Schauplätze und seiner Personen, des Aktualitätsbezuges seiner Themen und der verwendeten Sprachform (Umgangssprache) die Tradition der **sainete**-Literatur fortsetze. Dieses Postulat wird einerseits in dogmatischer, andererseits in abgeschwächter Form vertreten. Belegbar wird es, wenn in bezug auf **La estanquera de Vallecas** von »el neosainete« (UMBRAL 1985a), »un sainete con talento« (GARCIA GARZON 1985), »un sainete de nuestro tiempo« (ARROYO 1985a) gesprochen wird, wenn **Bajarse al moro** mit »sainete y un poco de yerba« (ARROYO 1985b), »buen sainete« (BURGUET 1986, LUIS 1986) und »recuperar el costumbrismo no banal« (PEREZ DE OLAGUER 1986) kommentiert wird. Der <saineteske> Charakter sei ebenso in **Fuera de quicio** - »podría calificarse de sainete policíaco« (LOPEZ SANCHO 1987) - und in **Pares y Nines** - »estamos en la caricatura, en el sainete, casi en el juguete cómico« (HARO TECGLÉN 1989) - zu finden. Einen direkte Verbindung mit einem Vertreter der **sainete**-Literatur stellt F. Segura her. Unter dem Titel »Vuelve el sainete« schreibt er:

[...] como Arniches, Alonso de Santos aspira a estimular las condiciones generosas del pueblo - en su caso, marginados, chorzos y drogadictos infelices y buenazos - y hacer odiosos los malos instintos - en su caso el egoísmo burgués y la Policía-. Lo atractivo del sainete es reconocer en el escenario situaciones de la vida real del espectador [...] y escuchar la pequeña reflexión de filosofía popular y moral que de lo visto en escena se desprende: los oficialmente «malos» -atracadores, drogadictos, marginados - son más generosos y en el fondo más buenos que «la gente de orden». (SEGURA 1985).

Darin wird eine deutliche Anspielung auf Wesen und Funktion der **sainetes rápidos** von Arniches (vgl. Ausführungen unter 5.3, vor allem zum Stück **La pareja científica**) erkennbar.

E. Haro Tecglen und L. López Sancho folgen zwar der erläuterten These, aber in eingeschränkter Form. Ihrer Meinung nach ließen sich in den Stücken von Alonso de Santos Merkmale des **sainete** beobachten, gleichzeitig mache sich jedoch ein Bruch mit der Tradition bemerkbar. Zu **Bajarse al moro** stellt Haro Tecglen fest:

[...] es una prolongación, y al mismo tiempo una ruptura, de una de las líneas de fuerza del teatro español constante: la comedia de costumbres, el sainete, la escena de pueblo y pobres sometidos a una fuerte presión social. La ruptura está en la presencia de la libertad, de otra forma moral. (HARO TECGLEN 1985b).

Haro Tecglen bezeichnet das Stück als **sainete distinto**. Vom traditionellen **sainete** habe **Bajarse al moro** den Schein des Alltäglichen, die Umgangssprache und die minuziöse Darstellung der Welt des <kleinen Mannes>. **Distinto** sei dieser **sainete** vor allem wegen des psychologischen Profils der Personen, profunder gestaltet als die in den **sainetes** von Ramón de la Cruz und authentischer als die Mehrzahl jener von Arniches. (Vgl. HARO TECGLEN 1985a:47-49).

López Sancho schließt sich in groben Zügen der Meinung Haro Tecglens an: »Bajarse al moro [...] es mucho más que un sainete, es una muestra del nuevo teatro de un joven autor capaz de desbordar por los senderos de humor y del amor la oferta sana de un vigoroso y directo realismo« (LOPEZ SANCHO 1985). Diese Auffassung überträgt er ebenfalls auf **Pares y Nines**. Das Stück sei ein »sainete nuevo, con mucho más en su astuta receta de lo que en los primeros sorbos se descubre« (LOPEZ SANCHO 1989).

In Abhebung von der zuvor zitierten Position meint E. Galán Font, mit dem Begriff **comedia de humor** den Stücken von Alonso de Santos eher gerecht zu werden. Er setzt dabei die Geltung folgender These 2 voraus:

*These 2: Die dramatische Perspektive, von der aus Alonso de Santos seine Stücke konzipiert, weicht von Grund aus von der Gattung **sainete** ab und nähert sich der **comedia de***



*humor an.*

Unter dem Begriff der **comedia de humor** versteht Galán Font eine »comedia moderna de compromiso social escrita en clave de humor« (GALAN FONT 1989:40). Alonso de Santos versuche im Großteil seiner Stücke, Forderungen und Zwänge der Gesellschaft zu thematisieren und darzustellen. Dies erreiche er aber nicht durch eine Skizzierung der Sitten von Gruppen, in denen die Persönlichkeit des einzelnen von untergeordneter Bedeutung ist - vergleichbar mit den **cuadros de costumbres** von Ramón de la Cruz und vom **género chico** -, sondern durch die Darstellung des besonderen Lebens von Individuen:

La comedia de Alonso de Santos bucea en la individualidad, en el comportamiento particular de los seres humanos, en sus deficiencias, sueños, deseos y frustraciones. Siempre como telón de fondo el anhelo imposible de una felicidad más soñada que vivida: ni la estructura social ni las relaciones humanas permiten alcanzar la felicidad. De ahí la poesía, la ternura que late en la comedia de Alonso de Santos, que disfraza la tristeza con la sonrisa del humorismo. (GALAN FONT 1989:41).

Die Dynamik der Stücke sieht Galán Font im Gegensatz von Marginalität und etablierter Welt. Die Marginalität äußere sich in verschiedenen Formen: soziale Marginalität in **¡Viva el Duque, nuestro dueño!**, **La estanquera de Vallecas** und **Bajarse al moro**; psychologische Marginalität in **Fuera de quicio**; politische und menschliche Marginalität in **El álbum familiar**; emotionale und kulturelle Marginalität in **La gran pirueta** und **Pares y Nines**. (Vgl. GALAN FONT 1985 und 1989).

Das zweite Hauptelement der Poetik von Alonso de Santos, so Galán Font, sei der Humor. Man müsse eine klare Unterscheidung zwischen dem **humorismo** im Theater von Alonso de Santos und der **comicidad** des **sainete** treffen:

Es el humor de Alonso de Santos un humor poético y filosófico, que indaga en la conciencia, que rastrea en la

angustia del hombre contemporáneo y que apela a nuestra existencia, un humor intelectual que invita a escapar de la sonrisa de luchador incausable. (GALAN FONT 1991:8).

Anhand des Stückes *Bajarse al moro* gilt es nun zu prüfen, wie es um die Haltbarkeit der Inhalte dieser beiden Thesen bestellt ist.

### 6.3.2 Bemerkungen zur Textauswahl

*Bajarse al moro* markiert einen wichtigen Abschnitt in der Dramaturgie von Alonso de Santos. Mit der Aufführung dieses Stückes erreicht der Autor das, was er sich als Ziel gesetzt hatte: eine größere Resonanz auf sein Theater. (Vgl. LADRON de GUEVARA 1985:55). Die Kritiker bringen den großen Erfolg des Stückes mit den *nuevos tiempos* der spanischen Gesellschaft in Verbindung. In seiner Funktion als Kommentator von politischen und das Theater betreffenden Ereignissen sieht P. Altares hinter dem Erfolg von Alonso de Santos eine einfache Formel: »personajes de la calle, problemática actual y directa, lenguaje asimilable por las nuevas generaciones« (ALTARES 1989:12).

Mit *Bajarse al moro* wurde Alonso de Santos über die Grenzen Spaniens hinaus bekannt. In Spanien selbst zählt das Stück bereits zu den <Klassikern>: 1988 wurde es in der Reihe *Letras Hispánicas* (Ed. Cátedra), einer prestigeträchtigen Sammlung spanischer Klassiker, publiziert.

Diese Fakten allein rechtfertigen natürlich nicht die Wahl gerade dieses Textes, legen sie aber durchaus nahe. Das entscheidende Moment für die Wahl von *Bajarse al moro* liegt aber in der dem Text immanenten Vieldeutigkeit: bereits oberflächlich betrachtet scheint der Text verschiedene Lesarten zuzulassen (*sainete*, Sozialkritik, Intertextualität<sup>65</sup> etc.). *Bajarse al moro* scheint dadurch zur Überprüfung obiger Thesen geeignet.

---

<sup>65</sup> F. Tamayo und E. Popeanga sprechen in ihrer Analyse des Stückes von einem intertextuellen und symbolischen Konstrukt. Sie versuchen Relationen zur griechischen Mythologie herzustellen.

In der folgenden Analyse geht es aber nicht um eine bloße Einzelanalyse, sondern um den Nachweis, wo im Werk von Alonso de Santos Berührungspunkte zur **sainete**-Literatur zu finden sind beziehungsweise ob und wie der Autor mit dieser Gattung bricht. Um die Objektivität der Aussagen zu erhöhen, soll auf vergleichbare Phänomene in anderen Stücken seines Werkes verwiesen werden.

### 6.3.3 *Bajarse al moro*<sup>66</sup> - Textanalyse

#### 6.3.3.1 Handlung und dramatische Struktur

»Habitación destartalada en una calle céntrica del Madrid antiguo« (99) - lautet der Beginn der ersten Regieanweisung. Der Zuschauer-Leser wird in die Welt des Hier und Jetzt versetzt. In dieser Wohnung im alten Madrider Viertel Lavapiés wohnen Chusa, der Polizist Alberto und Jaimito, der sein Geld mit der Herstellung von Ledersandalen verdient. Jaimito, der Cousin von Chusa, ist seit seiner Kindheit mit Alberto befreundet. Chusa, die Geliebte von Alberto, lebt vom **bajarse al moro**, d.h. vom Haschischkauf in

---

(Vgl. ALONSO DE SANTOS 1988b:51-84).

<sup>66</sup> Erstausgabe: **Bajarse al moro**, Madrid: Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana 1985. - **Bajarse al moro**, Madrid: Antonio Machado 1986, <sup>2</sup>1987, <sup>3</sup>1990. (= Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 8). - **Bajarse al moro**, hg. v. F. Tamayo u. E. Popeanga, Madrid: Cátedra 1988. (= Letras Hispánicas, 289). - **Bajarse al moro**, in: **Seis dramaturgos españoles del siglo XX: Teatro en democracia**, Bd 2, Madrid: Primer Acto-Girol Books 1989. (= Telón/Drama, 1), 259-332. - **Bajarse al moro**, hg. v. A. Amorós, Madrid: Espasa Calpe 1992. (= Col. Austral, 260), zus. m. **El álbum familiar**. - **Bajarse al moro**, in: **Plays of the New Democratic Spain (1975-1990)**, Maryland: University Press of America. - In der vorliegenden Analyse wird nach der Ausgabe von Tamayo/Popeanga zitiert. Seitenzahlen stehen in Klammern. - Übersetzungen: **Going down to Marrakesh**, aus dem Span. übers. v. Ph. Zatlin, New Brunswick: The State University o.J. - **Stoff der Träume**, aus dem Span. übers. v. M. Lassacher u. E. Eisterer-Barceló, Innsbruck: o.J. (unveröffentl.). - Verfilmte Fassung: **Bajarse al moro** (E 1988), Drehbuch: J. Oristrel, F. Colomo, J.L. Alonso de Santos. Regie: F. Colomo.

Nordafrika und dem Schmuggel nach Spanien.

Die Harmonie und Freundschaft, in der die drei leben, wird durch die Studentin Elena aus dem Gleichgewicht gebracht. Auf der Suche nach Abenteuern ist sie bereits zum wiederholten Mal von zu Hause ausgerissen. Als sie Chusa kennenlernt, bietet ihr die ihre Wohnung als vorübergehenden Zufluchtsort an. Dies widerstrebt aber Jaimito: »[...] A todo el que encuentra lo mete aquí. El otro día al mudo, hoy a ésta. ¿Tú te has creído que esto es el refugio El Buen Pastor, o qué?« (103). Chusa sieht darin kein Problem: »Sólo es por unos días, hasta que se baje al moro conmigo« (104). Der Plan, gemeinsam nach Afrika zu reisen, hat aber einen Haken: Elena ist noch Jungfrau und kann deshalb die Schmuggelware nicht transportieren: »Tengo que decirte una cosa. ¡Yo no puedo! En el culo a lo mejor ... pero nada más. Chusa, soy virgen« (123). Chusa versteht nicht, wie eine Frau im Jahr 1985 noch Jungfrau sein kann, weiß aber Abhilfe: »Eso hay que arreglarlo enseguida. Se lo decimos esta noche a Alberto y ya está. No me hace gracia, no creas, pero qué le vamos a hacer. No vas a seguir así. ¿Te ha gustado antes, no? Pues mejor para ti« (124). Alberto ist bereit, das <Problem> zu lösen, kommt aber nicht zum Ziel, da er durch mehrfaches Erscheinen seiner Mutter und einen gewaltsamen Überfall, bei dem sich zwei Drogenabhängige Heroin verschaffen wollen, daran gehindert wird. Jaimito kann die beiden Eindringlinge aber durch einen Schuß aus Albertos Dienstpistole in die Flucht schlagen. Durch das unüberlegte Handeln von Jaimito aufgebracht, verletzt Alberto versehentlich seinen Freund durch einen Schuß in den linken Arm.

Die Komik des ersten Aktes wird im zweiten durch dramatische Spannung ersetzt: Alberto und Elena haben sich ineinander verliebt. Jaimito, wieder aus dem Krankenhaus zurück, will vergeblich die alte Gemeinschaftlichkeit wiederherstellen. Chusa - allein nach Marokko gereist - ist beim Haschischsmuggel ertappt und von der Polizei festgenommen worden. Dem geläuterten, aus dem Gefängnis entlassenen Vater von Alberto und der Mutter von Elena gelingt es, ihre Kinder zu einem geordneten Leben zu bewegen:

Alberto und Elena wollen heiraten und in eine Wohnung im Vorort Móstoles ziehen. Jaimito, der sich um Chusa sorgt, bittet Alberto, ihr zu helfen. Diesen interessieren seine früheren Freunde aber nicht mehr: »Conmigo ya no contéis más. Se acabó«(172). Chusa, schließlich doch wenige Tage später freigelassen, und Jaimito bleiben allein und enttäuscht zurück. Das Bild einer zukünftig harmonischen Welt kann Jaimito nur noch erträumen:

De entrada naces, y un dinero para que estudies, o viajes, o vivas como quieras, sin tener que estar ahí como un pringao toda la vida; porque todo estará organizado justo al revés de como está ahora, y la gente podrá estar feliz de una vez, y bien. A gusto.(192)

Trotz aller Enttäuschung gibt Chusa ihren Glauben an den Menschen nicht auf. Als sie weggeht, um für Jaimito Zigarettenpapier zu holen, weist sie seinen Rat, nicht wieder irgendjemanden mitzubringen, mit den Worten »A todo el que encuentre, ¿oyes? A todo el que encuentre y no tenga adónde ir« (193) zurück.

**Bajarse al moro** besteht aus zwei Akten, die in vier beziehungsweise drei Szenen unterteilt sind. Das Stück weist eine synthetische Struktur auf: Exposition (Welt der Kleinkriminalität, Haschischkonsum und -schmuggel <-> etablierte Welt, Konsumgesellschaft) - erregendes Moment (Elenas Eindringen in die Welt von Jaimito, Chusa und Alberto kann als Kernkonflikt angesehen werden) - Steigerung (Scheitern der Initiationsversuche) - Höhepunkt (Überfall der beiden Drogenabhängigen, Verletzung Jaimitos) - Umschwung (mehrere Stufen des Abstiegs: Jaimitos Versuche, die alte Gemeinschaft wiederherzustellen; Chusas Verhaftung; Elenas und Albertos Bruch mit den beiden). Die geschlossene Form des Stücks wird durch eine Anfang-Schluß-Entsprechung verstärkt. Zu Beginn des ersten Aktes, als Chusa mit Elena in die Wohnung zurückkommt, erfährt man durch Jaimito, daß Elena am Vortag das Haus eigentlich nur kurz verlassen wollte, um Zigarettenpapier zu kaufen:

JAIMITO. [...] ¿No dijiste que ibas a por papelillo?

CHUSA. Iba a por papelillo, pero me encontré a ésta, ya te lo he dicho. Y como estaba sola ... (101f).

Am Ende des zweiten Aktes wird auf anaphorische Weise darauf Bezug genommen:

JAIMITO. [...] Oye, ya estoy sin papelillo otra vez, ¿tienes?

CHUSA. No, pero voy a buscarlo a la calle. [...]

JAIMITO. Y no te traigas de paso a todo el que encuentres por ahí, que luego mira.

CHUSA. A todo el que encuentre, ¿oyes? A todo el que encuentre y no tenga adónde ir. (192f).

Diese Art der Darstellung umschreiben Tamayo und Popeanga mit dem Begriff **pirueta retroflexa**. Von semiotischen Gesichtspunkten ausgehend sei dieser Prozeß logisch: die dargestellte Handlung endet an dem Punkt, wo die neue Vorstellung zu beginnen hat. Gleichzeitig stehe dahinter aber eine Art Metapher für »un <repetirse> cotidiano en que cada <momento> es firme calco de los precedentes, remedio de sí mismo, lejos de una espiral edificante« (ALONSO DE SANTOS 1988b:83).

In **Bajarse al moro** wird zwar ein Ausschnitt aus dem Madrider Alltagsleben dargestellt, was viele Kritiker schon allein deshalb zu einer Verbindung des Stücks mit **costumbrismo** beziehungsweise **sainete** zu verleiten scheint, doch durch seinen sorgfältig durchstrukturierten Aufbau und die <Wahrscheinlichkeit><sup>67</sup> der dargestellten Konflikte hebt es sich von Stücken der traditionellen **sainete**-Literatur ab. In bezug auf die <klassischen> **sainetes**

---

<sup>67</sup> Der Begriff <Wahrscheinlichkeit> (span. **verosimilitud**) ist hier nicht als vermutete Faktizität, Wirklichkeitsgemäßheit oder Möglichkeit zu verstehen, sondern als innere Schlüssigkeit. Nach der Poetik des Aristoteles soll die Handlung <wahrscheinlich> beziehungsweise <notwendig> wirken. (Vgl. ASMUTH <sup>3</sup>1990:149).

des Ramón de la Cruz kann zum Beispiel nur in Ausnahmefällen (vgl. Dowling unter 3.3.2) von einer einfachen, durchgängigen und strukturierten Handlung gesprochen werden, die Regel sind eher Aneinanderreihungen von kurzen pittoresken Ausschnitten aus dem Madrider Alltagsleben, sogenannte **cuadros de costumbres**. Bei Arniches trifft man auf den **sainete rápido**, ein in bezug auf seine Dauer mit dem **sainete** von Ramón de la Cruz vergleichbares Stück, und auf den **sainete extenso** (eigentlich **tragicomedia grotesca**), die als modifizierte Formen der <klassischen> **sainetes** - wenn auch nicht in so subtiler Weise wie **Bajarse al moro** und andere Stücke von Alonso de Santos - einen klar strukturierten Handlungsverlauf zeigen. Ein wesentlicher Unterschied liegt jedoch in der Konfliktfrage. In den Stücken von Arniches gibt es keine wirklich konsequente und realistische Konfliktentfaltung. Arniches macht zwar auf soziale Konflikte aufmerksam, womit er sich zumindest teilweise vom Standardkonflikt (Ehre und Liebe) der **sainetes madrileños** entfernt (vgl. 5.2.1), und versucht damit, sich von einer oberflächlichen Moralisierung costumbristischer Manier zu entfernen, doch bleibt er in einer Forderung nach Sympathie und Mitleid stecken (vgl. 5.3.1 bis 5.3.3). In **Bajarse al moro** fehlen sozialer Konflikt oder Klassenkampf. Ynduráin stellt fest: »No hay reivindicación popular ni populista, no se habla de explotación, ni de nada que se le parezca: la lucha queda abolida, el combate no tendrá lugar« (YNDURAIN 1989:243). Dieser Meinung kann man zustimmen. Soziale Konflikte werden im Stück nach innen getragen. Man könnte von einem <innerpsychischen> Konflikt der Personen-Individuen sprechen, d.h. ihrer Zerrissenheit zwischen Idee und Wirklichkeit in einer wertdiffus-pluralistischen Gesellschaft. Die Personen-Individuen leben und handeln zwischen diesen beiden Extremen, verlieren aber nie die Fähigkeit zur humoristischen Betrachtung ihres Daseins. Im Stück lassen sich dafür viele Beispiele finden<sup>68</sup>. So heißt es zum Beispiel in einem Dialog

---

<sup>68</sup>Eine humoristische Weltsicht zeigen auch Personen anderer

zwischen Jaimito, der gerade versehentlich von Alberto angeschossen worden ist, und Doña Antonia:

JAIMITO. Me ha dado en el brazo, aquí arriba. No lo puedo casi mover ... ¡Ay!

DOÑA ANTONIA. Pues te ha salvado Dios, porque si te da en la cabeza, o en el corazón ... Has tenido suerte.

JAIMITO. (*Mientras le sacan por la puerta entre los dos.*) Sí, suerte. Yo siempre tengo mucha suerte (156),

oder beim Abschied von Chusa und Alberto:

ALBERTO. Otro día quedamos.

CHUSA. Sí, otro día. El día de los Santos Inocentes. (187).

Tamayo und Popeanga definieren **Bajarse al moro** folgendermaßen: »[...] nos hallamos ante un drama en que conviven lo trágico y lo cómico (como en la vida misma), y en que se hacen presentes elementos familiares al lector« (ALONSO DE SANTOS 1988b:83). Das Stück ist mit der alltäglich erfahrbaren Wirklichkeit verbunden.

In der Exposition versucht der Autor, eine Art <Zeitgenossenschaft> zwischen seinen Personen-Individuen und dem Zuschauer-Leser herzustellen, was die Identifikation erhöhen soll. Auf der Bühne (im Text) werden Situation und Ambiente einer Art von Bohemiens dargestellt. Bereits durch das im Titel verwendete **bajarse al moro** (Ausdruck eines Soziolekts) wird eine Gruppe von Menschen charakterisiert, wenn auch nicht im voraus als Randgruppe<sup>69</sup> festgelegt, so doch zwischen etablierter Welt und der der

---

Stücke von Alonso de Santos. In **La estanquera de Vallecas** findet man beispielsweise folgende Dialoge: »TOCHO. - ¡Mira, hay teléfono. Podíamos pedir refuerzos; / LEANDRO. - Sí, a Fidel Castro, ¡no te jode! [...]« oder »ABUELA. - Habría que ponerle a este hombre unos paños de vinagre para que se le baje el hinchazón. Por un sin querer han pagado justos por pecadores. / TOCHO. - Este no es un justo, señora. Este es un madero« (ALONSO DE SANTOS <sup>2</sup>1988:26, 32).

<sup>69</sup>Als <wirkliche> Mitglieder einer soziale Randgruppe könnten Abel und Nancho vom Zuschauer-Leser identifiziert werden. Im Stück werden die beiden als von <harten> Drogen abhängige, gewaltsame



Kleinkriminalität stehend. Die Mitglieder dieser Gruppe bewegen sich einmal in dieser, dann wieder in der anderen Welt (vgl. Beziehung Chusa, Drogenschmugglerin <-> Alberto, Polizist; Elena, Studentin aus gutbürgerlicher Familie <-> Chusa). Wie in den **sainetes** von Ramón de la Cruz wird hier eine bestimmte <Klasse> von Menschen in ihrem Grenzüberschreitungsversuch dargestellt. Der Unterschied zum traditionellen **sainete** liegt aber darin, daß die Personen nicht in ihrer sozialen Welt gefangen sind (im traditionellen **sainete** ist die etablierte Ordnung dem einzelnen immer überlegen), sondern sich im Verlauf der Handlung selbst für eine der beiden Welten entscheiden können. Dahinter verbirgt sich das, worin Haro Tecglen den Bruch mit dem **sainete** und spanischen **costumbrismo** sieht: die Freiheit der Entscheidung, die Möglichkeit, trotz Familientradition und Klassenzugehörigkeit sein Schicksal selbst in die Hand nehmen zu können<sup>70</sup> (vgl. HARO TECGLEN 1985a:47).

Die meisten der Zuschauer-Leser haben eine solche oder ähnliche Situation von <Transgression> selbst erlebt oder kennen jemanden, der sie erlebt hat. Zur Identifikation meint D. Ynduráin: »El público de 1985 reconoce a estos personajes desde primer momento, los identifica, si no se identifica con ellos« (YNDURAIN 1989:245). Ideen und Verhaltensweisen, so Ynduráin weiter, die die Personen im Stück an den Tag legten, seien Ideale verschiedener Generationen, Ideale, die die Zeit der **transición** in Spanien, den politischen und gesellschaftlichen Umbruch beherrschten. (Vgl. YNDURAIN 1989:246). Von diesem Hintergrund ausgehend wird ein weiterer wesentlicher Unterschied zum traditionellen **sainete** eines Ramón de la Cruz, aber auch zum **sainete rápido** von Arniches deutlich. Dem Zuschauer-Leser wird nicht mehr eine ihm fremde Welt vorgeführt - »cuadros tristes,

---

Aggressoren dargestellt und stehen dadurch in der Gesellschaftshierarchie eine Stufe unter der sozialen Gruppe der Protagonisten.

<sup>70</sup>In einer solchen <offenen> Gesellschaft wird auch der Ich-Erzähler José Luis in **El álbum familiar** dargestellt.

pavorosos, amenazadores, lamentables«, wie sie Arniches in **La pareja científica** beschreibt-, für die er - wie weiter oben erwähnt - Sympathie und Mitleid empfinden soll, sondern die dargestellte Welt ist der spanische Alltag, mit der der Zuschauer-Leser aus eigener Erfahrung oder der ihm Nahestehender vertraut ist. Haro Tecglen stellt treffend fest: »La información - costumbrismo - que contiene la obra no nos la dan a los externos, sino que se la comunican entre sí« (HARO TECGLEN 1985a:49). **Bajarse al moro** kann somit nur insofern als costumbristisch (vgl. Begriffsdefinitionen unter 4.1, vor allem Fußnote 34) bezeichnet werden, als es dem Zuschauer-Leser erlaubt, im Kollektivbewußtsein vorhandene Denk- und Handlungsweisen (den historisch-sozialen Kontext) wiederzuerkennen. Ein aufschlußreiches Beispiel dafür gibt Strosetzki, wenn er davon berichtet, daß 1985 bei der Aufführung des Stücks in Madrid ein Schauspieler die Bühne mit einer jener, dem Publikum wohlbekannten grün-weiß gemusterten Plastiktüten des Kaufhauses **El Corte Inglés** betrat (vgl. STROSETZKI 1986:57).

#### 6.3.3.2 Charaktere

Die Personen in **Bajarse al moro** können vorerst in zwei Gruppen geteilt werden: 1) auftretende Personen (der Sandalenhersteller Jaimito, seine Cousine Chusa, der Polizist Alberto und die Studentin Elena; Doña Antonia, die Mutter von Alberto; Abel und Nancho, zwei Drogenabhängige) und 2) sogenannte **backstage characters** (vgl. PFISTER <sup>7</sup>1988:226f), die nur in Repliken sprachlich thematisiert, jedoch nie szenisch präsentiert werden (Albertos Vater und Elenas Mutter; ein Pfarrer, dessen Stimme einige Male im **off** zu hören ist).

Bei den vier Hauptpersonen der ersten Gruppe fällt auf, daß gegenüber Alberto, Elena und Chusa (Kosenamen) nur Jaimito einen <redenden> Namen trägt. Im zweiten Akt meint Doña Antonia: »[...] Jaimito ese, que es un Jaimito de verdad« (159). Dadurch wird auf

die in der Umgangssprache figurative Bedeutung des Namens hingewiesen. In der Fußnote zu »Jaimito de verdad« liest man:

*Jaimito* representa en nuestra lengua al niño entre faceto y malicioso, mezcla de ingenuidad y picardía, no exento de graciosa travesura, héroe de chistes siempre sazonados de picante y salaz chocarrería [...] Aplicado a personas ya crecidas, vale el apelativo de Jaimito como «chisgarabís» o «badulaque». (159), (Vgl. auch OLIVER <sup>2</sup>1987:159).

In der Wahl eines <redenden> Namens, wie in diesem Fall *Jaimito* im Sinne von **pícaro** und Dummkopf, kann eine Verbindung zur traditionellen **sainete**-Literatur gesehen werden (vgl. *Manolo* unter 3.3.4 und *Peque Rata* unter 5.3.2), nur läßt sich im Unterschied dazu *Jaimito* nicht auf einen überindividuellen Typ abstrahieren.

Im Vergleich mit der zweiten männlichen Hauptperson Alberto (Mitglied der **policía nacional**) trägt *Jaimito* alle Anzeichen eines Antihelden. Er geht einer kunsthandwerklichen Arbeit nach, er stellt Ledersandalen her, was an die Hippy-Generation, so Tamayo und Popeanga, erinnere (vgl. ALONSO DE SANTOS 1988b:56), unterscheidet sich aber auch körperlich vom anderen: er ist ein »muchacho delgado de edad indefinida« (100), Alberto hingegen: »Tiene unos veinticinco años, alto, y buena presencia« (107). Seine Zurückgezogenheit beziehungsweise Verlassenheit wird bereits am Stückanfang angedeutet. Außer zu seiner Cousine Chusa hat er keine familiären Verbindungen mehr. Anfangs Elena gegenüber noch eher zurückhaltend, wenn nicht gar abwehrend (»ELENA. (Tímidamente.) ¿Qué tal? / JAIMITO. ¿Quieres también mi número de carnet de identidad?« (101)), verliebt er sich später in sie. Er möchte mit ihr ins Kino gehen, doch als sie ablehnt und vorschlägt, er solle doch Chusa fragen, meint er:

JAIMITO. (Atreviéndose.) Es que yo quiero ir contigo.

ELENA. (Sin enterarse de nada.) ¿Conmigo? ¿Por qué?

JAIMITO. No sé, me apetece. Yo soy un tío muy raro. Me dan bascas, así, de pronto. Hay momentos en que una persona me

gusta, ¿no?, y entonces, pues al cine. (140f).

Doch all seine Bemühungen bleiben erfolglos, denn aus den mißlingenden Initiationsversuchen in die <Liebe> entsteht eine echte Zuneigung zwischen Elena und Alberto. Jaimito leidet darunter, nicht auf irgendeine Weise die Rolle Albertos einnehmen zu können. In der Überfallszene findet aber der von Jaimito so ersehnte Rollentausch statt: aus dem Antihelden wird zumindest für kurze Zeit ein Held. Alberto, seiner Insignien beraubt - er tritt den Agressoren »en calzoncillos« (148) gegenüber - erscheint machtlos. Jaimito, »con la ropa de policía de ALBERTO a medio poner, pistola en mano« (151), schlägt die beiden Drogenabhängigen in die Flucht. Die bewiesene Heldenhaftigkeit wird aber nur von Chusa gewürdigt: »CHUSA. Muy bien, pistonudo. ¿Has visto cómo corrían? Y la cara que han puesto cuando te han visto salir con la pinta esa y la pistola. Es que parecías del Oeste« (153). Alberto, in seiner Rolle als eigentlicher Held durch einen (im figurativen Sinn) Jaimito gestört, beschuldigt diesen der Unvorsichtigkeit und verletzt ihn versehentlich selbst durch einen Schuß. Dieser Vorfall kann als Auslöser für den später vollkommenen Bruch zwischen den beiden Freunden betrachtet werden.

Ausgehend vom Kontrast zu Jaimito läßt sich die Entwicklung von Alberto, welche Galán Font mit den Worten »de policía a madero« (GALAN FONT 1985:52) beschreibt, besonders gut veranschaulichen: der von Jaimito und Chusa verehrte, liebenswerte Polizist wird zu einem egoistischen <Bullen>. Spricht Chusa im ersten Akt noch von einem sympathischen Menschen: »Alberto es un tío fetén. Y lo hace todo bien: si lo sabré yo. [...] En la policía también hay tíos normales, como en todos sitios« (126), so wirft ihm Jaimito zu Ende des Stücks seinen Unwillen, der festgenommenen Chusa zu helfen, vor: »¡Qué cabrón eres! Pues de aquí no sales, así si vienen te agarran aquí. [...] ¡Qué madero eres y qué cabrón! [...] Sí, eso, saca la porra y dame con ella. Así te quedas a gusto« (173f).

Die ausschlaggebenden Einflüsse beziehungsweise Motive für

Albertos Veränderung sieht Galán Font im sozialen Druck, seiner Arbeit als Polizist, der Anziehungskraft der kleinen Wohnung in Móstoles, in einem neuen Liebesimpuls, der instinktiven Anziehung durch Sexualität und Schönheit, verkörpert durch Elena, im familiären Druck, dem Einfluß seines Vater, und im individuellen Druck des Ichs, Albertos Feigheit und Egoismus sind bereits zu Beginn des Stücks angedeutet. (Vgl. GALAN FONT 1985:52).

An dieser Auffassung interessant ist vor allem die Tatsache, daß auf die besondere Rolle des Vaters von Alberto verwiesen wird. Als **backstage character**, von dem nur die Rede ist, ohne daß er je auftritt, kommt ihm trotzdem eine handlungsbeeinflussende Funktion zu. Als früherer Dieb und nun geläuterter Mensch (»Es que ha salido de la cárcel hecho otra persona: serio, honrado, trabajador ...« (157)) gelingt es ihm, Alberto zu einem <anständigen> Leben zu überreden (»[...] le ha dicho al chico que si sigue por el buen camino, que le paga los estudios para que haga el ingreso y oposiciones al Cuerpo Superior de Policía, pero que si queda con esa gentuza, que allá se las entienda y que se vaya de casa« (158)). Diese für die Entwicklung und Dynamik der Handlung wichtige Funktion von Personen, die nicht auftreten, offenbart sich nicht nur in **Bajarse al moro**, sondern auch in **La estanquera de Vallecas** (vgl. den **gobernador**, der nur via Megaphon mit Tocho und Leandro kommuniziert) oder in **Pares y Nines** (Carmela, die Exfrau von Federico und spätere Freundin von Roberto, wird von den beiden individualisiert, ohne jemals auf der Bühne zu erscheinen).

Wie die beiden männlichen Protagonisten werden auch Chusa und Elena als gegensätzliche Personen dargestellt. Elena, »guapa, de veintiún años, la cabeza a pájaros y buena ropa« (101), möchte aus purer Laune die Welt der Abenteuer und Kleinkriminalität, die Welt der Drogenschmugglerin Chusa, »veinticinco años, gordita, con cara de pan y gafas de aro« (101), kennenlernen. Als verwöhnte Studentin flieht sie wie ein Teenager aus ihrem kleinen bürgerlichen Zuhause, um <gefährliche> Abenteuer zu erleben. Ihr einziger blinder Fleck ist ihre Jungfräulichkeit. Der gutgläubigen Chusa

kommt die Funktion zu, die <Anfängerin> in die neue Welt (aus dem **bajarse al moro** und der dem vorausgehenden Sexualität bestehend) einzuführen. Um ihrer Aufgabe gerecht zu werden, stellt sie sogar selbstlos ihren Geliebten Alberto zur Verfügung: »CHUSA. [...] Esa noche, Alberto te pasa al gremio de las normales, no te preocupes. [...] Si te lo dejo es porque es de confianza. Y una vez nada más, ¿eh? No te vayas luego a acostumbrar« (125f). Gerade darin ist aber die Ursache zu sehen, die den Hauptkonflikt des Stücks auslöst, die Harmonie des Zusammenlebens zerstört und schließlich zu einem Bruch zwischen dem (bereits rein äußerlich) zusammengehörenden Paar Jaimito-Chusa und dem Paar Alberto-Elena führt.

Elena stellt sich anfangs auf die gleiche Stufe wie Chusa (»Es que como quiero viajar ... [...] No, padre no tengo« (104, 107)), um in die ihr noch fremde Welt integriert zu werden, läßt sich aber später von Doña Antonia und nicht zuletzt ihrer eigenen Mutter von den Vorzügen der ihr wohlbekannteren Welt überzeugen:

ELENA. ¿Sabes lo que te digo? Que tiene razón mi madre. Así no se puede vivir. Cualquiera día vas a acabar en cualquier sitio. Yo te lo digo por tu bien. Una cosa es pasarlo bien, y la libertad y todo eso, y otra cosa es como tú vives. Mi madre ma ha dicho. (183).

Ähnlich Alberto, der fürchtet, irgendwann seine Arbeit zu verlieren, wenn er sich mit Jaimito und Chusa abgibt, ist auch Elena das abenteuerliche Leben zu gefährlich. Sie zieht ein geordnetes, anständiges Leben vor. Ynduráin faßt in treffender Weise die Gefahren zusammen, die in **Bajarse al moro** enthalten sind: »[...] una la aventura de bajar al moro, la delincuencia menor, más o menos tolerada por la sociedad; otro, la irrupción de los drogadictos duros que pone en peligro la vida de todo el grupo« (YNDURAIN 1989:245). Elena und Alberto sehen sich den ständigen Bedrohungen in der Welt der Kleinkriminalität nicht gewachsen und ziehen sich in die gutbürgerliche Welt zurück, vergessen dabei aber, daß dadurch mögliche Gefahren nicht gebannt werden können.

Eine wichtige Funktion in *Bajarse al moro* kommt der Figur der Doña Antonia, »gorda y dichachera« (108), zu. Bei beinahe jedem ihrer Auftritte entspannt sich das dramatische Klima des Geschehens, indem sie eine komische Situation erzeugt. Doña Antonia hat sich noch immer nicht eingestanden, daß ihr Sohn Polizist ist. So spricht sie mit ihm in einem Tonfall, der an seiner Rolle des <Helden> rüttelt:

¿Se puede saber qué haces aquí, golfo, más que golfo? ¡Ya estás otra vez con toda esta panda! ¡He ido a llevarte el bocadillo a la comisaría y nada! ¡La puerta de la comisaría vacía, sin nadie, y tú aquí! ¡Ya te voy a dar yo a ti ...! (108-110).

In derselben Szene erfährt der Zuschauer-Leser, daß Doña Antonia Kleptomanin ist. Die Frau verrät sich selbst, indem sie versucht, ihre Tasche zu verbergen, als von der Polizei gesprochen wird. Daraufhin entdeckt Alberto in ihrer Tasche Kinderlätzchen. Zu ihrer Verteidigung meint sie: »Es una enfermedad, hijo, ya te lo dijo el médico. Es como el que tiene gripe, qué le vamos a hacer. Pruebas que nos manda Dios. peor es el tuyo de las drogas. Eso además es pecado mortal« (111). Weitere komische Effekte entstehen vor allem durch die ihr selbst oft nicht bewußte Widersprüchlichkeit ihrer Denk- und Verhaltensweise. Auf der einen Seite lobt sie zum Beispiel die politischen Veränderungen in Spanien nach Franco (vgl. 157f), auf der anderen Seite ignoriert sie Liberalisierungstendenzen auf anderen Ebenen und gibt sich von ihrer reaktionären Seite: »[...] ¿Y las guarradas esas de las revistas, con todas esas marranas poniendo el culo como para que les pongan una inyección? Yo acababa con eso en dos días« (164).

Aus dem soeben Dargestellten geht deutlich hervor, daß Alonso de Santos die Tradition der *sainete*-Literatur nur in der Weise fortsetzt, daß er im Stück Personen aus seiner unmittelbaren Umgebung in einer großstädtischen Umgebung, in Madrid, agieren läßt. Man muß aber F. Segura, der diese Personen in eine Reihe mit jenen von Arniches stellt (vgl. These 1 unter 6.3.1 ), und J.

Arroyo, die im Stück dem traditionellen **sainete** entsprechend

tipos bastante simples, sacados de esa tradicional veta teatral española, amable y popular, con una ligerísima crítica aleccionadora y esperanzadora, sin profundizar en más porque este tipo de teatro no aguanta un desarrollo dialéctico a fondo (ARROYO 1985b)

wiederzuerkennen meint, entschieden widersprechen. In **Bajarse al moro** sind keine Personen-Typen, sondern Personen-Individuen die Protagonisten. In den **sainetes rápidos** von Arniches sind zwar eine Art pikaresker Helden beziehungsweise Antihelden (vgl. 5.3.2) zu finden, doch im Unterschied zu denen im Stück von Alonso de Santos handelt es sich nicht um Personen-Individuen, sondern um typisierende Beurteilungen ganzer Personengruppen. In der Gestaltung seiner Personen-Individuen ziehe Alonso de Santos, so Galán Font, »la espontaneidad y la frescura« den »tipos prefijados« beziehungsweise den »estereotipos humanos al servicio de la ambientación costumbrista y de la ejemplarización moral« (GALAN FONT 1989:40) vor. **Bajarse al moro** unterscheidet sich durch das psychologische Profil seiner Protagonisten von den **sainetes** des Ramón de la Cruz, wo dieses Element überhaupt nicht vorhanden ist, und von jenen von Arniches, wo es nur eine oberflächliche Sicht in die Psyche der Figuren gibt.

#### 6.3.3.3 Gedanke und Absicht

Angesichts der Abwesenheit des Autors den Sinn des Stücks zu erkennen, erscheint zunächst schwierig, wird aber durch einen kurzen Kommentar von Alonso de Santos zu **Bajarse al moro** und durch seine eigene Werkdeutung (vgl. programmatische Deklarationen unter 6.2.1) erleichtert.

In dem erwähnten Kommentar erläutert Alonso de Santos am Rande einer Anekdote die vier Grundelemente seines Stücks:



[1. Handlung:] En **Bajarse al moro** se cuenta la historia de un grupo de personas que viven en un piso, con los problemas de realización y de convivencia que ello genera: amor y desamor; sentido de lejanía con unos valores y unas costumbres establecidas que no les pertenecen. Formación que el entorno les facilita.

[2. Personen:] Son jóvenes, buscan su hueco, su necesidad, su equilibrio en un mundo de hoy donde los patrones »útil-inútil« configuran nuestros nuevos racismos sociales.

[3. Kontext:] Todo ello dentro de un mundo urbano - el de Madrid - que marca con sus ritos y sus latidos un sabor peculiar, un estilo de vida. De ahí su relación poética e idealista con todo lo que »el moro« representa: el hachís, los techos blancos y redondos de sus casas, las palmeras del Sur, el azar como forma de vida, lo mediterráneo y caliente frente a lo europeo y frío ... Códigos de la piel frente al nuevo racionalismo. Contrastes. Formas de vida diferentes que nos llevan de nuevo al tema de los lenguajes. [...]

[4. Grundhaltung der Stücks:] Y el humor como elemento que enlaza con nuestras tradiciones teatrales más vivas. Es así como los habitantes de esta obra tratan de realizar sus deseos, siempre sin perder el punto de vista humano que el humor conlleva, ya que el aparente dramatismo del asunto, ese tira y afloja con la vida, si bien se mira, tiene más de cómico que de otra cosa. (ALONSO DE SANTOS 1989:248f).

In diesem Kommentar des Autors findet man das, was bereits in der Darstellung des Handlungszusammenhanges ausführlich erläutert wurde. Gleichzeitig besitzt der Text aber einen interessanten Erkenntniswert als Kontrastfolie in bezug auf die unterschiedlichen Deutungs- und Klassifizierungsversuche (vgl. 6.3.1).

Im Text sind Aussagen enthalten, die in einem Zusammenhang zu dem stehen, was in These 1 formuliert wurde: Realitätsbezug hinsichtlich Thematik, Personen und Schauplatz. Ähnlich den **sainetes** wird in **Bajarse al moro** eine Gruppe von Personen gezeigt, die mit den Werten und Sitten einer etablierten Welt konfrontiert ist. In der Beschreibung des Lebensbereiches Jaimitos und Chusas (vgl. die metaphorische Bedeutung von **el moro** im Kommentar oben) folgt der Autor dem costumbristisch Pittoresken, natürlich nicht

frei von Ironie. Chusa erläutert Elena den Ablauf der Reise (Ironie entsteht vor allem durch die Art der detaillierten Angaben, wie Fahrpläne, Transportmittel, Verpflegung etc.) und beschreibt - fast idealisierend - **el moro** als Idylle:

CHUSA. [...] Montamos en el tren, una detrás de la otra. Antes hay que sacar los billetes. [...] Bueno, mira: vamos primero a Algeciras, y para eso cogemos el tren en Atocha. Y luego allí, un barco nos cruza en dos horas. [...] Es un mogollón de tren; está lleno de moros, huele mal [...] Nos compramos unos bocatas para comer algo en el viaje, y a las diez o así de la mañana llegamos. Sale de aquí a las diez de la noche y llega allí a las diez de la mañana. Doce horas, lo que te digo. [...] y a Chagüe [umgangssprachlich für die marokkanische Stadt Xauen], que es un pueblecito rodeado de tres montañas, muy bonito, como esos salen en las películas, con los techos así redondos, todo blanco, precioso. [...] Allí, en Chagüe, dormimos la primera noche, en una pensión muy bonita que hay, chicitita. (116-118).

Was Freiheit und Moral betrifft entfernt sich **Bajarse al moro** aber von der traditionellen Gattung. Zwischen Geburt und Tod steht nach Auffassung von Alonso de Santos die Suche nach dem Glück. Die zentrale Problematik dabei sei jedoch die Erfolglosigkeit dieser Suche. Deshalb stelle er auch den Personen in seinen Stücken immer wieder folgende Frage:

- ¿Por qué no eres feliz tú, a ver? - No, si yo quería, pero es que ... Disculpas y más disculpas. Yo les doy su oportunidad para que lo intenten. De verdad que se la doy. En **Bajarse al moro**, por ejemplo, les digo: Venga, ahí estáis, intentadlo al menos vosotros que sois gente especial, gente que no se conforma con repetir la vida de sus padres, que se atreve a buscar otras cosas, a buscar nuevos caminos, a renunciar a costumbres que nos encadenan ... (ALONSO DE SANTOS 1989:248).

Die Möglichkeit, von der Alonso de Santos hier spricht, liegt in der eigenen Entscheidung für eine bestimmte Lebensweise. Jaimito und Chusa haben sich selbst für ein Leben in der Marginalität entschieden. Sie wissen über die Vor- und Nachteile ihrer Entscheidung. Dahinter steckt keine kollektive, sondern eine sehr persönliche Option für eine bestimmte Lebensweise. Als Beispiel

dafür kann jene Szene herangezogen werden, in der Chusa Jaimito zu verstehen gibt, daß sie womöglich von Alberto ein Kind erwartet. Auf die Frage, warum sie es Alberto nicht erzählt habe, entgegnet sie:

[...] Primero no es seguro del todo, y diría que no es fijo que sea de él, que puede ser de cualquiera ... Se marcharía igual. Y además, no es de él. Bueno, sí es de él, pero como si no lo fuera. Yo me entiendo. Él ya no está aquí. Es un problema mío. (191).

Chusa (teilweise auch Jaimito) weiß, daß sie auf diese Weise nicht glücklich werden wird, macht aber nicht die Gesellschaft für ihre Situation verantwortlich. D. Ynduráin stellt treffend fest:

[...] son perfectamente conscientes de lo que hacen, [...] saben también que la cosa no lleva a ninguna parte, que van a seguir viviendo al día y seguirán sufriendo tristes experiencias en todos los casos; situaciones agradables de vez en cuando. Pero es el precio que pagan por la libertad de vivir como son. (YNDURAIN 1989:246).

An dieser Stelle läßt sich sehr einfach eine Verbindung zu These 2, genauer zu Galán Font herstellen. Wie bereits erläutert lehnt er entschieden den Begriff *sainete* in bezug auf die Stücke von Alonso de Santos ab. Hinsichtlich *Bajarse al moro* spricht er zwar auch von einer Komödie, möchte diese aber im Sinne einer gesellschaftskritisch-humoristischen Komödie verstanden wissen. Seiner Meinung nach überwiegen im Stück sozialkritische Akzente: »Creemos que el gran mérito de José Luis Alonso de Santos [...] se centra en la crítica social« (GALAN FONT 1985:50). In seiner Deutung des Stücks (vgl. *Abbildung 1* auf der nächsten Seite)

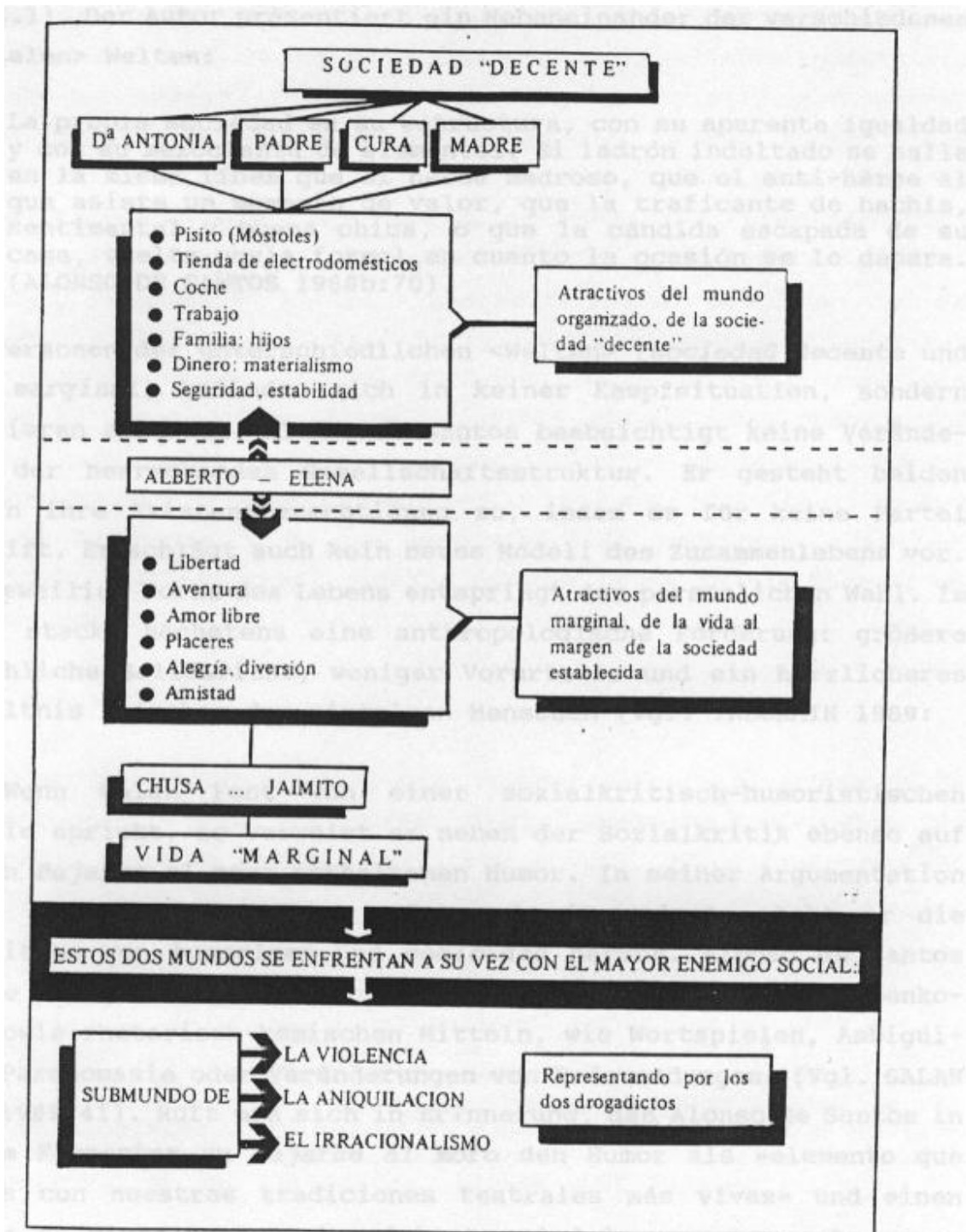


Abbildung 1  
 (GALAN FONT 1985:51)

stehen Alberto und Elena am Anfang zwischen »sociedad decente« und »vida marginal«<sup>71</sup>. Die gutbürgerliche Welt, dargestellt durch Vater und Mutter, lockt mit einer Wohnung, mütterlichem Geschäft, Auto, Arbeit, Familie, Geld und Sicherheit. Das Leben am Rande dieser Gesellschaft, dargestellt durch Jaimito und Chusa, bietet Freiheit im Sinne von Ungebundenheit, Abenteuer, <freie Liebe>, Freundschaft etc. Im Unterschied zu dieser zwar marginalisierten, aber trotzdem tolerierten Welt existiert eine klar abgegrenzte, gewalttätige und irrationale <Subwelt>. Alberto und Elena würden zwar von der »vida marginal« angezogen, kehrten aber schließlich doch unter Druck der Gesellschaft und der Familie in die »sociedad decente« zurück. Den Weg der Reintegration beschreiten zu können, erfordere ein Aufgeben alter Gefühle und eine Stärkung des Egoismus. Die zu lernende Lektion sei fürchterlich: die Gesellschaft fordere einen ununterbrochenen Verzicht auf Ideale, einen ununterbrochenen Verrat. (Vgl. GALAN FONT 1985:50).

In dieser Auslegung des Stücks dominiert die Überbewertung einer sicherlich vorhandenen, aber nicht überwiegenden sozialkritischen Komponente. Die Gesellschaft mag für Alberto und Elena ein entscheidungsbeeinflussender Faktor sein, trotzdem muß die Entscheidung von den beiden allein getroffen werden. Gerade die Möglichkeit der Entscheidung läßt die Gesellschaft in einem positiven Licht erscheinen. Alonso de Santos erstellt in **Bajarse al moro** eine <Diagnose> der Gesellschaft. Der überwiegend sozialkritischen Deutung fehlt ein eindeutig sozialer Konflikt (vgl. 6.3.3.1). Der Autor präsentiert ein Nebeneinander der verschiedenen <sozialen> Welten:

---

<sup>71</sup> Von einigen Kritikern (vgl. GALAN FONT 1989:41; YNDURAIN 1989:244) wird in bezug auf die zwei aufeinandertreffenden Welten in **Bajarse al moro** auf **Tres sombreros de copa** von Miguel Mihura verwiesen. In dieser Komödie treffen zwei unvereinbare Welten, verkörpert durch Dionisio und Paula, zusammen. **Tres sombreros de copa** scheint auch wegen seiner humoristischen Note (vgl. LENTZEN 1988:344-347, TORDERA <sup>32</sup>1988:22-27,35-45) für Galán Font's Klassifizierungsversuch des Werkes von Alonso de Santos interessant.

La propia sociedad en su estructura, con su aparente igualdad y con su mezcolanza de elementos. El ladrón indultado se halla en la misma línea que el héroe medroso, que el anti-héroe al que asiste un momento de valor, que la traficante de hachís, sentimental y buena chica, o que la cándida escapada de su casa, vuelta novia formal en cuanto la ocasión se lo depara. (ALONSO DE SANTOS 1988b:70).

Die Personen der unterschiedlichen <Welten> (*sociedad decente* und *vida marginal*) befinden sich in keiner Kampfsituation, sondern tolerieren einander. Alonso de Santos beabsichtigt keine Veränderung der herrschenden Gesellschaftsstruktur. Er gesteht beiden Welten ihre Existenzberechtigung zu, indem er für keine Partei ergreift. Er schlägt auch kein neues Modell des Zusammenlebens vor. Die jeweilige Forme des Lebens entspringt der persönlichen Wahl. Im Stück steckt höchstens eine anthropologische Forderung: größere menschliche Solidarität, weniger Vorurteile und ein herzlicheres Verhältnis zwischen den einzelnen Menschen (vgl. YNDURAIN 1989:

243).

Wenn Galán Font von einer sozialkritisch-humoristischen Komödie spricht, so verweist er neben der Sozialkritik ebenso auf den in *Bajarse al moro* enthaltenen Humor. In seiner Argumentation gegen die Auffassung, das Stück sei ein *sainete*, hebt er die Opposition von *humorismo* und *comicidad* hervor. Alonso de Santos fliehe der übertriebenen, vordergründigen Situations- und Typenkomik sowie rhetorisch-komischen Mitteln, wie Wortspielen, Ambiguitas, Paronomasie oder Veränderungen von Redewendungen. (Vgl. GALAN FONT 1989:41). Ruft man sich in Erinnerung, daß Alonso de Santos in seinem Kommentar zu *Bajarse al moro* den Humor als »elemento que enlaza con nuestras tradiciones teatrales más vivas« und einen »punto de vista humana« bezeichnet und daß, wenn man sehr genau schaue, die scheinbare Dramatik der Geschichte »más de cómico que de otra cosa« habe, so stellt sich hier die Frage, ob angesichts des im Stück enthaltenen Humors wirklich nicht mehr von einem

---

**sainete** gesprochen werden kann oder ob nicht gerade die humoristische Grundhaltung des Stücks (eine Art verinnerlichte Komik?) als Element des <neuen> zeitgenössischen **sainete** betrachtet werden könnte. Die Beantwortung dieser Frage muß in der vorliegenden Analyse offen bleiben. Es sei bloß darauf hingewiesen, daß der humoristische Grundton von **Bajarse al moro**, der beim Zuschauer-Leser sowohl Lachen wie Mitgefühl bewirkt, von einer ständigen Anwendung <komischer> Mittel - man denke nur an die Figur der an Kleptomanie erkrankten Doña Antonia, die gleichsam die Karikatur einer Vertreterin der <gutbürgerlichen> Welt darstellt oder die wundersame Zeugung von Elena in einem öffentlichen Schwimmbad (»[...] Y se quedó embarazada en una piscina municipal, con el bañador puesto y todo, y eso que era de los antiguos. [...] Yo soy hija de mi madre y de un espermatozoide buceador« 124f)) - begleitet, die Heiterkeit erregen und das Stück in die Nähe eines **sainete** rücken.

#### 6.3.3.4 Sprache

Die Verbindung von **Bajarse al moro** und der **sainete**-Literatur durch den Gebrauch des **lenguaje popular**<sup>72</sup> beziehungsweise des sogenannten **cheli** wird von den meisten Kritikern erkannt. Eine Einschränkung formuliert Galán Font:

Pero también aquí se diferencian del sainete en tanto en cuanto en este género el lenguaje constituye un rasgo de falso realismo, de aparente naturalismo, donde los autores de los sainetes pretenden a través del lenguaje dar una nota pintoresca y castiza. Por el contrario, Alonso de Santos se sirve del lenguaje popular para ahondar en la personalidad de sus protagonistas, para marcar la condición de marginados de éstos y su incapacidad comunicativa como resultado del medio socio-cultural al que pertenecen. (GALAN FONT 1989:40f).

---

<sup>72</sup> Der Einsatz von Umgangssprache beziehungsweise Soziolekten läßt sich auch in **La estanquera de Vallecas**, **Fuera de quicio** oder **Pares y Nines** beobachten.

Dem kann man insofern zustimmen als Ramón de la Cruz versuchte, der Sprache eine möglichst realistische Prägung zu verleihen, um einerseits dem Publikum eine schnelle Zuordnung der dargestellten Personen zu einer bestimmten Klasse zu ermöglichen, andererseits durch das Aufeinandertreffen verschiedener Sprachschichten komische Effekte zu erzielen (vgl. 3.3.5). Im Unterschied zu Ramón de la Cruz versuchte Arniches nicht, die Realität zu imitieren, sondern er schaffte sich ein eigenes Jargonsystem, in das er, um die Wahrscheinlichkeit (**verosimilitud**) zu erhöhen, wirklich existierende umgangssprachliche oder soziolektale Redewendungen und Wörter einfließen ließ (vgl. 5.3.4). In treffender Weise bemerkt Haro Tecglen dazu: »La imitación de la realidad actual como habla es una cosa; la definición colectiva de los personajes al hablar, otra« (HARO TECGLEN 1985a:47).

Immer wieder betont Alonso de Santos, daß er mit seinem Publikum kommunizieren möchte (vgl. 6.2.1). So muß er, um die unter 6.3.3.1 erwähnte <Zeitgenossenschaft> herstellen zu können, seinen Figuren eine Sprache geben, die dem Publikum vertraut ist. F. Umbral sieht in der von Alonso de Santos verwendeten Sprache »una ráfaga de calle, un conjunto de esquinas, un trozo de realidad, un corte en vivo la actualidad«, gleichzeitig setzt er jenen, die die Faktizität des **cheli** anzweifeln, entgegen:

Del Alighieri decían los florentinos que olía a *Inferno*. Olía a calle, a la calle de su lenguaje. A calle huele el nuevo teatro español, el teatro de la democracia [...]. Todos estamos de acuerdo en que el teatro/teatro es palabra hablada, de los griegos a Sam Shepard. Pero, a la hora de dialogar, los autores se ponen pedantes, [...]. Los del neosainete han descubierto la »pedantería« de la naturalidad. (UMBRAL 1985b).

Eine recht aufschlußreiche Analyse der Sprache in **Bajarse al moro** findet man bei Tamayo und Popeanga (vgl. ALONSO DE SANTOS 1988b:85-90). In Anlehnung daran sollen im folgenden die



wichtigsten linguistischen<sup>73</sup> Merkmale erläutert werden.

In bezug auf phonetische Aspekte ist der in den **sainetes** von Arniches noch äußerst beliebte Wegfall des intervokalischen **-d-** in Endsilben von Partizipien und Adjektiven (vgl. 5.3.4) kaum mehr vorhanden. Ebenso wenig findet man andere Veränderungen von Wörtern, wie Metathese, Prothese oder Epenthese<sup>74</sup>. Auch hinsichtlich morphologischer Aspekte sind nur wenige Gemeinsamkeiten zwischen **Bajarse al moro** und den **sainetes rápidos** zu beobachten. Beide Fälle zeigen aber einen Hang zu Apokopenbildungen: Alonso de Santos verwendet Ausdrücke wie **chachi** (105) (Apokope von **chachipén**, bedeutet soviel wie <sehr gut>, <wirklich>), **tranqui** (118) (**tranquilo**, <ruhig>), **chumi** (120) (**chumino**, <Vagina>). Die hier als Beispiele für Apokopenbildungen herangezogenen Wörter verweisen bereits auf lexikalische Einflüsse der Gauner- und Zigeunersprache, deren Bedeutung für die Lexik schon in Zusammenhang mit Arniches erwähnt wurde. Bedeutende lexikalische Erweiterungen erfährt die Umgangssprache durch die Drogenkriminalität<sup>75</sup>. Dafür lassen sich im Stück, um nur einige Ausdrücke anzuführen, folgende Beispiele finden: **costo** (121) wird für Haschisch verwendet, **doble cero** (121) für sehr reines, hochwertiges Haschisch, **china** (107) für ein kleines Stück Haschisch, das ausreicht, um eine Haschischzigarette (**joint**) zu drehen, **caballo** (149) für Heroin, **chutarse** (150) trägt die Bedeutung von <sich eine Heroininjektion verabreichen>. Außer den eben kommentierten semantischen Aspekten sei noch darauf

---

<sup>73</sup>In der Studie von Tamayo und Popeanga wird ebenfalls auf das poetisch-lyrische Moment in **Bajarse al moro** eingegangen. Interessant sind vor allem die Anmerkungen zum Monolog von Jaimito im zweiten Akt. (Vgl. ALONSO DE SANTOS 1988b:73-75).

<sup>74</sup>Diese linguistischen Begriffe bezeichnen die Lautumstellung in einem Wort, die Bildung eines neuen Lautes (besonders Vokals) oder einer neuen Silbe am Wortanfang, den Einschub von Lauten zur Erleichterung der Aussprache.

<sup>75</sup>In dem Stück **Caballito del Diablo** (1981) setzt sich Fermín Cabal mit der Welt von Drogenabhängigen und ihren Problemen auseinander. Dieses Werk enthält viele der in der spanischen Drogenszene der achtziger Jahre gebräuchlichen Spezialausdrücke.

hingewiesen, daß in das Stück auch Wörter Eingang gefunden haben, die zwar aus der standardsprachlichen Lexik stammen, deren ursprüngliche Bedeutung aber neu besetzt wurde. Als anschauliches Beispiel kann das Wort **madero** (112) herangezogen werden, das eigentlich <Holz, Holzstück> bezeichnet und gewöhnlich mit der Farbe Braun in Verbindung gebracht wird. Der Begriff wird nun auf die Mitglieder der **Policía Nacional**, die eine braune Uniform haben, übertragen und vor allem in negativem Sinn (vgl. dt. <Bulle>) verwendet. Anzumerken bleiben noch syntaktische Phänomene, wie zum Beispiel Aposiopesen<sup>76</sup> (»ALBERTO. [...] Me hubiera gustado ... Pero déjalo« (186)), und solche stereotypen <Formeln> (**signos-frase**), die zwischen Lexik und Syntax liegen und nur in ihrer spezifischen Verbindung eine spezielle Bedeutung erlangen. Dazu zählen Ausdrücke wie **de qué va** (102) (im Sinne von **qué hace, a qué se dedica**, <was macht er/sie>) oder **de puta madre** (119) (im Sinne von **muchísimo, estupendamente**, <außerordentlich>).

Hinsichtlich der von Alonso de Santos verwendeten Sprache kommt dem Stück **Bajarse al moro** sicherlich ein mit den **sainetes** von Ramón de la Cruz oder jenen von Arniches vergleichbarer sprachgeschichtlich dokumentatorischer Wert zu. Der oben angestellte kurze Vergleich der von Arniches und Alonso de Santos verwendeten Sprache zeigt außerdem deutlich, daß sich neben den zeittypischen Meinungskonventionen und Denkgewohnheiten auch die Sprache als Bestandteil des Kollektivbewußtseins verändert. So stellt Alonso de Santos in einem Interview fest: »Entre Arniches y yo lo que hay es el paso de los tiempos« (TORRES 1989).

---

(Vgl. CABAL<sup>2</sup>1989).

<sup>76</sup>Unter einer Aposiopese versteht man den bewußten Abbruch eines begonnenen Gedankens vor der entscheidenden Aussage.

### 6.3.3.5 Musik

Den in den Theaterstücken von Alonso de Santos vorkommenden Liedern oder anderen musikalischen Elementen (Musik von Tonträgern) darf keine untergeordnete Rolle zugewiesen werden:

[...] no se trata de un mero ingrediente accesorio, sino de un componente consustancial a la escena misma, ya que son siempre los propios personajes quienes cantan, portando entre las notas musicales retazos de sus almas, aflujo de sus vidas extraescénicas. (ALONSO DE SANTOS 1988b:130, Fußnote 2).

Dies ist der Fall in *La estanquera de Vallecas*, wo die vier Protagonisten den Geburtstag von Leandro, einem der beiden Räuber, feiern. Dabei tanzen und singen alle zu einem Pasodoble mit dem Titel *Suspiros de España*, was die Großmutter schließlich zur folgenden Bemerkungen veranlaßt: »Mi difunto, el pobre, lloraba siempre que la poníamos. Era muy serio, pero tenía un corazón que no cabía en el pecho« (ALONSO DE SANTOS <sup>2</sup>1988:47). Ein weiteres Beispiel für einen Hinweis auf ihr *vida extraescénica* zeigt jene Szene, in der die Großmutter mit der Volksweise *Los campanilleros* der Niña de la Puebla nacheifert und damit zu verstehen gibt, daß sie aus Andalusien stammt (vgl. ALONSO DE SANTOS <sup>2</sup>1988:65-67). Auch in *La última pirueta* hat die Musik eine ähnliche Funktion, wenn der Zirkusdirektor einen bekannten Tango singend in nostalgischen Erinnerungen an seine große Liebe schwelgt. (Vgl. ALONSO DE SANTOS 1987:32f).

In *Bajarse al moro* stimmt Jaimito einige Takte eines Liedes mit dem Titel *Me quedo contigo* (130-131) an und stampft dazu einen Flamenco-Rhythmus, womit er indirekt auf seine unerwiderte Liebe zu Elena hinweist. Dies kommt auch in der zweiten Szene des zweiten Aktes zum Ausdruck, wenn er auf melancholische Weise (wie es in den Regieanweisungen heißt) die Melodie von *Remember always this, a kiss is just a kiss* (178) aus dem Film *Casablanca* auf seiner Flöte anstimmt.

Wie in den *sainetes* von Ramón de la Cruz (vgl. 3.3.6) und

Arniches (vgl. 5.3.5) spielt die Musik im Werk von Alonso de Santos eine wichtige, wenn auch nicht entscheidende Rolle. Auffallend dabei ist, daß die Musik zu den Konstituenten des **sainete** gezählt werden muß, bei der Frage, ob **sainete** ja oder nein, aber sowohl von den Verfechtern der These 1 als auch von jenen der These 2 unberücksichtigt bleibt.

#### 6.3.3.6 Szenerie

Den Hintergrund von **Bajarse al moro** bildet ein Zimmer in einem Haus im Madrider Stadtteil Lavapiés. Wie bereits weiter oben erläutert, folgt Alonso de Santos damit der Tradition der **sainete**-Literatur, da sowohl in den Stücken von Ramón de la Cruz (vgl. 3.3.7) als auch in jenen von Arniches (vgl. 5.3.6) Madrid mit seinen dem Zuschauer-Leser wohlbekannten Straßen und Plätzen als Schauplatz gewählt wird.

Folgt man den Bühnenanweisungen in **Bajarse al moro**, so fällt zuerst deren Vielfalt und Detailliertheit auf. Sie reichen von realistischen Hinweisen, wie »Habitación destartalada en una calle céntrica del Madrid antiguo. Posters por las paredes y un colchón en el suelo cubierto de almohadones [...]« (99), bis zu Bemerkungen, die die spezifische Atmosphäre des Raumes einfangen, wie

Y, sin embargo, a pesar del aparente desorden, hay algo acogedor, relajante y bueno para los que están mal de los nervios; porque es un lugar tranquilo y pacífico donde el caos que uno lleva dentro se encuentra lógico y con ganas de tomar asiento. (100).

In **La estanquera de Vallecas** fließt in die Bühnenanweisungen sogar eine Art poetisch-lyrisches Moment ein, wenn es im ersten Bild heißt: »El tabaco quieto, ordenado, serio y en filas, como en la mili«, oder »Rompen filas los paquetes de tabaco y vuelan como mariposas los sellos de a tres pesetas« (ALONSO DE SANTOS<sup>2</sup>1988:19, 22).

Solche Inszenierungsanweisungen offenbaren einen zweifachen

Wert in Hinblick auf ihre Funktion: sie lassen ihre Bezogenheit auf die Bühnenrealisierung erkennen, vor allem was die <realistischen> Anweisungen betrifft, sind gleichzeitig aber Ausdruck des literarischen Eigenwertes in Hinblick auf eine rein literarische Rezeption. In bezug auf den literarischen Eigenwert mag eine Verbindung zu den Anweisungen der **sainetes rápidos** herzustellen sein, doch sei daran erinnert, daß Arniches diese Stücke speziell für die Zeitung und nicht für die Bühne verfaßte. In den **sainetes** von Ramón de la Cruz sind die Bühnenanweisungen hingegen nur in Ausnahmefällen detailliert. In den Stücken von Alonso de Santos wird der literarische Eigenwert noch dadurch verstärkt, daß manche der Anweisungen den Handlungsverlauf in gewisser Weise kommentieren. In **Bajarse al moro** heißt es zum Beispiel: »Al desaparecer los dos dentro del cuarto y cerrar la puerta, JAIMITO y CHUSA se quedan con la mirada perdida en el vacío. Lo que era un juego se ha convertido en soledad« (135). In **La estanquera de Vallecas** liest man: »[...] Leandro echa el cierre al negocio atracando la puerta. Luego saca una navaja y avanza hacia la vieja y la cosa se pone negra y a punto de salir en <El Caso> en primera página« (ALONSO DE SANTOS <sup>2</sup>1988:20).

In **Bajarse al moro** präsentieren jene Bühnenanweisungen, die ihre Bezogenheit auf eine Bühnenrealisierung erkennen lassen, einen Handlungsverlauf innerhalb einer geschlossenen szenischen Einheit in einem raum-zeitlichen Kontinuum.

## 7 Ergebnisse und Schlußbemerkung

Wie auch immer es um die Gemeinsamkeiten oder Abweichungen stehen mag, auf die sich die Kommentatoren des Werkes von Alonso de Santos stützen zu können glauben: sie müssen sich damit zufrieden geben, die Frage nach einer möglichen Verbindung seines Werkes mit der Tradition der **sainete**-Literatur nicht mit einem eindeutigen Ja oder Nein, sondern nur mit einem einschränkenden Ja-aber oder Nein-aber beantworten zu können.

Wie durch die Analyse von *Bajarse al moro* deutlich geworden ist, läßt sich die Poetik von Alonso de Santos nicht eindeutig in eine Reihe mit der von Ramón de la Cruz und Arniches stellen. Das <Neue> konvergiert mit dem <Alten> in Hinblick auf Wahl des Schauplatzes (Madrid), der Personen (*gentes corrientes*), der Themen (Alltägliches) und der Sprache (Umgangssprache im Sinne von *lenguaje popular* und *cheli*), divergiert jedoch gleichzeitig in Hinblick auf Handlungszusammenhang (strukturierte Handlung versus lose Aneinanderreihung costumbristischer *cuadros*, innerer versus äußerer Konflikt, Individualisierung versus Typisierung der Personen) und Sinnzusammenhang (Appell an persönliche Moral und Möglichkeit zu freier Entscheidung des Individuums versus oberflächlicher Moralisierungsversuch und Allmacht der etablierten Ordnung). Die Hauptschwierigkeit, auf die man beim Klassifizierungsversuch des Werkes von Alonso de Santos stößt, beruht demnach in seiner Sonderbeschaffenheit: das <Neue> und das <Alte> stehen zwar im Gegensatz zueinander, fließen jedoch in Wahrheit heimlich ineinander über, was unumgänglich nur eine Antwort in Form von <*sainete* ja, aber> beziehungsweise <*sainete* nein, aber> zuläßt.

Bei der Frage, ob das Werk von Alonso de Santos die Merkmale der literarischen Gattung *sainete* trägt oder nicht, muß außerdem berücksichtigt werden, daß Gattungen ständigen Veränderungen unterworfen sind, die von einem sich im historisch-sozialen Kontext wandelnden Akt der Weltinterpretation abhängen. Wie aus der Darstellung der Tradition der *sainete*-Literatur ersichtlich geworden ist, ist die spezifische Ausformung des *sainete* - sofern überhaupt von *dem sainete* gesprochen werden kann - zeitgebunden, was kein Weiterleben des *sainete* als Ganzes, wohl aber ein Weitergeben bestimmter Merkmale ermöglicht. Ein solches Erklärungsmodell setzt einen dynamischer Traditionsbegriff voraus.

## 8 Resumen en español

José Luis Alonso de Santos (Valladolid, 1942), uno de los autores

del posfranquismo, ha consolidado una carrera muy sólida como autor teatral de éxito, dentro y fuera de España. En sus comienzos, vinculado a diversos grupos de teatro independiente, actuaba, a la vez, como actor, director y autor. En la actualidad, acreditado por aciertos tan considerables como **La estanquera de Vallecas** (1981), **Bajarse al moro** (1985), **Pares y Nines** (1989), y su última obra **Vis a vis en Hawai** (1992), ha llegado a ser, en cierto modo, un clásico, dentro del teatro español contemporáneo.

Varios críticos han puesto en relación el éxito enorme del teatro de Alonso de Santos con una fórmula aparentemente sencilla: personajes de la calle, problemática actual y directa, lenguaje popular y argot. Así, los críticos literarios se han planteado una cuestión importante: la posible conexión de su obra dramática con una línea clásica en la historia de teatro español: la tradición de la literatura sainetesca. Partiendo de esa cuestión esta tesina ha pretendido analizar y aclarar esas vinculaciones supuestas, o sea, convergencias y divergencias. Enfocando la cuestión desde el sainete clásico se puede repasar su evolución como a continuación se expresa.

Como breve pieza de teatro, que en un principio se representaba después de la segunda jornada, el sainete se interpendizó, como subgénero, a partir del siglo XVIII, con las obras de Ramón de la Cruz. La brevedad de representación condicionaba la pieza tanto en sus aspectos positivos (ingenio lingüístico, lenguaje paródico, música, danza etc.) como en sus aspectos negativos (breves pinceladas de ambiente madrileño que raras veces se engarzaban en una estructura dramática definida y unos personajes tipificados como el petimetre, la maja etc., sin evolución psicológica). Ramón de la Cruz traicionaba el espíritu de su época y buscaba con sus sainetes la pintura de la vida civil y las costumbres. En las postrimerías del siglo XVIII y a principios del siglo XIX, Arniches hacía lo propio con irregular tacto. En sus sainetes rápidos supo dar un tratamiento artístico al habla madrileña y huir de un evidente moralismo hacia vertientes más

acordes con la realidad. Arniches quería despertar compasión.

Atendiendo a todos los rasgos del sainete convencional se puede observar en la obra dramática de Alonso de Santos una prolongación, y al mismo tiempo una ruptura de la tradición del género, o mejor dicho, se puede observar convergencias y divergencias. Un análisis de *Bajarse al moro* muestra muy bien que la obra tiene de sainete convencional la semblanza de la cotidianeidad, el reflejo de un bajo mundo y el argot pero difiere del género, refiriéndose al perfil psicológico de los personajes o a la presencia de la libertad, de otra forma de moral. En las obras de Alonso de Santos los personajes no están sometidos a una fuerte presión social pueden elegir su forma de vida ellos mismos. Además, como otro punto de divergencia, la obra de Alonso de Santos se destaca por el tono de humor, o sea, como dice el propio autor, los personajes »tratan de realizar sus deseos, siempre sin perder el punto de vista humano que el humor conlleva«. Atendiendo todo lo dicho cabe preguntarse, por cierto, si no se trata de un desarrollo del sainete, de un »neosainete« o »sainete distinto«, como dicen acertadamente Umbral y Haro Tecglen.

Concluyendo hay que conceder que no se puede contestar fácilmente a la cuestión planteada con un claro *sí* o un claro *no*, siempre hay que añadir al asunto un *pero*, o sea, las obras de Alonso de Santos son *sainetes, sí, pero ... o no son sainetes, pero*, lo antiguo y lo moderno confluyen mutuamente.



## Bibliographie

- ALBORG, Juan Luis (<sup>5</sup>1985), *Historia de la literatura española*, Bd 3, *Siglo XVIII*, Madrid: Gredos.
- Ders. (1982), *Historia de la literatura española*, Bd 4, *El romanticismo*, Madrid: Gredos.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1981), *La verdadera y singular historia de la Princesa y el Dragón*, mit Illustrationen v. José María FERNANDEZ MONTES, Valladolid: Miñón.
- Ders. (1982), *La estanquera de Vallecas*, Madrid: La Avispa. (= Colección La Avispa, 1).
- Ders. (1988a), *Viva el Duque, nuestro dueño. La estanquera de Vallecas*, hrsg. v. María Teresa OLIVERA, Madrid: Alhambra. (= Humanidades, 45).
- Ders. (1987), *La última pirueta*, Madrid: Antonio Machado. (= Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 12).
- Ders. (1988b), *Bajarse al moro*, hrsg. v. Fermín TAMAYO u. Eugenia POPEANGA, Madrid: Cátedra. (= Letras Hispánicas, 289).
- Ders. (1988c), *Fuera de quicio*, Madrid: Antonio Machado. (= Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 28).
- Ders. (<sup>2</sup>1988), *La estanquera de Vallecas*, mit einem Vorwort v. Fermín CABAL, Madrid: Antonio Machado. (= Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 9).
- Ders. (1989), »Bajarse al moro«. In: Miguel Angel GIELLA, Peter ROSTER, José MONLEON (Hgg.), *6 dramaturgos del siglo XX*, Bd 2, *Teatro en democracia*, Madrid: Primer Acto/Girol Books. (= Telón/Drama, 1), 247-249.
- Ders. (<sup>3</sup>1990), *Bajarse al moro*, mit einem Vorwort v. Eduardo HARO TECGLÉN, Madrid: Antonio Machado. (= Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 8).
- Ders. (1991a), *Pares y Nines. Del laberinto al 30*, Madrid: Fundamentos. (= Colección espiral/teatro, 143).
- Ders. (1991b), *Trampa para pájaros*, Madrid: Marsó-Velasco. (= Colección Estrenos, 9).
- Ders. (1992), *El álbum familiar. Bajarse al moro*, hrsg. v. Andrés

- AMOROS, Madrid: Espasa Calpe. (= Colección Austral, 260).
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1993), *Paisaje desde mi bañera*, Madrid: Espasa Calpe. (= Espasa humor).
- ALTARES, Pedro (1989), »Teatro en democracia«. In: Miguel Angel GIELLA, Peter ROSTER, José MONLEON (Hgg.), *6 dramaturgos del siglo XX*, Bd 2, *Teatro en democracia*, Madrid: Primer Acto/Girol Books. (= Telón/Drama, 1), 7-14.
- AMALRIC, Jean-Pierre et al. (1989), *Léxico histórico de España: Siglos XVI a XX* (Aus dem Französischen von Rosina Lajo u. Victoria Frigola), Madrid: Taurus. (= Textos auxiliares, 3).
- ANDIOC, René (1982), »El teatro en el siglo XVIII«. In: José María DIEZ BORQUE (Hg.), *Historia de la literatura española*, Bd 3, *Siglos XVIII y XIX*, Madrid: Taurus. (= Persiles, 118), 199-290.
- ARNICHES, Carlos (<sup>10</sup>1992), *Del Madrid castizo: Sainetes*, hrsg. v. José MONTERO PADILLA, Madrid: Cátedra. (= Letras Hispánicas, 80).
- ARROYO, Julia (1985a), »<La estanquera de Vallecas>: un sainete de nuestro tiempo«. In: *Ya* (Madrid), 27.08.1985.
- Dies. (1985b), »<Bajarse al moro>: sainete y un poco de yerba«. In: *Ya* (Madrid), 10.09.1985.
- ASMUTH, Bernhard (<sup>3</sup>1990), *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart: Metzler. (= Sammlung Metzler, 188).
- AZUA, Félix de (1989), *El aprendizaje de la decepción*, Pamplona: Pamiela. (= Biblioteca de estudios contemporáneos, 1).
- BAREA, Pedro (1988), »Alonso de Santos: Pares y Nines, historia cómica para dos generaciones«. In: *El Público* 63, 39-41.
- BERENGUER, Angel (1982), »El teatro hasta 1936«. In: José María DIEZ BORQUE (Hg.), *Historia de la literatura española*, Bd 4, *El siglo XX*, Madrid: Taurus. (= Persiles, 119), 201-251.
- BRAOJOS, Angeles S. (1985), »José Luis Alonso de Santos: Un cronista de su época«. In: *El Faro de Ceuta*, 18.09.1985, 20-21.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1991), »Afirmar nuestra existencia« [Kommuniqué anlässlich des *Primer Congreso Nacional de la Asociación de Autores de Teatro* in San Sebastián]. In: *Primer Acto* 241, 132-133.

- BURGUET, Francesc (1986), »Buen sainete, <Bajarse al moro>«. In: **El País** (Barcelona), 24.10.1986.
- CABAL, Fermín, ALONSO DE SANTOS, José Luis (1985), **Teatro español de los 80**, Madrid: Fundamentos. (= Colección Arte, 94).
- CABAL, Fermín (1982), »Alonso de Santos: un tren que viaja a alguna parte«. In: **Primer Acto 194**, 42-55.
- Ders. (21989), **Esta noche gran velada. Caballito de Diablo**, Madrid: Fundamentos. (= espiral/teatro, 83).
- COROMINAS, Joan (1954), **Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana**, Berna: Francke.
- CORRAL, Iñigo (1992), »José Luis Alonso de Santos estrena hoy en Madrid <Vis a vis en Hawai>«. In: **El Norte de Castilla** (Valladolid), 7.10.1992.
- CRUZ, Ramón de la (1982), **Sainetes I**, hrsg. v. John DOWLING, Madrid: Castalia. (= clásicos castalia, 124).
- Ders. (1985), **Sainetes**, hrsg. v. Mireille COULON, Madrid: Taurus. (= Temas de España, 163).
- Ders. (1988), **Sainetes madrileños**, Madrid: La Avispa. (= Al Actor, 1).
- D'ATRI, Ana (1988), »Alonso de Santos, que estrena <Pares y Nines>: <Para mí la comedia es la comedia de la vida humana>«. In: **Huelva Información**, 23.12.1988.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1990), »Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung«. In: Renate MÖHRMANN (Hg.), **Theaterwissenschaft heute: Eine Einführung**, Berlin: Reimer, 233-259.
- FLASCHE, Hans (1989), **Geschichte der spanischen Literatur**, Bd 3, **Das achtzehnte Jahrhundert, das neunzehnte Jahrhundert, das zwanzigste Jahrhundert (bis 1950)**, Stuttgart: Francke.
- GALAN FONT, Eduardo (1985), »Dos mundos frente a frente«. In: **Primer Acto 210/211**, 50-53.
- Ders. (1988), »José Luis Alonso de Santos, un autor comprometido con su tiempo«. In: **Ya**, 03.10.1988, 46.
- Ders. (1989), »Humor y sociedad en el teatro de Alonso de Santos«. In: **Primer Acto 227**, 40-45.
- Ders. (1991), »Alonso de Santos o El arte de comunicarse con el

- público». In: José Luis ALONSO DE SANTOS (1991), **Pares y Nines. Del laberinto al 30**, Madrid: Fundamentos. (= Colección espiral/teatro, 143), 7-11.
- GALINDO, Carlos (1992a), »Alonso de Santos retrata la sociedad actual«. In: **ABC** (MADRID), 31.01.1992.
- Ders. (1992b), »<Trampa para pájaros>, un drama en el que el pasado gravita sobre el presente«. In: **ABC** (Madrid), 06.02.1992.
- GARCIA CAMPOY, Concha (1988), »Alonso de Santos«. In: **Estilo (Suplemento semanal de El País)**, 06.11.1988, 20-21.
- GARCIA GARZON, Juan L. (1985), »<La estanquera de Vallecas>, un sainete con talento, en el Martín«. In: **ABC** (Madrid), 25.08.1985.
- GOPEGUI, Belén (1989), »Entrevista: Alonso de Santos«. In: **Tribuna**, 17.07.1989, 104-105.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, SANCHEZ, Juan-José (1984), »Der Misanthrop, die Tänzerin und der Ohrensessel. Über die Gattung »costumbrismo« und die Beziehungen zwischen Gesellschaft, Wissen und Diskurs in Spanien von 1805-1851«. In: Jürgen LINK, Wulf WÜLFING (Hgg.), **Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen: Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert**, Stuttgart: Klett-Cotta. (= Sprache und Geschichte, 9), 15-62.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (1990), **Eine Geschichte der spanischen Literatur**, Bd 1, Frankfurt/Main. Suhrkamp.
- HARO TECGLEN, Eduardo (1985a), »Un sainete distinto«. In: **Primer Acto 210/211**, 47-49.
- Ders. (1985b), »<Bajarse al moro>: Un sainete en el camino de vuelta«. In: **El País** (Madrid), 08.09.1985.
- Ders. (1989), »<Pares y Nines>: La antigua risa«. In: **El País** (Madrid), 22.01.1989.
- INGENSCHAY, Dieter (1988), »Ramón de la Cruz. Sainetes«. In: Volker ROLOFF, Harald WENTZLAFF-EGGEBERT (Hgg.), **Das spanische Theater: vom Mittelalter bis zur Gegenwart**, Düsseldorf: Schwann Bagel, 213-227.
- LADRON DE GUEVARA, Eduardo (1985), »Entrevista con J.L. Alonso de Santos«. In: **Primer Acto 210/211**, 54-57.
- LAZARO CARRETER, Fernando (1980), »<Viva el Duque, nuestro dueño>,

- de J.L. Alonso«. In: José Luis ALONSO DE SANTOS (1980), *¡Viva el Duque, nuestro dueño!*, Madrid: Vox, 9-12.
- LEONARD , Candyce (1985), »Entrevista con José Luis Alonso de Santos«. In: *Estreno 9/2*, 7-12.
- LENTZEN, Manfred (1988), »Miguel Mihura. Tres sombreros de copa«. In: Volker ROLOFF, Harald WENTZLAFF-EGGEBERT (Hgg.), *Das spanische Theater: vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf: Schwann Bagel, 340-354.
- LOPEZ SANCHO, Lorenzo (1985), »<Bajarse al moro>, espléndida reválida de un joven gran autor«. In: *ABC* (Madrid), 08.09.1985.
- Ders. (1987), »<Fuera de quicio>, jardielesco juego de Alonso de Santos«. In: *ABC* (Madrid), 14.03.1987.
- Ders. (1989), »<Pares y Nines> de Alonso de Santos, divertido menú de la infidelidad«. In: *ABC* (Madrid), 22.01.1989.
- LOPEZ SANCHO, Lorenzo (1992), »<Vis à vis en Hawai>, el cómo hacer reír para no llorar, de Alonso de Santos«. In: *ABC* (Madrid), 16.10.1992.
- LUIS, Juan (1986), »<Bajarse al moro>: un buen sainete«. In: *La Verdad* (Alicante), 04.10.1986.
- MEDINA VICARIO, Miguel (1992), »A propósito de <Trampa para pájaros>, la poética de Alonso de Santos«. In: *Primer Acto 243*, 96-105.
- MIRALLES, Alberto (1982), »Escribir en libertad«. In: *Primer Acto 195*, 112-115.
- MOLINER, María (1984), *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos.
- MONLEON, José (1982), »J.L. Alonso de Santos: Imagen de un hombre de teatro«. In: *Primer Acto 194*, 39-40.
- Ders. (1989), »Teatro, público y democracia«. In: Miguel Angel GIELLA, Peter ROSTER, José MONLEON (Hgg.), *6 dramaturgos del siglo XX*, Bd 2, *Teatro en democracia*, Madrid: Primer Acto/Girol Books. (= Telón/Drama, 1), 335-342.
- MUÑOZ, Diego (1992), »Alonso de Santos lleva al teatro las relaciones sexuales en la cárcel«. In: *El País* (Madrid), 06.10.1992.
- OLIVA, César (1989), *Historia de la literatura española actual*, Bd

- 3, **El teatro desde 1936**, Madrid: Alhambra.
- OLIVER, Juan Manuel (<sup>2</sup>1987), **Diccionario de Argot**, Madrid: Sena.
- PALACIOS FERNANDEZ, Emilio (1988), »El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)«. In: José María DIEZ BORQUE (Hg.), **Historia del teatro en España**, Bd 2, **Siglo XVIII. Siglo XIX**, Madrid: Taurus. (= Persiles, 153), 57-376.
- PEDRAZA JIMENEZ, Felipe B., RODRIGUEZ CACERES, Milagros (1981), **Manual de literatura española**, Bd 5, **Siglo XVIII**, Tafalla (Navarra): Cénlit.
- PEREZ DE OLAGUER, Gonzalo (1986), »Recuperar el costumbrismo no banal«. In: **El Periódico** (Barcelona), 24.10.1986.
- PFISTER, Manfred (<sup>7</sup>1988), **Das Drama: Theorie und Analyse**, München: Fink. (= UTB, 580).
- POBLACION, Félix (1987), »J.L. Alonso de Santos: Reelaborar la calle«. In: **El Público** 42, 6.
- PÖRTL, Klaus (1988), »Jacinto Benavente. Los intereses creados«. In: Volker ROLOFF, Harald WENTZLAFF-EGGEBERT (Hgg.), **Das spanische Theater: vom Mittelalter bis zur Gegenwart**, Düsseldorf: Schwann Bagel, 287-298.
- RICO, Francisco (1983), **Historia y crítica de la literatura española**, Bd 4, **Ilustración y neoclasicismo**, Barcelona: Crítica.
- RIO, Angel del (1990), **Historia de la literatura española**, Bd 2, **Desde 1700 hasta nuestros días**, Barcelona: Ediciones B. (= Libro amigo ensayo, 66).
- RUBIO JIMENEZ, Jesús (1988), »El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)«. In: José María DIEZ BORQUE (Hg.), **Historia del teatro en España**, Bd 2, **Siglo XVIII. Siglo XIX**, Madrid: Taurus. (= Persiles, 153), 625-762.
- RUIZ RAMON, Francisco (<sup>5</sup>1981), **Historia del teatro español: Siglo XX**, Madrid: Cátedra.
- Ders. (<sup>5</sup>1983), »Don Ramón de la Cruz y el sainete«. In: F. R. R. (Hg.), **Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)**, Madrid: Cátedra, 308-310.
- SALINAS, Pedro (1933), »Del <género chico> a la tragedia grotesca: Carlos Arniches«. In: P. S. (<sup>3</sup>1979), **Literatura Española Siglo XX**, Madrid: Alianza. (= El Libro de Bolsillo, 239), 126-131.

- SANZ, José Miguel (1985), »«La pureza sólo es posible entre los que no tienen nada»: Entrevista con José Luis Alonso de Santos«. In: **Comunidad Escolar (Cultura)**, 28.10.1985, 31.
- SEGURA, Florencio (1985), »Vuelve el sainete: <Bajarse al moro>«. In: **Reseña XXII/159**.
- STROSETZKI, Christoph (1986), »Spanisches Theater der achtziger Jahre zwischen Parabel und Sainete: J.L. Alonso de Santos«. In: **Hispanorama 44**, 52-58.
- Ders. (1988), »Carlos Arniches. Del Madrid castizo«. In: Volker ROLOFF, Harald WENTZLAFF-EGGEBERT (Hgg.), **Das spanische Theater: vom Mittelalter bis zur Gegenwart**, Düsseldorf: Schwann Bagel, 299-308.
- TORDERA, Antonio (<sup>32</sup>1988), »Introducción«. In: Miguel MIHURA (<sup>32</sup>1988), **Tres sombreros de copa**, Madrid: Espasa Calpe. (= Austral, 63), 9-53.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (<sup>2</sup>1968), **Teatro español contemporáneo**, Madrid: Guadarrama. (= Colección Guadarrama de crítica y ensayo, 5).
- TORRES, Rosana (1989), »Alonso de Santos: <Soy un investigador del humor>«. In: **El País** (Madrid), 20.01.1989.
- TORRES MONREAL, Francisco (1991a), »Alonso de Santos: <No escribo para minorías>«. In: **El Público 83**, 81.
- Ders. (1991b), »La conciencia apresada«. In: **El Público 83**, 79-80.
- UMBRAL, Francisco (1985a), »El neosainete«. In: **El País (Suplemento ARTES)**, 13.07.1985.
- Ders. (1985b), »La belleza convulsa. Teatro y argot«. In: **El País** (Madrid), 14.09.1985.
- VARGAS, Concha (1989), »Alonso de Santos: <Pares y Nines>, un espejo del patio de butacas«. In: **El Independiente** (Madrid), 20.01.1989.
- VICENTE MOSQUETE, José Luis (1985), »José Luis Alonso de Santos, atrapar la felicidad«. In: **El Público 24**, 32-34.
- YNDURAIN, Domingo (1989), »Bajarse al moro«. In: Miguel Angel GIELLA, Peter ROSTER, José MONLEON (Hgg.), **6 dramaturgos del siglo XX**, Bd 2, **Teatro en democracia**, Madrid: Primer Acto/Girol Books. (= Telón/Drama, 1), 241-246.

ZATLIN, Phyllis (1985), »Three playwrights in search of their youth«. In: **Estreno 9/2**, 4-6.