

Greta Lansen (Mannheim)

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer/Claudia Jacobi (Hg.) (2020): 'Que todo lo feo es malo / y bueno todo lo hermoso': Aproximaciones a la estética de lo feo en Lope de Vega. Münster: LIT.

Der ansprechende, vergleichsweise zierliche Band versammelt Beiträge zum bisher kaum erforschten Phänomen der Hässlichkeit im Werk Lope de Vegas. Bereits das für den Einband treffend gewählte Titelbild (Quentin Metsys *Mujer grotesca*, 1525–30) verweist anschaulich auf den behandelten Themenkomplex. Die Wahl des Untersuchungsgegenstandes begründen die Hg. einleitend mit der Beobachtung, dass das Werk des berühmten *Siglo de Oro*-Dichters in der Forschung bisher nicht unter dem Aspekt der Ästhetik des Hässlichen untersucht wurde, obwohl es durchaus als ein Kanon von 'verbotenen' Themen und charakterschwachen Figuren gelesen werden kann, die seinerzeit mit Hässlichkeit in Verbindung gebracht wurden. Bisher, so die Hg., wurde das subversive Potenzial in Lope de Vegas Werk vornehmlich anhand von Kategorien wie dem Entsetzlichen (*lo horroroso*), der menschlichen Schwäche (*la flaqueza humana*) oder aber anhand poetologischer Transgressionen analysiert. Der Sammelband bietet vor diesem Hintergrund eine neue Forschungsperspektive, die explizit Aspekte der Hässlichkeitsästhetik fokussiert und somit eine Lücke in der Lope-Forschung zu schließen sucht. Die einzelnen Beiträge befassen sich mit diversen Konzeptualisierungen und Erscheinungsformen von Hässlichkeit im Werk des *Fénix*. Auf diese Weise bietet der Band ein großes Spektrum von Forschungsansätzen, die es dem Leser erlauben, verschiedenste Facetten von Hässlichkeit zu entdecken und gleichzeitig neue Einblicke in Lopes Werk zu gewinnen. Die einzelnen Beiträge stehen trotz der unterschiedlichen Analyseansätze in engem Sinnzusammenhang und bilden unter dem in der Einleitung geäußerten Leitwort "lo feo también es de Lope" eine kohärente Einheit.

Der erste Beitrag von Marcella Trambaioli referiert über die episch-narrativen Dichtungen *La hermosa de Angélica*¹ und *La Circe* und denkt einleitend über jene Schreibtechniken nach, die Lope gemäß des horazischen Leitsatzes *ut pictura poesis* in Anlehnung an die bildende Kunst entwickelt. Lope entwirft hier, so die Vf., mittels einer sehr bildhaften Schreibweise eine regelrechte Parade von verschiedensten Gestalten, die nicht nur Merkmale absoluter Schönheit, sondern auch abstoßender Hässlichkeit aufweisen. Letztere manifestieren sich bei weiblichen Figuren häufig durch körperlichen Verfall, der auf das Alter und/oder Symptome der Syphilis zurückgehe, während hässliche männliche Figuren in der Regel physiognomische Merkmale des 'Riesen' und des 'Wilden' aufweisen. Die Vf. geht im Folgenden auf konkrete Beispiele ein und hebt, dem Titel ihres Artikels gemäß, Erscheinungsformen männlicher Hässlichkeit in besagten Dichtungen Lopes hervor. Auf diese Weise erschließt sich nicht nur, inwiefern Lope auf schelmisch-ironische Weise überlieferte Schönheitsideale karikiert, sondern auch, wie er die Hässlichkeit der Männer an ihrer physiognomischen 'Andersartigkeit' festmacht. Die Vf. hebt ferner hervor, dass Polyphem, der Zyklop aus Ovids *Metamorphosen*, hier zwischen den Zeilen als zugrundeliegendes Paradigma männlicher Hässlichkeit zutage

¹ Siehe auch die von der Vf. sorgfältig etablierte kritische Edition des Textes (Trambaioli 2005).

tritt und in der *Fábula de Polifemo y Galatea* auch von Góngora aufgegriffen wird – worauf Lope in *La Circe* und *La Gatomaquia* wiederum spöttisch verweist.

Sehr anschaulich zeigt Felipe B. Pedraza Jiménez im zweiten Artikel des Bandes, wie Lope de Vega in der zuvor erwähnten episch-burlesken Dichtung *La Gatomaquia* eine poetologische Formlosigkeit, ergo ‚Hässlichkeit‘ des Textes selbst inszeniert und auch die lustige, sympathieweckende Kehrseite der hässlichen Schlechtigkeit der Figuren zum Vorschein kommen lässt. In besagtem Werk werden laut Vf. viele Kategorien der Ästhetik des Hässlichen sichtbar, die durch einen gewollten Mangel an poetologischer Stringenz einerseits und permanente karikaturistische Disproportion andererseits konstruiert werden. Auf diegetischer Ebene werden die Katzen zu epischen Protagonisten, die sich heldenhaft gebärden und mit Göttern der antiken Mythologie, historischen Personen oder Ritterfiguren verglichen werden, jedoch gleichzeitig der Völlerei frönen und die Handlung durch skatologische und sexuelle Obszönitäten anreichern. Auf textlicher Ebene legt der Vf. überzeugend dar, dass Lope sich für seinen ‚literarisch hässlichen‘ Text zwar reichhaltig an typischen Tropen des Gongorismus sowie an Elementen der heiter-satirischen *Jácara* bedient, dass für die ‚literarische Hässlichkeit‘ hier jedoch maßgeblich die überflüssigen Ausschweifungen und die absichtlich erzwungenen Reime im Text verantwortlich sind. Letztlich löst sich die literarische wie diegetische Hässlichkeit, so der Vf., durch den komischen Effekt ihres Zusammenspiels in Witz und Feinheit auf.

Ursula Hennigfeld hebt zu Beginn ihres Beitrags hervor, dass der Sammelband *Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen* (Jauß 1983) spanische Literatur gänzlich ausklammert. Aus diesem Grund macht sie es sich zur Aufgabe, zwei einschlägige Sonette Lopes und Quevedos in Hinblick auf Hässlichkeitsästhetik zu analysieren und arbeitet sich an der Leitfrage ab, ob das Hässliche hier im Sinne Manfred Fuhrmanns ein Indiz für kritische Realitätserfahrung ist. Nachdem die Vf. in einem anthropologisch ausgerichteten Überblick von Andreas Vesalius über Clément Marot bis zu Matthias Flacius Illyricus die Parallelität der Fragmentierung des Körpers durch die Anatomie einerseits und jene des Textes durch die Hermeneutik andererseits hervorhebt, kommt sie zur text-körperlichen "dissección" bei Lope de Vega und Quevedo. Sie analysiert Lopes *Soneto a la calavera de una mujer*, in dem die Hässlichkeit sich im Verwesungsprozess des Frauenkörpers manifestiert und Quevedos *Pinta el 'Aquí fue Troya' de la hermosura*, wo abermals ein Frauenkörper als Ruine seiner selbst zum Inbegriff der Hässlichkeit wird. Im Gegensatz zu petrarkistischen Sonetten erscheint der Frauenkörper hier nicht als reizende Hülle einer engelsgleichen Seele, sondern als verwesendes Fleisch, sodass die Sonette als Appell in Anlehnung an das barocke *memento mori* gelesen werden können, sich der Vergänglichkeit (weiblicher) Schönheit bewusst zu sein. Ob Lopes Sonett als Rache an der Schauspielerin Elena Osorio interpretiert werden kann, wie es José María Valverde und Dámaso Santos vorschlagen, lässt die Vf. offen. Die unsterbliche Seele wird bezeichnenderweise weder von Lope noch von Quevedo erwähnt, was die Vf. mit Nachdruck unterstreicht. Die im Verfall begriffenen Frauenkörper werden in den analysierten Sonetten, so das Fazit der Vf., letztlich zu Projektionsflächen, auf denen soziale Unsicherheiten sowie politische und religiöse Umwälzungen abgelesen werden können.

Folke Gernert führt im darauffolgenden Beitrag aus, inwiefern Zorn als Ursache für körperliche und moralische Hässlichkeit in einschlägigen Dramen Lope de Vegas

sichtbar wird. Mit Verweis auf Senecas *De ira* belegt die Vf. zunächst, dass der Blick auf das Spiegelbild des eigenen hässlich verzerrten Gesichts die Protagonisten aus Lopes Dramen *La fuerza lastimosa* (1595–1603) und *La dama boba* (1613) davon abhält, ihrem leidenschaftlichen Zorn impulsiv und blind nachzugeben. Die Vf. nennt anschließend weitere Dramen Lopes, in denen dieses Gefühl an den Körpern der Figuren symptomatisch lesbar wird. Zorn steht in Lopes Dramen auffallend häufig in engem Sinnzusammenhang mit Ehre und Rache, was die Vf. anhand von prägnanten Textbeispielen aus *Laura perseguida* (1594) und *El bastardo Mudarra* (1612) veranschaulicht. Sie hebt hervor, die Bewertung des Zornausbruchs des Protagonisten in letzterer *tragicomedia* hänge direkt mit seiner emotionalen Implikation zusammen und erscheine hier nicht als abscheuliche Leidenschaft, sondern im Gegenteil als Mut, Gerechtigkeit einzufordern. Die Vf. beleuchtet den Unterschied zwischen den Konzepten der Rache und der Bestrafung und argumentiert, dass ersteres das Vergnügen am Leid des Anderen impliziere, während zweiteres darauf ausgerichtet sei, die Gerechtigkeit wieder herzustellen. Im Hinblick auf Lopes berühmte Tragödie *El castigo sin venganza* (1631) schließt die Vf. ihren Beitrag mit der Beobachtung, dass der Duque de Ferrara angesichts des Damentitels sowie seines großen Leids und des (vermeintlichen) Ausbleibens der Freude am Schmerz der Anderen dieser Logik folgend häufig oberflächlich moralisch exkulpiert werde. Mit Verweis auf Joachim Küpper (1990) hebt sie hervor, dass moral-theologischen Richtlinien zufolge der Rache-*akt* selbst letztlich weniger problematisch sei als die Rache-*lust*, die aus der Todsünde des Zorns hervorgehe und entlarvt die moralische Exkulpierung des Duques auf diese Weise als Ergebnis einer "lectura basada en las directrices tridentinas (Gernert 2020: 103).

Der anschließende Beitrag von Claudia Jacobi widmet sich Lopes Komödie *La hermosa fea* (1625–1632). Die Vf. stellt mittels ihrer konzisen Analyse heraus, inwiefern die Grundsätze der höfischen Liebe in besagtem Drama auf karnevaleske Weise umgekehrt werden und der Diskurs über Hässlichkeit selbst zur Verführungsstrategie wird. Die Vf. merkt zunächst zu Recht an, dass die (vermeintliche) Hässlichkeit im Stück zwar zentrales *Movens* der Handlung ist, ihre konkreten Erscheinungsformen aber nie angesprochen werden. Das Motiv der 'hässlichen' Dame, die sich in den vermeintlichen Sekretär (in Wahrheit Prinz Ricardo) verliebt, bewirkt dabei nicht nur die Transgression der Standesgrenzen und die Umkehrung des Stereotyps der schönen Angebeteten, sondern auch die Profanisierung traditioneller Liebesdiskurse. Laut Vf. vermischen sich in *La hermosa fea* die eigentlich unvereinbaren Diskurse des Neoplatonismus, des *stilnovismo* und des Petrarkismus mit erotischen, vulgären und kriegerischen Diskursen. Diese 'Kontamination' des Liebesdiskurses pervertiert die traditionellen Konzepte und lässt sie lächerlich erscheinen, was die Vf. anhand einschlägiger Textbeispiele belegt. Ricardo, dessen Bemühen um die Gunst der Duquesa einer kriegerischen Jagd gleicht, setzt dabei vorausschauend auf ihren Narzissmus, sodass zwischen den beiden Protagonisten laut Vf. eine Variation des freudschen 'Fort-Da' Prinzips entsteht. Dieses zeichnet sich durch den ständigen Wechsel zwischen Annäherung und Distanzierung vom Objekt der Begierde aus und erscheint, so eine zentrale These des Beitrags, in *La hermosa fea* als grundlegendes Paradigma der Liebesbeziehung. Die Auflösung des Stücks im Epithalamion ist letztlich weniger der Liebe als vielmehr den narzisstischen Charakterzügen der Protagonisten zu verdanken. Alles in allem legt die Vf. auf sehr anschauliche Weise dar, dass der Diskurs über Hässlichkeit in *La hermosa fea* mehr Aufschluss über die wenig schmeichelhaften psychologischen Eigenschaften der Protagonisten gibt, als über ihr äußeres Erscheinungsbild.

Timo Kehren befasst sich im darauffolgenden Beitrag mit dem Ehrendrama *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (ca. 1604–1613) und untersucht anhand der Betrachtung der drei Protagonisten, inwiefern Lope mit stereotypen Repräsentationsformen bricht und die einfachen Landsleute Peribáñez und Casilda als schön und nobel erscheinen lässt, während der adlige Comendador hässlich und korrupt dargestellt wird. Zunächst geht der Vf. näher auf die Schönheit Casildas ein, der ein axiologisches Prinzip innewohne und die letztlich als Respektbekundung vor dem Katholizismus zu deuten sei. Als "cristianos viejos", so unterstreicht der Vf., stehen Casilda und ihr Mann Peribáñez im Kontext des *Siglo de Oro* repräsentativ für die 'Reinheit' des Blutes. Das pastorale Dekor des Dramas versöhne dabei christliche Glaubenssätze mit Hinweisen auf körperliches Verlangen. Die auf diese Weise evozierte Harmonie wird jedoch durch den Comendador de Ocaña gestört, der wiederholt mit Tieren assoziiert wird, wodurch seine niederen Instinkte und seine charakterliche Hässlichkeit veranschaulicht werden. Besonders interessant erscheint in dieser Hinsicht sein erfolgloser Versuch, einen wilden Stier zu bändigen, der symbolisch für die Gefahr des Ehebruchs stehe und dessen schwarze Flecken einerseits als Hinweis auf den Sündenfall zu deuten seien und andererseits auf das 'unreine' Blut des Comendadors verweisen. Nachdem Peribáñez den Comendador letztlich tötet, als dieser sich anschickt, Casilda Gewalt anzutun, wird die harmonische Ordnung der pastoralen Szenerie wieder hergestellt, indem die Königin sich für die Begnadigung Peribáñez einsetzt. Anhand des Ausgangs des Stückes, so die zentrale These des Vf., wird deutlich, dass der intrigante Comendador nicht nur als Zerstörer der pastoralen Idylle, sondern auch als Feind des katholischen Spaniens angesehen werden muss. Hässlichkeit und Schönheit erscheinen somit nicht nur als ästhetische Größen, sondern beinhalten eine soziopolitische und religiöse Tragweite.

Im letzten Beitrag stellt Karin Peters in einem hermeneutischen Lektüreakt den Themenkomplex der politischen Monstrosität und moralischen Hässlichkeit in Lopes Drama *El castigo sin venganza* heraus. Die Vf. richtet ihre Aufmerksamkeit zu diesem Zweck auf den Konnex aus Hoheitsgewalt, Maskulinität und (Un-)Gerechtigkeit und fragt sich, welche der drei zentralen Figuren das wahre Monster des Stückes ist: die Dame, Federico oder der Duque. Eingangs hebt sie hervor, dass Lope in seinen Werken wiederholt tyrannische Machtstrukturen enthüllt und die Laster einer Gesellschaft aufzeigt, die von dem Ideal der männlichen Ehre besessen ist. 'Exzessive' Männlichkeit werde dabei nicht selten mit hässlicher Bestialität assoziiert, wovon auch Könige nicht ausgenommen seien. In *El castigo sin venganza* sind die meisten Figuren nobel und schön und folgen zumindest oberflächlich idealen Verhaltensregeln. Dennoch, so die Vf., wird schnell klar, dass alle drei Protagonisten mit Monstern der antiken Mythologie assoziiert werden. So ähnelt der Duque hinsichtlich der Dualität zwischen seinem 'politischen' und seinem 'natürlichen' Körper dem Emblem *Alit Iustitia Canes*. Um seine Männlichkeit und Ehre zu retten, schreckt er vor der Manipulation der Fakten nicht zurück und kleidet seine Rache in das Gewand einer gerechten Strafe. Casandra wird derweil sowohl mit Circe als auch mit Medusa assoziiert, wobei ihre vermeintliche Monstrosität laut Vf. als Manifestation ihres unerlaubten Begehrens verstanden werden muss. Federico wiederum verkörpert ob seines Mangels an Brutalität und 'Mannhaftigkeit' laut Vf. eine subtilere Monstrosität, nämlich jene des unbestimmbaren 'Weder-Noch' des Hermaphroditen. Das Werk, so hebt die Vf. hervor, problematisiert die patriarchalische Struktur der spanischen Gesellschaft des *Siglo de Oro* und zeigt den Vertrauensverlust in die gerichtlichen und politischen Institutionen eindringlich auf.

Grundlegende Kritikpunkte an diesem gelungenen Band zu finden, fällt schwer. Alles in allem wurde anhand der einzelnen Beiträge deutlich, dass Hässlichkeitsästhetik in Lopes Werk nicht nur in Bezug auf die äußeren Erscheinungsbilder der Figuren eine große Bedeutung zukommt, sondern dass sie auch über eine moralische, psychologische, soziopolitisch-religiöse und poetologische Tragweite verfügt. Während die ersten drei Beiträge sich der Dichtung des *Fénix* zuwenden, sind die anschließenden vier Artikel dramatischen Texten gewidmet. Das in der Einleitung geäußerte Forschungsziel, Lopes Werk in seiner Vielfalt auf verschiedene Aspekte der Hässlichkeitsästhetik zu untersuchen, wird erfüllt. Der Band markiert auf diese Weise die Erschließung eines bisher kaum betrachteten Forschungsfelds.

Bibliographie

- Jauß, Hans Robert (Hg.) (1983): *Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen*. München: Fink.
- Küpper, Joachim (1990): *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón: Untersuchungen zum spanischen Barockdrama*. Tübingen: Narr.
- Trambaioli, Marcella (2005): *La hermosa de Angélica*. Poema de Lope de Vega Carpió. Ed. Marcella Trambaioli, Pamplona/Madrid/Frankfurt: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert.