

Bohème und nihilistische Subversion: Ramón del Valle-Inclán *Luces de Bohemia* (1920/24)

Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), Vertreter der *generación del 98* und *enfant terrible* der Madrider Bohème, war einer der bedeutendsten und zugleich radikalsten Erneuerer des spanischen Theaters im frühen 20. Jahrhundert. Wie seine Weggenossen beschäftigte er sich eingehend mit der deutschen Philosophie (v.a. Nietzsche) und sympathisierte in seinen späten Jahren mit anarchistischen Gesellschaftsidealen. Den einzigen Ausweg aus der politisch-gesellschaftlichen Misere Spaniens um die Jahrhundertwende sah er in dem Bruch mit dem engstirnigen national-patriotischen Traditionalismus und in einer geistigen Neuorientierung durch die Öffnung Spaniens nach Europa. Gegenstand seiner späteren Werke ist die Demaskierung und Subversion der heuchlerischen Doppelmoral des neokatholisch-konservativen und am patriotischen Militarismus festhaltenden Bürgertums der Restaurationszeit. Mit seinen avantgardistisch-experimentellen Dramen übte Valle-Inclán jedoch nicht nur massive Kritik an der Gesellschaft seiner Zeit, sondern richtete sich zugleich mit aller Vehemenz gegen den Traditionalismus des bürgerlich geprägten Theaterestablishments.

Ausgehend von der Darstellung des Exzentrikers Valle-Inclán als illustren Vertreter der *bohemia madrileña* zeigt der Beitrag auf, dass Valle-Incláns bittere Spanienkritik unter dem Einfluss seiner Nietzsche-Rezeption schließlich in einem verzweiferten Nihilismus mündet. So konterkariert er in *Luces de bohemia* (1920/24)¹ nicht nur die bürgerliche Scheinmoral, sondern auch all das, was ihm zunächst als Weg zu einer geistigen und literarischen Erneuerung erschienen war: Die literarisch produktive Gegenkultur der Madrider Bohème erweist sich in den 20er Jahren für ihn ebenso als Sackgasse wie esoterisch-okkultistische Weltauffassungen, die wie die bürgerliche Welt nur mehr grotesk verzerrt in zynisch verbittertem Ton als *esperpento* dargestellt werden können.

Valle-Inclán, die *generación del 98* und der *modernismo*

Der aus Galicien stammende Ramón María del Valle-Inclán war eine der Lichtgestalten der so genannten *edad de plata*, einer Phase der spanischen Literatur vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Bürgerkrieg, die den literarischen Aufbruch in die Moderne beschreibt.² Es ist eine Zeit der Widersprüche: Während die kulturelle und literarische Landschaft Spaniens in diesen Jahren einen gewaltigen Modernisierungsschub erfährt, manifestiert sich in politischer und sozialer Hinsicht ein krisenhafter Stillstand.³ Nicht

¹ *Luces de bohemia* erschien zunächst 1920 in Einzelfolgen in der Zeitschrift *España*. Um die Szenen II, VI und XI erweitert gab Valle-Inclán das Stück 1924 als Buch heraus. Die hinzugefügten Szenen sind vor allem als Reaktion auf die Verschärfung der politischen und sozialen Situation zu betrachten und verschärfen den zeitkritischen Ton (siehe hierzu Lyon 1983: 111-114). Alle Zitate wurden aus folgender Ausgabe entnommen: Valle-Inclán, Ramón del (2011), *Luces de bohemia. Esperpento*, hrsg. von Alonso Zamora Vicente, Madrid: Austral. Im Fließtext werden lediglich die Seitenzahlen in Klammern angegeben. Der Titel wird in der Folge abgekürzt mit *Luces*.

² Zur *edad de plata* siehe Cárdenas (1999-2000) und Mainer (1986).

³ Der Drang nach Modernisierung und Öffnung Spaniens zur Welt manifestiert sich mitunter in der Fülle an neu gegründeten Kultur- und Literaturzeitschriften, in denen diverse politische, philosophische, soziale, kulturelle und ästhetische Fragen heftig diskutiert werden, und die in den *tertulias* der Cafés rezipiert und kommentiert werden. In der *edad de plata* kommt den Publikationen in Zeitschriften nicht zuletzt aufgrund der niedrigeren Druckkosten eine sehr viel größere Bedeutung zu als Buchpublikationen. Ein Großteil der

zuletzt sind es die sozial prekären Verhältnisse, die gesellschaftlichen Konflikte und die von Korruption geprägte Politik, die die grundsätzlich antiinstitutionelle, antikapitalistische und systemkritische Haltung der Künstler unterstützt und ihre Forderung nach Neuorientierung und sozialem Wandel laut werden lässt. Maßgeblich getragen wurde die kulturelle und literarische Erneuerung der Restaurationszeit (1875-1931) von den Autoren der so genannten *generación del 98* und der Strömung des *modernismo*.⁴

Mit Valle-Inclán begegnen wir einem Autor, der neben Azorín, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Miguel de Unamuno und Antonio Machado zu den wichtigsten Vertretern der 98er-Generation zählt und zugleich Hauptvertreter des *modernismo* ist. Die unter dem Begriff der *generación del 98* gefassten Autoren eint ihre intensive Auseinandersetzung mit der Krise Spaniens infolge des Schicksalsjahrs 1898. Von der liberalen Philosophie des *krausismo*⁵ und der politischen Strömung des *regeneracionismo*⁶ beeinflusst, befassen sich die 98er kritisch mit dem Spanienproblem und suchen nach (literarischen) Wegen, Spanien aus seiner Rückständigkeit zu befreien. Besondere Bedeutung kommt dabei der intensiven Rezeption von Schopenhauer und Nietzsche sowie der französischen Literatur zu.⁷ Trotz der Unterschiede ihrer jeweiligen Poetik eint die Autoren eine klare Ablehnung von Technisierung und kapitalistischen Gesellschaftsmodellen. Der symbolistischen Strömung des Modernismus sind politisch-ideologische Diskurse hingegen fremd, die

Autoren der Intellektuellen- und Bohèmeszene versucht seinen Lebensunterhalt durch journalistische Tätigkeiten zu bestreiten.

⁴ Zur *generación del 98* siehe z.B.: Fernández Molina (1998). Zum *modernismo* siehe z.B. Serrano Alonso (2000).

⁵ Der Krausismus geht auf die panentheistische Philosophie des deutschen Kantianers Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832) zurück, die 1854 durch Julián Sanz del Río nach Spanien gebracht wurde und binnen kürzester Zeit zu einer Art Modeideologie wurde. Der krausistische Idealismus ist geprägt von einer gewissen Affinität zum utopischen Sozialismus einerseits und zum Mystizismus andererseits, so dass seine Weltsicht bei Reformorientierten wie Traditionalisten Anklang fand. Zum Verhältnis von Krausismus und der 98er-Generation siehe weiterführend Jongh-Rossel (1985).

⁶ Die politisch orientierte Modernisierungsbewegung des Regenerationismus baut auf der Philosophie des Krausismus auf. Das Ziel der Vertreter des Regenerationismus wie Joaquín Cosa und Lucas Mallada bestand darin, das marode und korrupte Staatssystem und die oligarchischen Machtstrukturen Spaniens durch eine umfassende Bildungsreform abzuschaffen. Vgl. hierzu Neuschäfer (1994: 283-284).

⁷ Die große Bewunderung für die moderne Metropole Paris und die französische Literatenszene kann in *Lucas* an den zahlreichen Anspielungen abgelesen werden. Da ist zunächst einmal Madame Collet, die französische Frau der Hauptfigur Max zu nennen. Dann Maxens Wunsch, das „Madrid absurdo, brillante y hambriento“ (S. 38) zugunsten des geliebten Paris zu verlassen: „¡Hay que volver a París, Collet!“ (S. 43) Wenn Don Latino den erfolglosen Max allerdings mit dem großen französischen Nationaldichter Victor Hugo vergleicht – „¡El Víctor Hugo de España! (S. 96) –, dann ist das freilich pure Ironie. Noch drastischer ist Don Latinos Zynismus angesichts des Todes von Max, wenn er zu der trauernden Tochter sagt: „¡Consuélate, Claudinita, porque eres la hija del primer poeta español! ¡Que te sirva de consuelo saber que eres la hija de Víctor Hugo!“ (S. 179) Und doch: So absurd ist der Vergleich dann letzten Endes doch nicht, denn Valle-Inclán ist stark von der abgründigen Ästhetik der dunklen Seite der Romantik beeinflusst und Hugo spricht in seiner *Préface de Cromwell* (1827) im Zusammenhang mit der Bedeutung der Groteske im Drama von einem konkaven Spiegel, der dem realistischen Spiegel am Rande des Weges von Stendhal ebenso fern ist wie der esperpentische Zerrspiegel Valle-Incláns: „[...] le drame est un miroir où se refléchet la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle, mais décolorée; on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art.“ (Hugo 1963: 436) Zu Valle-Incláns Rezeption von Hugo siehe Schiavo (1999). In den satirisch-ironischen Anspielungen schwimmt letztlich also große Wertschätzung für die französischen Autoren mit. So etwa auch, wenn der de-dramatisierende Nebentext das nostalgische Schwelgen von Max und Rubén über das wunderbare Bohèmeleben im fernen Paris kommentiert: „Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabaretes! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila con su pata coja Papá Verlaine.“ (S. 147)

Autoren suchten ihr Heil in der Verwirklichung der zwecklosen Schönheit reiner Ästhetik. Die spanische Variante der *l'art pour l'art*-Bewegung entwickelte sich ausgehend von der Prosa- und Lyriksammlung *Azul* des nicaraguanischen Dichters Rubén Darío (1867-1916) ab 1888 in Spanien und verliert ab den 1920er Jahren wieder an Bedeutung.

Valle-Inclán ist in seiner frühen Schaffensphase deutlich vom Modernismus beeinflusst. Hauptwerke der Frühphase sind die zwischen 1902 und 1905 verfassten *Sonatas* – *Sonata de otoño* (1902), *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904) und *Sonata de invierno* (1905). Die Kurzromane sind die wohl deutlichsten Beispiele der spanischen Ästhetik der Dekadenz.⁸ Sie sind Ausdruck von Valle-Incláns bewundernder Nostalgie für den antibürgerlichen, aristokratischen Geist vergangener Zeiten und stellen eine subtile Mischung aus dekadenter Sinnlichkeit, raffinierter Selbstironie und mystisch-spiritueller Sublimierung dar. In stilistischer Hinsicht weisen die Texte eine so große Rhythmizität und Musikalität auf, dass sie fast schon langen Prosagedichten ähneln. Ihren Höhepunkt erreicht die symbolistische Phase Valle-Incláns in der 1907 begonnenen und erst 1922 beendeten Dramentrilogie *Comedias bárbaras*. Hier macht sich allerdings bereits ein Wandel bemerkbar, denn die antirealistische Übersteigerung und systematische Überzeichnung der Wirklichkeit erfolgt nun nicht mehr als nostalgische Idealisierung der Vergangenheit, vielmehr macht sich eine Art *desengaño* bemerkbar: Was dargestellt wird ist eine geradewegs apokalyptisch verzerrte Vision einer nunmehr endgültig verlorenen Gesellschaft. Deutlicher wird Valle-Incláns desillusionierte Sicht der zeitgenössischen Realität in dem im Paratext als „tragicomedia de aldea“ bezeichneten Dreiakter *Divinas palabras* von 1920. Zielpunkt seiner grotesken Deformation ist hierin der traditionell-konservative Katholizismus in der galizischen Provinz. *Luces*, das Valle-Inclán explizit als *esperpento* ausweist, stellt schließlich den markantesten Wendepunkt in seinem Werk dar: Es ist die endgültige Abkehr vom *modernismo* und der Übergang zu seiner Spätphase, in der das *esperpento*, die karikatureske Parodie und groteske Deformation der Realität, das dominante ästhetische Verfahren darstellt.⁹ Neben *Luces* verfasst Valle-Inclán zwischen 1921 und 1926 drei weitere *esperpentische* Dramen, die er 1930 unter dem Titel *Martes de carnaval* zusammenfasst.

Interessanterweise geht mit der poetischen Wende auch eine ideologische Kehrtwende vom rechten zum linken politischen Lager einher. Während Valle-Inclán bis zu der einschneidenden Erfahrung des Ersten Weltkrieges liberal-demokratische Reformbestrebungen ablehnt und deutlich mit den traditionalistischen Karlisten sympathisiert – deutlich wird dies nicht zuletzt in der Romantrilogie *La guerra carlista* (1908-1909) –, wandte er sich nach 1920 immer stärker vom symbolistischen Vergangenheitsmythos ab und der zeitgenössischen spanischen Wirklichkeit zu, was bereits der Titel *Luces* als Panorama der *bohemia madrileña* andeutet.¹⁰ Zugleich setzte er

⁸ Zur Ästhetik der Dekadenz im spanischen *fin de siècle* siehe Escudero (2011a). Ein vager Abglanz dekadenter Ästhetik findet sich auch noch in *Luces*; zu nennen sind hier die Motive der Nacht, der Prostituierten *femme fatale* und des Okkultismus.

⁹ Zur Entwicklung der Ästhetik des *esperpento* von *Luce* bis *La hija del capitán* siehe Lyon (1983: 105-151). Zur Lektüre von *Luces* als antimodernistische Satire siehe Grande Quejigo (1999).

¹⁰ *Luces* stellt das tragische Schicksal des Protagonisten Max Estrella dar. Max, erblindeter, recht erfolgloser Dichter und Bohémien, laviert sich mehr schlecht als recht als Zeitungsschreiber durchs Leben. Seine französische Frau, Madama Collet genannt, und seine Tochter Claudinita kann er kaum ernähren. Die Familie lebt im Madrid der 20er Jahre in höchst prekären Verhältnissen. Das Drama schildert den letzten Abend von Max, den er zusammen mit seinem vermeintlichen Freund, dem skrupellosen Schmarotzer Don Latino de Hispalis auf einer Safttour durch das Madrider Nachtleben verbringt. Ihre Wege führen sie zu dem halsabschneiderischen Buchhändler Zaratustra sowie in Kneipen und Bars der untersten Kategorie. Max muss schließlich wegen Trunkenheit einige Stunden im Kerker verbringen, doch kaum wieder auf freiem Fuß geht der Streifzug durch die Niederungen der Madrider „Unterwelt“ weiter. Um das Gelage fortsetzen zu

sich zunehmend auch aktiv für freiheitlich-demokratische Ziele ein und gerät in Zuge dessen mit dem Diktator Primo de Rivera in Konflikte. Literarisch verarbeitet Valle-Inclán diese Erfahrungen in dem achronischen esperpentischen Diktatorenroman *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente* (1926).¹¹

Das literarische Leben der *edad de plata* findet in erster Linie in diversen *tertulias* in Madrids Kaffeehäusern statt. Hier etabliert sich um die Jahrhundertwende in enger Rückbindung an das intellektuelle und künstlerische Leben des Pariser Quartier Latin auch die Madrider Bohème, deren vielleicht typischster Vertreter Valle-Inclán ist.

Valle-Inclán: Der erfolglose Star der *bohemia madrileña*¹²

Valle-Inclán zählte zu den Stars der Madrider Bohème. Das Provokationspotential dieser ursprünglich in Paris entstandenen und kultivierten anti-bürgerlichen Bewegung junger Intellektueller hätte nicht größer sein können. Allein die Tatsache, dass sich eine lose Gruppe von Literaten, Intellektuellen und Journalisten als Bohème bezeichnet, zeigt, dass es um bewusste und deutliche Abgrenzung von der etablierten Mehrheitsgesellschaft ging. Der Begriff der Bohème ist dabei im Spanien dieser Zeit eindeutig negativ konnotiert. Und doch handelt es sich um eine Selbstetikettierung, denn die Bohémiens sahen sich in vielerlei Hinsicht den *gitanos* verbunden und erklärten sich mit ihnen solidarisch. Wenngleich die spanischen Roma in Bezug auf ihr gesellschaftliches Ansehen freilich keine freie Wahl hatten und ihr Lebensalltag sehr viel elementarer um die Befriedigung alltäglicher Grundbedürfnisse kreiste und dem weltenthobenen Leben für Kunst und Ästhetik kaum hätte ferner sein können. Da die machthabenden Schichten der restaurativen spanischen Gesellschaft – personifiziert in der Real Academia – die literarischen Produkte der nonkonformen und widerspenstigen Bohémiens aufgrund ihres symbolistisch-ästhetisierenden Innovativcharakters einerseits und ihren rebellisch-anarchistischen Tendenzen andererseits nicht als Kunst betrachteten, blieben ihnen – wie Max Estrella – künstlerische Erfolge weitgehend verwehrt:

[...] esa prensa miserable me boicotea. Odian mi rebeldía y odian mi talento. [...] ¡La Academia me ignora! ¡Y soy el primer poeta de España I. ¡El primero! ¡El primero! ¡Y ayuno! ¡Y no me humillo pidiendo limosna! ¡Y no me parte un rayo! ¡Yo soy el verdadero inmortal, y no esos cabrones del cotarro académico! (S.81)

In ökonomischer Hinsicht waren die meisten Bohémiens daher in der Tat am untersten Rand der Gesellschaft verortet. In intellektueller Hinsicht freilich nicht, auch wenn sie sich in Ablehnung zur bürgerlich-institutionalisierten Künstlerschaft als *proletario intelectual* verstanden wissen wollten – „Yo me siento pueblo. Yo había nacido para ser tribuno de la plebe [...]“ (S. 81), verkündet Max Estrella. Zwar waren nicht wenige Bohémiens als Autodidakten aus der Provinz nach Madrid gekommen, allerdings bezeugen ihre Schriften mitunter höchste Gelehrsamkeit und auch die hochartifizielle, exzentrische Selbstdarstellung sowie die (pseudo-)aristokratische Lebensweise stehen in Widerspruch

können, verpfändet Max seinen Umhang und bricht am Morgen stark alkoholisiert und starr vor Kälte vor seiner Haustür tot zusammen. Nunmehr ohne jede Hoffnung, begehen seine Frau und Tochter Selbstmord. Die zynische Ironie des Schicksals will es, dass das Lotterielos, an dessen Gewinn Max in seiner Verzweiflung nicht mehr geglaubt hatte, und das ihm Don Latino abgeluchst hat, nach dem Tod der Familie den Hauptgewinn erzielt. Im Folgenden werden die groteske Totenwache in der erbärmlichen Behausung des Verstorbenen, das ärmliche Begräbnis und schließlich eine Art „Leichenumtrunk“ in einer Kneipe beleuchtet.

¹¹ Verwiesen sei an dieser Stelle auf Valle-Incláns Biographie von Lima (1988).

¹² Zum Begriff der Bohème siehe einleitend Kreuzer (1968). Zur *bohemia española/madrileña* siehe Cruz (2009), Escudero (2011b), Herrero (2004), Phillips (1985) und Piñero/Reyes Cano (1993). Speziell zu Valle-Inclán und der Bohème siehe Calvo Carilla (1998: 139-142).

zu dem harten und einfachen Leben der tatsächlich proletarischen Randgruppen, die zu einem nicht unerheblichen Anteil Analphabeten waren.¹³

Ein wesentliches verbindendes Element zu den wahren *gitanos* sahen die Bohémiens in dem grenzenlosen, ja geradewegs anarchistischen Drang der Roma nach Freiheit und absoluter Unabhängigkeit. Wie bei den Roma handelte es sich auch bei der Bohème um eine minoritäre und marginalisierte Gruppe, die sich durch einen relativ starken Gruppenzusammenhalt kennzeichnete. Die Madrider Bohémekreise verband vor allem der ungebrochene Wille, mit allen Konventionen und Regeln zu brechen. Ihr gemeinsames Ziel lautete: *épater le bourgeois*. Sie verweigerten sich jeglicher Kommerzialisierung von Leben, Kultur und Religion und gaben sich – ganz im Sinne der französischen *l'art pour l'art*-Bewegung – gänzlich der Kunst und Ästhetik hin. Die Tatsache, dass diese rebellischen „jóvenes ansiosos de cultura“ (Darío zit. nach Esteban 2007: 16) gerade die Cafés im Madrider Zentrum – der Hochburg des Bürgertums – zu ihrem Territorium erhoben, war freilich reine Provokation. Skandalös mussten diese weltfremden Taugenichtse und Hungerleider inmitten der tugendhaft strebsamen Welt des Bürgertums auch durch ihr ärmliches respektive exzentrisch extravagantes äußeres Erscheinungsbild wirken; ganz zu schweigen von der Tatsache, dass die Bohémiens mit ihrem Hang zu Alkoholexzessen und ihrer solidarischen Verbundenheit mit den Dirnen und Prostituierten das Laster ins Zentrum der Stadt brachten.

Trotz der Skandalträchtigkeit der Bohème, waren fast alle großen Namen der spanischen Literatur jener Zeit Teil dieser nonkonformistischen Bewegung. Interessant ist im Falle von Valle-Inclán, dass er zu Lebzeiten weniger aufgrund seiner literarischen Werke bekannt war, sondern vielmehr als eine der berühmtesten Persönlichkeiten der literarischen Bohème, die zudem die Anti-Establishment-Attitüde auch am konsequentesten verfolgte. Bekannt wie ein bunter Hund war dieser Exzentriker aufgrund seiner *tertulia*, die innerhalb der Intellektuellenszene den höchsten Ruf genoss, und wo Rubén Darío – 1898 nach Spanien gekommen –, Ernesto Baró oder Alejandro Sawa über Kunst und ästhetische Erneuerung debattierten. Und dennoch blieb Valle-Inclán wie Max Estrella, der Protagonist mit dem (paradox) sprechenden Namen, zu Lebzeiten ein finanziell erfolgloser Star:¹⁴ Ebenso groß wie Valle-Incláns Renommee als Bohémien war, so groß war sein Misserfolg in ökonomischer Hinsicht. Insbesondere seine dramatischen Werke fanden keine große Resonanz: Sein hehres Ziel, das spanische Theater zu revolutionieren sollte in der Herausbildung eines neuen dramatischen Genre enden, ohne jedoch den Weg in die Theater zu schaffen.

Valle-Incláns stille Revolution des Dramas oder der Weg zum *esperpento*

Spanien ist in vielerlei Hinsicht anders, so auch in Bezug auf die Entwicklung des Theaters um die Jahrhundertwende.¹⁵ Während die Erneuerung des Theaters in Frankreich, England, Deutschland und Russland seitens der Theaterpraktiker initiiert wurde und sich in der Gründung neuer Theater wie der Freien Bühne Berlin (1889) oder dem Théâtre d'Art in Paris (1890) äußerte, bleibt eine solche Umstrukturierung in Spanien aus. Das Theater um die Jahrhundertwende ist ein sehr konventionelles Unterhaltungstheater, das stark nach dem Geschmack des bürgerlichen Publikums ausgerichtet ist. In den Madrider Theatern spielte man neben den neoromantischen, konservativ-bürgerlichen Stücken, des von den

¹³ Im europäischen Vergleich war die Analphabetenrate um die Jahrhundertwende in Spanien mit 45% der Gesamtbevölkerung überdurchschnittlich hoch (vgl. Beyme 2002: 283).

¹⁴ Max Estrella ist ein Star, aber einer, dessen strahlender Glanz nicht mehr als die matte Reflektion des Sonnenlichtes ist, denn was wir als Stern sehen ist nicht mehr als ein längst erloschener Planet.

¹⁵ Für eine Übersicht der Entwicklung des spanischen Theaters im 20. Jahrhundert siehe Aszyk (1990) und Ruiz Ramón (1990).

Mitgliedern der 98er-Generation verhassten José Echegaray (1832-1916) und den psychologisierenden realistischen Stücken des späten Don Benito Pérez Galdós (1843-1920) vor allem rührselige und volkstümliche Schwankstücke und Possen des *género chico*. Erneuerung ist im Spanien dieser Zeit nur sehr moderat möglich – und erfolgreich: Jacinto Benavente (1866-1954) – Zeitgenosse und als Mitglied der Real Academia Española gewissermaßen auch literarischer Rivale Valle-Inclán – ist hierfür wohl das beste Beispiel. Er erneuerte das spanische Theater, indem er ihm das Provinzielle nahm und es in eine durchaus satirische, aber gutherzige Gesellschaftskomödie überführte, sich dabei jedoch weiterhin am Geschmack des konservativ bürgerlichen Madrider Publikums orientierte. Die gemäßigte Form innovativen Dramenschaffens passte sich problemlos in die gewohnte Bühnenpraxis ein und war so erfolgreich, dass er 1920 Intendant des spanischen Nationaltheaters wurde und 1922 für sein Verdienst der Erneuerung der ruhmreichen Tradition des spanischen Theaters mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet wurde.

Ganz anders Valle-Inclán: Seine *Illusion* ist die grundlegende Revolution von Drama und Theater. Für den späten Valle-Inclán hat der tragische Held antiken Vorbildes in der höchst prosaischen spanischen Realität ausgedient, die Realität ist seines Erachtens nicht tragisch, sondern grotesk. Entsprechend radikal muss ihm zufolge auch die Veränderung des theatralischen Raums sein; das dramatische Spiel gerät mit *Luces* folgerichtig auch zu einem symbolischen und synästhetischen Gesamtkunstwerk,¹⁶ das große Nähe zum expressionistischen Theater aufweist und zugleich bereits auf das absurde Theater vorausweist.¹⁷ Valle-Inclán ist damit ein kompromisslos radikaler Erneuerer des Theaters. Eines Theaters allerdings, das zu seiner Zeit eigentlich nicht aufführbar war und auch aufgrund der zahlreichen de-dramatisierenden Nebentexte und der Überfülle an (menschlichen und tierischen) *dramatis personae* eher einem Lesedrama ähnelt,¹⁸ was es *de facto* bis zu der von José Tamayo inszenierten Uraufführung 1970 im Teatro Principal de Valencia auch war.¹⁹ Die Aufführung eines Skandalstückes wie *Luces* war in der etablierten konservativen Theaterlandschaft Spaniens auch aufgrund der theaterteknisches innovativen Elemente und die zahlreichen Anleihen an den Film²⁰ technisch wie finanziell kaum umsetzbar und wäre bei dem konservativen Theaterpublikum auch auf größte Ablehnung gestoßen.

Selbst die Publikationen Valle-Incláns waren ausgesprochene Flops. Nun gehört die Geringschätzung eines Werkes seitens des verabscheuten und verachteten bürgerlich konservativen Publikums allerdings freilich auch zu den stilisierten Allüren eines Bohémien. Es ist daher letzten Endes gar nicht klar, ob Valle-Inclán überhaupt erfolgreich sein wollte

¹⁶ Hingewiesen sei an dieser Stelle auf die symbolische Gestaltung des Lichtes und das gezielte Spiel von Licht-und-Schatten-Effekten: In der Mehrheit der Szenen liegt künstliche Beleuchtung vor (ein Großteil der Handlung spielt sich in düsteren Innenräumen ab) und selbst in den Außenszenen dominiert schummriges Licht (in den Nachtszenen erhellt allein der Mondschein). Die scharfen Hell-Dunkel-Kontraste symbolisieren dabei ebenso die paradoxen Widersprüche der spanischen Gesellschaft wie die Dominanz des Dunkeln die Schattenseiten des erbärmlichen Lebens illustriert. Die Clair-obscur-Technik kann zudem als Parallele zu Goyas Malweise gesehen werden.

¹⁷ Siehe hierzu vertiefend Cardona/Zahareas (1992).

¹⁸ Die Nebentexte stellen weniger Regieanweisungen im theaterpraktischen Sinne dar als vielmehr kommentierende Äußerungen einer extradiegetischen Erzählinstanz, die an das epische Theater Brechts denken lassen. Vgl. Neuschäfer (2011: 170) und Sánchez (1999).

¹⁹ Erstmals auf die Bühne gebracht wurde das Stück 1963 von George Wilson und Bruno Balp. Die Uraufführung fand im Pariser Palais de Chaillot unter dem französischen Titel *Lumières de bohème* statt.

²⁰ Die zahlreichen kurzen Szenen und die damit einhergehenden schnellen Ortswechsel, die eine zersplitterte und schnelllebige Realität darstellen, sind ebenso charakteristisch für das frühe spanische Kino wie die oben erwähnten Licht-und-Schatten-Effekte. Siehe hierzu Vicente (1969: 156-171).

oder ob er sich nicht in der Pose des freien Hungerkünstlers gefiel. Manch eine seiner Äußerungen lassen dies vermuten:

[...] nadie mejor que yo sabe que nos on obras de público, y mucho menos de público de provincias. Son obras para una noche en Madrid, y gracias. No digo esto por modestio, todo lo contrario. Ya llegará nuestro día pero por ahora aun no alborea. (zit. nach Lyon 1983: 5-6)

Mit seiner Radikalkritik und seinem ästhetischen Bruch mit allen Konventionen war er seiner Zeit weit voraus, doch sollte Valle-Inclán Recht behalten: Wie er prophezeit hatte, kam seine Zeit, allerdings sollte Spanien nach zaghaften Anfängen ab den 1960er Jahren erst nach Francos Tod wirklich in der Lage sein, sein gesamtes Werk (also auch die unter Franco als nestbeschmutzend empfundenen *esperpentos*) adäquat zu würdigen: Erst mit der *transición* kommt es in Spanien politisch wie gesellschaftlich zu einer Öffnung und Neuorientierung der Gesellschaft, die weite Kreise der (auch bürgerlichen) Bevölkerung erreicht. Öffentlichkeit wie Forschung interessieren sich vor allem seit Valle-Incláns 50. Todestag im Jahre 1986 mit dem Bürgerschreck der *edad de plata*.²¹

Was aber ist das Provokative an den *esperpentos*, jener spezifisch spanischen Form der Parodie? Inwiefern schreiben sie sich in die realistische Tradition ein und unterlaufen diese gleichzeitig?

Die *esperpentización* als Ausweg: Subversion und Deformation der spanischen Realität

Spiegelt Valle-Incláns *Luces de bohemia* die Realität oder ist es reine Verzerrung? So paradox wie die spanische Wirklichkeit der Restaurationszeit selbst, so paradox ist auch die Ästhetik des *esperpento*, denn *Luces de bohemia* ist beides zugleich: realistisches Abbild und groteske Verzerrung. In Bezug auf die Darstellung der Madrider Straßen und Lokalitäten spiegelt das Stück ebenso das reale zeitgenössische Madrid wider wie in Bezug auf die zahlreichen Persönlichkeiten, die genannt werden.²² Im Grunde – oder sollte man besser sagen auf dem Grunde des geleerten Schnapsglases (vgl. S. 170) – ist die Darstellung also durchaus realistisch, zumal nicht zu vergessen ist, dass der massive Alkoholkonsum (im Falle von Rubén Darío auch der tödlich endende Alkoholmissbrauch) zum Alltag der Bohème zählte. Mehr noch, in *Luces de bohemia* wird die „Erfindung“ des *esperpento* ganz konkret an einem realen Ort im Madrider Zentrum verortet: In der Katzengasse (*callejón del Gato*) waren an den Häuserwänden zu Lebzeiten Valle-Incláns tatsächlich Hohlspiegel und Wölbespiegel angebracht, die die Realität konkav und konvex

²¹ Zur Rezeption des *esperpento* siehe Floeck (1990: 123-131). Zur Rezeption und Interpretation von Valle-Inclán im 21. Jahrhundert siehe Aznar Soler/Sánchez-Colomer (2004). Aufgrund der enormen Fülle an Forschungsarbeiten zu Valle-Inclán und dem näher beleuchteten Stück soll hier nur auf eine Auswahl von Forschungsbeiträgen hingewiesen werden: Álvarez-Nóvoa (2000), Álvarez Sanchez (1976), Bermejo Marcos (1971), Bernhofer (1992), Cuevas García/Baena (1999), Floeck (1986) und (1990), Gabriele (1992), García López/Salas (1986), Rubio Jiménez (2006), Lindau (2000), Lyon (1983), Neuschäfer (2011), Servera Baño (1994) und Wentzlaff-Eggebert (1988).

²² Álvarez-Nóvoa (2000: 18-20) liefert einen Stadtplan von Madrid, in dem die einzelnen Handlungsorte verzeichnet sind. Mit der Behandlung des Themas der modernen Metropole schreibt sich Valle-Inclán in eine Mode seiner Zeit ein: Die Beschreibung des raschen Wandels von Städten wie Paris, Berlin, London oder Madrid zu hektisch bewegten Großstädten findet sich in allen europäischen Literaturen dieser Zeit wieder. Zur Darstellung der modernen Metropole Madrid bei Valle-Inclán siehe Dougherty (1997). Der enge Zeitbezug mit den vielfältigen Anspielungen macht die Lektüre des Stücks ohne Glossar und klärende Kommentare heute fast unmöglich. Dennoch: *Luces de bohemia* ist allein wegen seiner thematisch universellen, m.E. existentialistischen Grundausrichtung nicht abständig. Es bietet ein Panorama der Madrider Gesellschaft der Restaurationszeit und thematisiert zugleich auch grundlegende Verhaltensweisen und Absurditäten der *conditio humana*.

deformiert widerspiegeln.²³ Das Erlebnis verzerrender Spiegeleffekte ist also keineswegs reine Fiktion. Zudem ist die esperpentische Widerspiegelungsästhetik *per se* ambig bezüglich seines Referentialitätsgehaltes, denn wenn man – wie Valle-Inclán – „die ‚Wirklichkeit‘ selbst schon als eine verunstaltete voraussetzt, dann wird der Zerrspiegel doch wieder zum Instrument einer ‚naturgetreuen‘ Abbildung und ist dann abermals der angemessene Vermittler einer – wenn auch unappetitlichen – ‚Wirklichkeit‘.“ (Neuschäfer 2011: 175)

Für Valle-Inclán befindet sich Spanien in einem so desolaten Zustand und seine Bevölkerung ist so barbarisch (vgl. S. 105), dass weder die realistische Wirklichkeitswiedergabe in der Art eines Don Benito Pérez Galdós noch die idealisierende Darstellung der klassischen Helden in der Tradition der Ehrendramen von Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) mehr möglich erscheinen: „La tragedia nuestra no es tragedia“, konstatiert Max (S. 167). Die heroische Tragödie ist in einer Welt, die nicht mehr tragisch, sondern nur mehr grotesk und absurd ist, zum obsoleten Gattungsmodell geworden und, kann in der Gegenwart nur mehr als Parodie erscheinen. Die dramatische Subgattung des *esperpento* ist allerdings mehr als reine Literaturparodie. *Per se* weist das *esperpento* rezeptionsästhetisch eine Doppelwirkung auf: Der farcenhafte, verständnisvoll mitfühlende Humor evoziert Belustigung und dient der Zerstreuung. Zugleich wird diese Leichtigkeit durch die korrosive, verletzende Ironie unterwandert und hinterlässt ein beunruhigendes Gefühl. Die spöttische Satire richtet sich dabei eben nicht – wie bei der gewöhnlichen literarischen Parodie – allein gegen eine bestimmte Richtung literarischer Bezugstexte, sondern betrifft gleichzeitig die diesen zugrunde liegende Ideologie und damit die von Hypokrisie bestimmte, zeitgenössische spanische Gesellschaft mit ihrem konservativen Verständnis von Ehre und Moral. Die parodistische Verzerrung erreicht Valle-Inclán durch eine demiurgische Perspektive „von oben“, die eine maximale Distanz zu der dargestellten dramatischen Welt schafft, damit den ironisch verzerrenden Blick ermöglicht und jede Möglichkeit der Identifikation mit den Handlungsfiguren konsequent ausschaltet.²⁴ In einem Interview der Zeitung *ABC* beschrieb Valle-Inclán 1928 die für das *esperpento* charakteristische Ästhetik demiurgisch-ironischer Distanz folgendermaßen:

[...] es mirar el mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punot de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manerea demirurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos.“ (zit nach Lyon 1983: 209)

Das *esperpento* steht dem aristotelischen Theater der Imitation und Illusion folglich diametral entgegen und doch soll auch jenes bei den Rezipienten eine kathartische Wirkung erzielen: Diese wird hier jedoch gerade durch die Brechung des Illusionscharakters des Theaters und die Unmöglichkeit der Identifikation mit den Figuren mittels eines an Brecht erinnernden Verfremdungseffektes erzielt. Ziel dieser „esperpentischen Katharsis“ ist die wirklichkeitserhellende und entmythisierende Aufklärung der Rezipienten über die gesellschaftlich-politischen Missstände. Die *esperpentización* –die groteske Verzerrung der realen Gegebenheiten in der Tradition von Francisco de Goya und Francisco de Quevedo (1580-1645) – erscheint folglich als einzige ästhetische Möglichkeit adäquater Wirklichkeitsrepräsentation:

²³ Im Gegensatz zu seinem blinden Protagonisten Max bilden das Sehen und das Visuelle für Valle-Inclán den Ausgangs- und Mittelpunkt seiner literarischen Arbeit. Den Bezug des ästhetischen Verfahrens des *esperpento* zur bildenden Kunst stellt Valle-Inclán in *Lucas de bohemia* explizit her, wenn er Max behaupten lässt, Francisco de Goya (1746-1828) habe den Esperpentismus erfunden (vgl. S. 168). Eine ausführliche Untersuchung von Goyas Malstil und Valle-Incláns Poetik liefert Klein (1988).

²⁴ Vgl. Floeck (1990:116-117).

MAX.- Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO.- ¡Estás completamente curda!

MAX.- Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO.- ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX.- España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO.- ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX.- Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO.- Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX.- Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta.

Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

(S. 168-169)

Die „demiurgische Sicht ironischer Distanz“ (Floeck: 118) wird durch bestimmte Verfahren und Techniken der Verzerrung und Verfremdung verstärkt. Besondere Bedeutung kommt den Mitteln der Personendegradierung zu. Die Figuren Valle-Incláns sind im Grunde allesamt Anti-Helden, die eher lächerlichen Hampelmännern gleichen als bewundernswerten Heroen. In den Nebentexten werden die Figuren von dem demiurgischen Kommentator meist äußerst despektierlich beschrieben: „ZARATUSTRA. abichado y giboso -la cara de tocino rancio Y la bufanda de verde serpiente- promueve, con su caracterización de fantoche, una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna.“ (S. 51) Die Identifikation mit den Figuren wird durch ihre de-individualisierende, flache Konzeption und ihre schrägen und verschroben-schrulligen Charakterzüge geradeweg verhindert. Animalisierung und Vergegenständlichung tragen ebenso zu der Entmenschlichung der Personen bei wie ihre sprechenden Namen, die vorwiegend der Verspottung dienen. Einen beinahe surrealen Verzerrungseffekt mit meist hohem Provokationspotential evozieren im Gegenzug die zahlreichen Personifizierungen und Anthropomorphisierungen: „De repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático“ (S. 122) und in Zaratustras „Höhle“ plappert ein Papagei einfältig die Parole „¡Viva España!“ (S. 51)

Die Technik der Degradierung und Demontage der traditionellen Tragödie manifestiert sich in der Sterbeszene von Max besonders einprägsam: Im *esperpento* verkommt diese zu einer makaber-zynischen Farce. Sein Begräbnis im Rausch vorausahnend, legt sich Max „vorsorglich“ zum Sterben auf die Schwelle seiner Haustür, seine letzten, selbstzerstörerisch ironischen Worte sind von komödiantischer Leichtigkeit und fern aller tragischen Tiefe (S. 173-174):

MÁXIMO ESTRELLA *se tiende en el umbral de su puerta. Cruza la costanilla un perro golfo que corre en zigzag. En el centro, encoge la pata y se orina: El ojo legañoso, como un poeta, levantado al azul de la última estrella.*

MAX.- Latino, entona el canción.

DON LATINO.- Si continúas con esa broma macabra, te abandono.

MAX.- Yo soy el que se va para siempre.

DON LATINO.- Incorpórate, Max . Vamos a caminar.

MAX.- Estoy muerto.

DON LATINO.- ¡Que me estás asustando!

MAX.- , vamos a caminar. Incorpórate. ¡No tuerzas la boca, condenado! ¡MAX.- ! ¡MAX.- !

¡Condenado, responde!

MAX.- Los muertos no hablan.

DON LATINO.- Definitivamente, te dejo.

MAX.- ¡Buenas noches!

Ein weiteres wesentliches Verfahren der *esperpentización* liegt schließlich in der Kreation einer „deformierten“ Sprache, so fordert Max: „Latino, deformemos la expresión

en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.“ (S. 170)

Die neue Sprache der Bohème oder die sprachliche Anarchie

Wie der *poète maudit* Alfred Jarry in seinem Skandalstück *Ubu Roi* (1896) setzt auch Valle-Inclán Sprache zur Provokation des Bürgertums ein. Allerdings geht Valle-Inclán sehr viel direkter vor. In *Luces de Bohemia* prallen unterschiedliche Stilniveaus unmittelbar aufeinander, ästhetisch geschliffene Sprache wird umstandslos mit Kraftausdrücken und einem niedrigen umgangssprachlichen Sprachstil verwoben. Auffällig sind Valle-Incláns Neologismen, zahlreichen Lateinamerikanismen, Regionalismen sowie populär- und vulgärsprachlichen Wörter und Wendungen, die er einsetzt, um sich auch auf sprachlich-ästhetischer Ebene von allen Ketten des bürgerlich Zwanghaften zu befreien.²⁵ In *La lámpara maravillosa* fordert er entsprechend: „[Quebránta] todas las cadenas con que os aprisiona la tradición del Habla.“ (Valle-Inclán 1974: 44) In Zusammenhang mit der Lebensweise eines stilisierten „Zigeunertums“ erscheint die Tatsache einer besonderen Erwähnung wert, dass der Bohémien Valle-Inclán – freilich einer gewissen Mode folgend²⁶ – auch ganz bewusst *gitanismos* verwendet, wobei es sich freilich um Begriffe des *caló* (der iberischen *Romanès*-Variante) handelt, die in das mehrheitsspanische Argot Eingang gefunden haben:²⁷ *camelar* (,lieben‘, ,wünschen‘), *camelo* (,Lüge‘, ,Täuschung‘), *cañí* (,Gitano‘), *chanelar* (,verstehen‘, ,wissen‘), *gachó/gachí* (;Mensch, Mann‘/Frau, Mädchen‘), *lila* (,verrückt‘), *mangue* (,ich, mich, mir, mit mir‘), *mulé* (,tot‘), *parné* (,Geld‘).

Im Kontext seiner harschen Absage an die bürgerliche Gesellschaft des zeitgenössischen Spaniens ist die Kreation einer „neuen“ und sozial egalitären Sprache, die alle Milieus widerspiegelt, für Valle-Inclán zugleich integraler Bestandteil seiner Forderung nach einer gerechteren Gesellschaft. Zu Wort kommen in *Luces de bohemia* Personen unterschiedlicher (überwiegend unterer) sozialer Niveaus und jeder spricht „seine“ Sprache, seinen Sozio-, Dia- oder Ideolekt, aber stets mit einem Hang zur Verknüpfung mit Elementen der *lenguaje culto*. Eine Verballhornung der klassischen Literatur(sprache) erfolgt immer dann, wenn aus dem Munde sozial niederer Figuren Zitate in erhabener Sprache erklingen: Als Max dem Schankburschen aufträgt, schnell seine Capa zu barer Münze zu machen, antwortet dieser mit einer intertextuellen Anspielung auf Juan de la Cruz' Gedicht „El Pastorcico“: „Como la corza herida, Don Max“, worauf Max mit ironischem Ton kontert: „Eres un clásico.“ (S. 65)²⁸

Der Bruch mit den institutionalisierten Regeln und Konventionen der Real Academia ist dabei ebenso Programm wie die stilisierte Absage des anarchistischen Bohème an akademische Wissenschaftlichkeit:

[...] ¡ir a la Academia, convertirse en limpiadores, fijadores y lustradores del idioma los que, conociéndolo, vamos deliberadamente contra sus cánones y sus leyes! ... ¡Absurdo! ¿Usted

²⁵ Vgl. Montolío Durán (1992). Der Kontrast zwischen der sprachlichen *esperpentización* Valle-Incláns und der hochgeschraubten Rhetorik und dem hochtrabend distinktierten Sprachstil der Stücke der tonangebenden Dramatiker Benavente und Echegaray könnte mit kaum größer sein.

²⁶ Verwiesen sei hier auf die Autoren der *generación del 27*, die wie García Lorca, Rafael Alberti oder Juan Ramón Jiménez Elemente des *caló* in ihre Werke integrieren. Dabei greifen sie die *gitano*-Thematik gerade nicht im Sinne einer Romantisierung auf, ihre Thematisierung ist vielmehr in Verbindung mit der Solidarisierung mit sozialen Randgruppen und damit als Ausdruck ihrer Ablehnung des zu exkludierender Intoleranz neigenden Nationalismus in Politik und bürgerlicher Gesellschaft ihrer Zeit.

²⁷ Den Einfluss des *caló* auf die spanische Populär- und Vulgärsprache siehe Helzle-Drehwald (2004).

²⁸ *Luces de bohemia* weist zahlreiche explizite und implizite Zitate und intertextuelle Anspielungen auf. Diese erfolgen jedoch stets im esperpentischen Modus *à rebours*. Besonders hervorstechend ist das Zitat aus Calderón de la Barca's *La vida es sueño* (Akt I, Sz. 1), mit dem Max den Buchhändler Zaratustra begrüßt: „¡Mal Polonia recibe a un extranjero!“ (S. 51).

ha visto que los herejes entren en la iglesia? Yo soy hereje a sabiendas. Con plena conciencia de mí responsabilidad y apostasía. ... El idioma hay que renovarlo, como toda en la vida.“ (zit. nach Dougherty 1982: 270)

Valle-Inclán ist aber nicht nur in Bezug auf die Achtung und Einhaltung sprachlicher Konventionen und wissenschaftlicher Diskurse Häretiker; auch sein Verhältnis zum Katholizismus als machtvolle Instanz der spanischen Gesellschaft ist mehr als ketzerisch. Wie viele seiner Zeitgenossen der *bohemia literaria madrileña* wendet er sich deutlich von den konservativen Formen des systemstützenden Neokatholizismus ab und beschäftigt sich intensiv mit den spanischen Mystikern wie mit okkulten und theosophischen Praktiken.

Glaubenssachen: Religion, Theosophie und Nihilismus im esperpentischen Zerrspiegel

Auch wenn (Nicht-)Glaube, Religion und Kirche nicht im Zentrum von *Luces de bohemia* stehen, nimmt die Auseinandersetzung mit diesen Themen doch eine nicht zu unterschätzende Bedeutung ein. Dem Modus des *esperpento* entsprechend unterzieht Valle-Inclán allerdings alle Lehren und (anti-)spirituellen Geisteshaltungen einer gewissen ironischen Verzerrung, die das Auge wach und den Geist kritisch halten soll.

Luces de Bohemia ist im Sinne Ibsens als Stationendrama konzipiert²⁹ und damit als esperpentisch verzerrter Passionsweg: In 12 der insgesamt 15 sehr kurzen Szenen wird der groteske Leidensweg des Bohémien durch die Spelunken und düsteren Ecken der Madrider Innenstadt und letztlich sein Weg ins Verderbnis beleuchtet. Als Opfer einer schäbigen und kapitalistisch denkenden Gesellschaft, trägt Max das Kreuz des ausgegrenzten und missachteten „Propheten“. Doch sein Weg endet – nicht unverschuldet – in einem erbärmlichen Tod in der Gosse, eine Aussicht auf Erlösung und Auferstehung gibt es nicht; dies wird in dem absurden und freilich scheiternden Wiedererweckungsversuch von Basilio Soulinake in der 13. Szene deutlich³⁰

Valle-Inclán übt nicht am Christentum *per se* Kritik, sondern vielmehr an der spanischen Kirche und der Haltung der erkonservativen *neocatólicos*, die – wie Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) -- für die Erhaltung des *status quo* der Restaurationszeit eintreten und damit für den Erhalt der auf der jahrhundertelangen Allianz von Kirche, Militär und Oligarchie basierenden Herrschaft. Religion wird dabei vielfach zum Begleiter des kapitalistischen Kommerzes: „Sin religión no puede haber buena fe en el comercio“ (S. 56) Ins Kreuzfeuer der Kritik gerät folglich der Verlust spiritueller Tiefe zugunsten der Instrumentalisierung des Glaubens: „Through Max Estrella and Don Gay, Valle delivers a scathing attack on Spanish religious formalism and lack of genuine sensitivity to the fundamental mysteries of life and death.“ (Lyon 1983: 111) Provokationspotential erzeugt Valle-Inclán in der zweiten Szene vor allem dadurch, dass Max die spanische Kirche als barbarisch unzivilisiert degradiert: „España, en su concepción religiosa, es una tribu del Centro de África“ (S. 56) und Don Gay zu einer „Revolución Cristiana“ und zur Gründung

²⁹ Vgl. hierzu ausführlich Roloff (1988).

³⁰ Provokativ und stets auf der Schwelle zur Blasphemie sind letztlich auch alle der zahlreichen Referenzen auf biblische Geschichten: Sei es die gnadenlose Selbstüberschätzung von Max, der sich gottgleich als Herr des Wortes erhebt, und seinen Mitgefangenen Mateo umbenennet: „Yo te bautizo Saulo. Soy poeta y tengo el derecho al alfabeto. Escucha para cuando seas libre, Saulo.“ (S. 103) Oder sei es die esperpentische Form des letzten Abendmahls, zu dem Max nach dem Verkauf seiner Capa in einer verrauchten Kaschemme zu Champagner den gerührten Darío einlädt: „Como Martín de Tours, partes conmigo la capa, transmutada en cena.“ (S. 144) Ferner muss die (positive) Thematisierung des Suizides auf Ablehnung seitens der Kirchentreuen stoßen: Nach dem (bis 1983) geltenden *Codex Iuris Canonici* war der Freitod – eine Missachtung der höchsten Gewalt Gottes über seine Geschöpfe – ein Grund zum Ausschluss von einem kirchlichen Begräbnis.

einer protestantisch orientierten „Iglesia Española Independiente“ (S. 56) aufruft. Ähnlich appelliert Max an seinen Mitgefangenen, die neue Religion des Anarchismus zu verbreiten: „Saulo, hay que difundir por el mundo la religión nueva.“ (S. 103)

Drastisch und daher missverständlich sind die dezidiert pejorativen Äußerungen über das jüdische Volk:

EL PRESO.-Acabando con la ciudad, acabaremos con el judaísmo barcelonés.

MAX .- No me opongo. Barcelona semita sea destruida, como Cartago y Jerusalém. ¡*Alea jacta est!* Dame la mano. (S. 103)

Ob sich hieraus allerdings eine grundsätzlich antisemitische Gesinnung Valle-Incláns ableiten lässt ist fraglich, denn schließlich sind alle Aussagen der Figuren in *Luces de bohemia* radikal und die antijüdische Einstellung ist an Vertreter der korrupten Restaurationsgesellschaft gebunden.³¹ Das Judentum als Religion spielt hingegen in Bezug auf die Kabbalistik eine Rolle, allerdings aus dem Munde von Don Latino, der wie ein Fähnlein im Winde allen Moden folgt und überall prahlerisch mitredet, auf eine äußerst oberflächliche Art und Weise:

DON LATINO.- ¡Más que algo, niño, más que algo!Ustedes no conocen la cabalatrina de mi seudónimo: Soy Latino por las aguas del bautismo: Soy Latino por mi nacimiento en la bética Hispalis, y Latino por dar mis murgas en el Barrio Latino de París. Latino, en lectura cabalística, se resuelve en una de las palabras mágicas: Onital. Usted, Don Filiberto, también toca algo en el magismo y la cábala.

DON FILIBERTO.- No confundamos. Eso es muy serio, Don Latino. ¡Yo soy teósofo!

Die Replik von Don Filiberto verweist auf die Bedeutung, die der (esperpentischen) Behandlung der theosophischen Weltanschauung in *Luces de bohemia* zukommt. In Spanien wird die theosophische Lehre von Helena Petrovna Blavatsky (1831–1891)³² vor allem durch die Übersetzungstätigkeit von Mario Roso de Luna – el Mago Rojo de Logrosán – bekannt. Im Ateneo de Madrid, einem privaten Literatur- und Kulturzentrum mit starker Frankreichausrichtung, wo er regelmäßig verkehrt, stößt das durch ihn propagierte theosophische Gedankengut bei zahlreichen Mitgliedern der *generación del 98* wie Azorín, Baroja, Maeztu, Unamuno und Valle-Inclán auf Interesse.³³ Rubén Darío war so fasziniert von der esoterischen Geheimlehre der Blavatsky, dass er sogar in die Theosophische Gesellschaft eintrat. In seiner literarischen Frühphase war der katholisch sozialisierte Valle-Inclán wie viele Vertreter der 98er-Generation fasziniert von allen Formen gnostischer und mystischer Lehren und Praktiken. Durch seine Bekanntschaft mit Rubén Darío wandte er sich jedoch nicht nur der großen christlichen Mystikern Spaniens zu, sondern auch der Theosophie. *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* (1916) sowie einige seiner frühen Gedichte werden in der Forschungsliteratur vielfach als

³¹ In dem Prolog zu dem *esperpento Los cuernos de don Friolera* wird das jüdische Erbe indes mit Calderóns Ehrenideologie in Zusammenhang gebracht und wird daher Gegenstand der Parodie. Der in der Gegenwart obsoleten kastilischen, jüdische-afrikanischen Tradition des Ehrendramas wird hier die gesunde und produktive galizische Populärliteratur des Puppenspiels positiv entgegengesetzt (vgl. Floeck 1990: 114).

³² Die von Blavatsky inhaltlich begründete Theosophie ist eine esoterisch-okkultistische monistische Weltanschauung. Es handelt sich letztlich um ein interreligiöses Amalgam aus unterschiedlichen gnostischen und mystischen Lehren mit deutlichen Elementen der zoroastrischen und ägyptischen Religion sowie hinduistischer Spiritualität. Zentrale Grundidee ist die essenzielle Einheit aller kosmischen und planetarischen Wesenheiten, die in dem verbindenden Element einer unerkennbaren göttlichen Quelle liegt. Das Leben des einzelnen wie der Menschheit und allen Seins wird als voranschreitender kosmischer Prozess verstanden, wobei es entsprechend der Lehre von Karma und Reinkarnation keinen Anfang und kein Ende gibt, sondern es nur zyklisches Werden und Vergehen. Theosophie ist eine ganzheitliche Lehre, die in Altruismus und Mitleid ideale menschliche Ausdrucksformen sieht. Neben der spirituellen Verbindung mit der umfassenden Weltsubstanz liegt das Ziel des gemeinschaftlichen Lebens in der Wohlfahrt einer allumfassenden Bruderschaft der Menschheit. Blavatskys Hauptwerk *The Key to Theosophy* (1889) steht online zur Verfügung unter: <http://www.theosociety.org/pasadena/key/key-hp.htm>.

³³ Zu Valle-Incláns Verhältnis zum Ateneo de Madrid siehe Abellán (2008); vgl. auch Calvo Carilla (1998).

Ausdruck seiner Hinwendung zur theosophisch geprägten Metaphysik gelesen.³⁴ Auch wenn Einfluss von und Referenzen auf spiritualistische und gnostischer Lehren unbestritten bleiben, ist allerdings selbst in diesen frühen Werken Vorsicht geboten, denn eine eindeutige und kohärente Parteinahme finden wir selbst hier nicht. Während Valle-Inclán sich anfangs sehr ernsthaft mit der Theosophie auseinandersetzt, können wir im Laufe der Jahre eine allmähliche Abkehr erkennen.

In *Luces de bohemia* wird die Theosophie vor allem von Don Filiberto – wie sein reales Vorbild Roso de Luna eingefleischter Theosoph und Journalist – und Darío vertreten, Max hingegen erweist sich als Nihilist, der an keine Form der Existenz nach dem Tod glaubt (vgl. S. 144) und – im Gegensatz zu Don Latino – weder der Zahlenmystik³⁵ noch dem esoterischen Personenkult um die Blavatsky etwas außer Spott abgewinnen kann:

DON LATINO.- Y el fruto de la Nada: Los cuatro Elementales, simbolizados en los cuatro Evangelistas. La Creación, que es pluralidad, solamente comienza en el Cuatrivio. Pero de la Trina Unidad, se desprende el Número. ¡Por eso el Número es Sagrado!

MAX.- ¡Calla, Pitágoras! Todo eso lo has aprendido en tus intimidades con la vieja Blavatsky.

DON LATINO.- ¡Max, esas bromas no son tolerables! ¡Eres un espíritu profundamente irreligioso y volteriano! Madama Blavatsky ha sido una mujer extraordinaria y no debes profanar con burlas el culto de su memoria. Pudieras verte castigado por alguna camarrupa de su karma. ¡Y no sería el primer caso! (S. 142)

Während die religiösen und okkulten Weltanschauungen in *Luces de bohemia* also durchweg ironisch dargestellt und damit (zumindest in ihrer praktizierten Form) als nicht tragfähig betrachtet werden, bleibt letzten Endes allein die nihilistische Sicht von Leben und Tod übrig. Max fleht: Latino, sácame de este círculo infernal“ (S. 163), konstatiert dann jedoch: „Nuestra vida es un círculo dantesco.“ (S. 164) Auch wenn hier freilich zum einen eine intertextuelle Referenz auf Dantes *Divina comedia* vorliegt – Max und Latinos Erkundungen der Madrider Unterwelt spiegeln Dantes und Vergils Reise in die Hölle –, so kommt hierin zugleich auch die nihilistische Weltsicht von Max zum Ausdruck.³⁶ In *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (1883-1885) rückt Nietzsche die Lehre der ewigen Wiederkunft des Gleichen ins Zentrum, in der er den Nihilismus begründet sieht. Die Geschichte ist demnach gerade nicht teleologisch, es gibt weder Zukunft noch Ziel: „Eterna la Nada“ (S. 142) hält Max lakonisch fest und scheint damit Nietzsche fast wörtlich zu zitieren: „Denken wir den Gedanken in seiner furchtbarsten Form: das Dasein, so wie es ist, ohne Sinn und Ziel, aber unvermeidlich wiederkehrend, ohne ein Finale ins Nichts: »die ewige Wiederkehr«. Das ist die extremste Form des Nihilismus: das Nichts (das »Sinnlose«) ewig!“ (Nietzsche 1980: 213)

³⁴ Vgl. Abellán (2008), Allegra (1988) und Speratti-Piñero (1974).

³⁵ Die Zahlenmystik ist aber nicht nur auf inhaltlicher Ebene zu finden: Die „matemática perfecta“ der Szenenstruktur und die zeitliche Struktur des Dramas lassen sich ebenfalls in Zusammenhang mit der Zahlenmystik bringen. Die Struktur des Dramas ist zyklisch: Gleich zu Beginn des Dramas ist vom Tod die Rede, mit dem das Stück letztlich auch endet. Die entscheidende Zahl des Dramas ist die 12. Die ersten 12 Szenen behandeln die dramatische Haupthandlung, die gemäß der Einheit von Zeit eine Zeitdauer von 12 Stunden umfasst. Nach einer Ellipse von 12 Stunden stellen die drei letzten Szenen, die zwei weitere Tage beschreiben, eine Art „epilogische Antiklimax“ dar.

³⁶ Die Verweise und Anspielungen auf Nietzsche sind zahlreich (zur Bedeutung von Nietzsche bei Valle-Inclán siehe auch Smith 1989). Am offensichtlichsten ist natürlich der Name des betrügerischen Buchhändlers Zarathustra, der im Übrigen nicht nur auf Nietzsche verweist, sondern zugleich auch auf den Zoroastrismus, der wiederum in der Theosophie eine bedeutende Rolle trägt. Sehr viel verborgener ist die Referenz, wenn Max mit Darío über den Tod spricht. Max fürchtet den Tod nicht, ganz im Gegenteil ist Darío hofiert er ihn und blickt seinem eigenen Tod nüchtern entgegen: „Vengo aquí para estrecharte por última vez la mano, guiado por el ilustre camello Don Latino de Hispalis.“ (S. 138) Der hintertückische Scheinfreund Don Latino wird hier als illustres Kamel titulierte und damit dem geldgierigen Buchhändler an die Seite gestellt, dessen Name nichts anderes bedeutet als „Besitzer des goldfarbenen Kamels“.

Der Bohémien als (erblindeter) Aufklärer oder *La esperpentización de la bohemia*

Luces de bohemia ist ein Feuerwerk von Anspielungen auf Persönlichkeiten der spanischen respektive Madrider Öffentlichkeit der ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts. Wie bereits erläutert werden sämtliche Themen der Bohème wie in einem Sozialpanorama angesprochen und ihre Haltungen und Überzeugungen dargestellt:

The current literary and intellectual fashions are reflected in the dialogues of the bohemian Modernistas, the adoration of Verlaine and the deprecation of Galdós, the vogue of theosophy and Madame Blavatsky, the disdainful attitude towards the Academy and the political establishment.“ (Lyon 1983: 107)

Neben der Nennung von zeitgenössischen Künstlern, Publizisten und Politikern sind es insbesondere Literaten und Journalisten der Madrider Bohème-Szene, die hier im konkaven Spiegel des *esperpentos* widergespiegelt erscheinen:³⁷ Rubén Darío wird unverblümt beim Namen genannt, die anderen Bohémiens treten mit sprechenden (ironisierenden) Spitznamen auf: Für Don Peregrino Gay hat der heute fast in Vergessenheit geratene Reiseschriftsteller und Bohémien Ciro Bayo (1859-1939) Pate gestanden und für Basilio Soulinake zweifelsohne der anarchistische Journalist und Autor Ernesto Bark (1858-1922).³⁸ Gemeinhin liest man in der Forschungsliteratur, dass Valle-Inclán mit seinem Protagonisten Max Estrella der wohl bekanntesten Persönlichkeit der Madrider Bohème, Alejandro Sawa (1862-1909), ein Denkmal gesetzt hat.³⁹ Diese Leseart wird durch die unzähligen biographischen Parallelen im Text bestätigt und doch ist Max Estrella mehr, trägt er doch zugleich auch Züge seines Schöpfers⁴⁰: Max hat nicht nur einen ebenso bemerkenswerten Rauschebart und trägt mit Vorliebe eine schwarze Capa, sondern für Figur wie auch für Autor gilt: „Todos reconocen [s]u talento“ (S. 41) und doch bleiben beide erfolglos. Schließlich ist auch nicht Sawa der „Erfinder“ der dramatischen Form des *esperpento*, sondern Valle-Inclán: die metareferentiellen Aussagen Estrellas zur neuen Form des esperpentischen Schreibens sind klare Autoreferenzen.

Valle-Inclán präsentiert uns in *Luces de bohemia* also die Bohème-Kreise Madrids seiner esperpentischen Poetik entsprechend im Modus der Parodie und Grotteske, die nicht der bloßen Entstellung dient, sondern durch den Effekt der De-Automatisierung der gewohnten Wahrnehmung dem Rezipienten die Augen für die Missstände der Wirklichkeit öffnen will. Es schwingt also immer auch ein gewisser Wille der Aufklärung des Publikums mit. Ebenso war es auch das Anliegen der Bohémiens durch den Bruch mit der Konvention aufzurütteln und zu kritischem und eigenständigem Denken aufzurufen. Die Erneuerungsbestrebungen erscheinen in diesem Lichte als zweite Aufklärung (*las luces*), ein Aspekt, auf den der Titel mit dem Begriff ‚*lucis*‘ hinweist.⁴¹ Doch kommt diese „Aufklärung der Bohème“ zur unrechten Zeit. Der erblindete Max ist ein zu spät geborener Aufklärer: „Parece usted hombre de luces. Su hablar es como de otros tiempos“ (S. 101), hält El Preso Max vor und Don Latina bezeichnet ihn als Voltairianer (vgl. S. 142). *Nolens volens* wird er zu Máximo Mala Estrella, dem größten Unstern.

³⁷ Die einzigen, die in Valle-Incláns Gesellschaftssatire relativ unbescholten und „gut“ wegkommen sind die Trunkenbolde, Haudegen und Prostituierten, kurz all diejenigen, die am Rande der verabscheuten bürgerlichen Gesellschaft leben und als Marginalisierte die wirklichen Opfer der staatlichen Repressionspolitik sind. Anerkennend und voller Respekt verkündet Max der jungen Prostituierten La Lunares gegenüber: „¡Te ganas honradamente la vida!“ (S. 153)

³⁸ Vgl. hierzu Escudero (2011b: 215).

³⁹ Vgl. hierzu Sawas Biographie von Amelina Correa Ramón, wo der enge Bezug von realer Person und fiktiver Figur bereits im Titel artikuliert wird: *Alejandro Sawa, luces de bohemia* (2008).

⁴⁰ Vgl. Floeck (2011: 171), Mennemeier (2003: 362) und Lindau (2000: 245).

⁴¹ Der Titel *Glanz der Bohème* der von Fritz Vogelsang 1983 besorgten Übersetzung kann diese Anspielung leider nicht wiedergeben.

Angesichts der politischen Willkür und der sozialen Missstände und Ungerechtigkeiten scheint allein die Solidarisierung mit den Anarchisten eine Lösung darzustellen, doch abgesehen von seinen vollmundigen Solidarisierungsbekundungen (vgl. *escena sexta*) und seinen drastischen Schmährufen, in denen er den Tod des konservativen Ministerpräsidenten Antonio Maura beschwört (vgl. S. 81 und 91), reagiert Estrella mit passiver Resignation.⁴² Bei all der destruktiven Tendenz ist hier nichts mehr zu spüren von dem unbekümmerten Überlebenswillen der Bohème wie er in den romantisierten Darstellungen eines Henri Murger (1822-1861) noch anzutreffen war.⁴³ Maxens einziger Trost angesichts des scheinbar undurchbrechbaren Teufelskreises ist sein Wissen, sich nicht aktiv die Hände an der Perpetuierung und Konsolidierung des korrupten Systems schmutzig zu machen: „La Leyenda Negra en estos días menguados es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga.“ (S. 164)⁴⁴

Max endet als verblendeter Aufklärer, der blind ist gegenüber der Realität der Bohème. Die Blindheit des Protagonisten mit dem vermeintlich strahlenden Namen ruft freilich die Schönheit und Erhabenheit des Blindseins Homers auf den Plan, allerdings ist Max' Blindheit nur traurig und bemitleidenswert, denn er ist immer noch einer Illusion erlegen, einer Illusion, die andere (Valle-Inclán inklusive) längst als solche erkannt haben und so beklagt der Minister seinem Verwaltungsangestellten gegenüber: „¡Ay, Dieguito, usted no alcanzará nunca lo que es ilusión y bohemia! Usted ha nacido institucionista, usted no es un renegado del mundo del ensueño. ¡Yo, sí!“ (S. 135) In einer von Konsum und Kommerz, Heuchelei und Inauthentizität dominierten Gesellschaft hat selbst die ästhetizistische Gegenwelt der Bohème ihre wahre Seele „verkauft“, ist Teil der Mehrheitsgesellschaft geworden und ist wie diese – El Preso und der „falsche“ Bohémien Don Latino verdeutlichen dies – von Falschheit und Leere geprägt. Die Bohème hat ihre innere Substanz verloren, ist leer, hat nichts mehr zu sagen. Der *modernismo* ist epigonenhaft geworden, seine Vertreter charakterisieren sich nicht mehr durch ihre poetische Genialität, sondern durch ihren elitären Habitus und ihre Gegenstände: „Y en el corredor se agrupan, bajo la luz de una candileja, pipas, chalinas y melenas del modernismo.“ (S. 92) Besonders deutlich zeigt sich die intellektuelle Inhaltslosigkeit in der vierten Szene, wo der *coro de modernistas* in repetitiven Repliken ein reimendes Echo der Verse von Dorio de Gadex, einem der „Epígonos del Parnaso Modernista“ (S. 79), erklingen lässt:

DORIO DE GADEX El Enano de la Venta.
 CORO DE MODERNISTAS.-¡Cuenta! ¡Cuenta! ¡Cuenta!
 DORIO DE GADEX.- Con bravatas de valiente.
 CORO DE MODERNISTAS ¡Miente! ¡Miente! ¡Miente!
 DORIO DE GADEX .- Quiere gobernar la Harca.
 CORO DE MODERNISTAS.- ¡Charca! ¡Charca! ¡Charca!
 DORIO DE GADEX.- Y es un Tartufo Malsín.
 CORO DE MODERNISTAS.-¡Sin! ¡Sin! ¡Sin!
 DORIO DE GADEX.- Sin un adarme de seso.
 CORO DE MODERNISTAS.- ¡Eso!¡Eso!¡Eso!
 DORIO DE GADEX.- Pues tiene hueca la bola.
 CORO DE MODERNISTAS.- ¡Chola! ¡Chola! ¡Chola!

⁴² Als er im Kerker weint und nach den Gründen gefragt wird, erwidert er „De impotencia y de rabia“ (S. 106) und in dem kommentierenden Nebentext heißt es „Exprime una gran dolor taciturno el bulto del poeta ciego.“ (S. 107)

⁴³ Vgl. Neuschäfer (2011: 172).

⁴⁴ Die Demystifizierung der *Leyenda negra* ist ein derart beispielloser Affront gegen das stolze katholische Spanien, dass Valle-Inclán nur als Nestbeschmutzer angesehen werden konnte.

DORIO DE GADEX.- Pues tiene la chola hueca.

CORO DE MODERNISTAS.-¡Eureka! ¡Eureka! ¡Eureka!

Letztlich ist das Stück ein Schwanengesang: Demoralisierender und perspektivloser könnte die Bilanz, die Valle-Inclán über den Zustand von Politik, Gesellschaft und Kunst Spaniens – am Beispiel des tristen Schicksals von Max Estrella – zieht, wohl kaum sein: „España es una deformación grotesca de la civilización europea.“ (S. 169) Wenn schließlich mit Max auch noch der letzte Glanz der Bohème zu Grabe getragen wird, wenn selbst die Bohème-Bewegung keinen Ausweg mehr bietet, was bleibt dann noch außer einer hohlen Leere und einem beklemmenden Nihilismus?

Schlussbemerkung: Glanz und Strahlkraft der Bohème

Gleichwohl die Werke Valle-Incláns Zeit seines Lebens von keinem durchbrechenden Erfolg gekrönt waren, sich die modernistischen und avantgardistischen *tertulias* der *bohemia madrileña* mit der politischen Krise und dem aufkeimenden Bürgerkrieg auflösten und Spaniens Gesellschaft durch die Werke Valle-Incláns weder ehrlicher noch gerechter wurde, so kann trotz des nihilistischen Pessimismus, den das Werk ausstrahlt, von einer nachhaltigen Strahlkraft der Bohème gesprochen werden: Der Glanz des *esperpento* als literarisch-ästhetisches Verfahren spiegelt sich in den absurden Komödien von Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) und Miguel Mihura (1905-1977), in Luis Bunuels filmischem Werk, in Camilo Jose Celas *tremendismo* sowie in der lateinamerikanischen *novela del dictador*. Der bereits angesprochene „neue“ Glanz und die verspätete Wertschätzung Valle-Incláns seit der *transición* zeigt sich mitunter auch in der Verfilmung von Angel Díez im Jahr 1985. *Luces de bohemia* zählt heute zu den großen Klassikern der spanischen Literatur und ist in sämtlichen Kanones von Schulen und Universitäten zu finden. Lustig ist das Zigeunerleben, heißt es in dem deutschen Wanderlied voll zynischer Naivität. In weniger ironischer Analogie können wir sagen, dass Valle-Incláns Bohème weiter durch die Lande zieht, uns Einblicke in die Verlogenheit und Falschheit einer vergangenen Zeit gibt und uns mit der boshaft-sarkastischen Schärfe seiner Zunge zugleich auch heute noch die Augen für vergleichbare Formen von Korruption und Doppelmoral öffnen kann.

Bibliographie

- Abellán, Jos Luis (2008), „Ramón del Valle-Inclán: su realación con el Ateneo de Madrid“. in: Doménech, Fernando (Hrsg.), *Teatro español: autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid: Editorial Fundamentos, 153-159.
- Allegra, Giovanni (1988), „Mystizismus, ‚Okkultismus‘ und romantisches Erbe in Valle-Incláns Ästhetik“, in: Wentzlaff-Eggebert, Harald. (Hrsg.), *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)*, Tübingen: Niemeyer, 7-17.
- Álvarez Sanchez, Carlos (1976), *Soneto en Luces de Bohemia, primer esperpento de Valle-Inclán*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Álvarez-Nóvoa, Carlos (2000), *La noche de Max Estrella*, Barcelona: Octaedro.
- Aszyk, Ursula (1990), „Das spanische Theater und die Avantgardebewegungen im 20. Jahrhundert“, in: Floeck, Wilfried (Hg.), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert*, Tübingen: Francke, 41-67.
- Aznar Soler, Manuel/Sánchez-Colomer, Fernanda (Hrsg.) (2004), *Valle-Inclán en el siglo XXI*, Coruña: Ediciós do Castro.
- Bermejo Marcos, Manuel (1971), *Valle-Inclán: Introducción a su obra*, Madrid: Anaya.
- Bernhofer, Martin (1992), *Valle-Inclán und die spanische Kultur im silbernen Zeitalter*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Beyme, Klaus von (2002), *Politische Theorien im Zeitalter der Ideologien: 1789-1945*, Wiesbaden: Westdt. Verlag.
- Calvo Carilla, José-Luis (1998), *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid: Cátedra.
- Cárdenas, Hernán Urrutia (1999-2000), „La edad de Plata de la literatura española“, in: *CAUCE. Revista de Filología y su Didáctica* 22-23, 581-595.
- Cardona, Rodolfo/Zahareas Anthony N. (1992), „El esperpento vallinclanesco: La función histórica del espectáculo“, in: Gabriele, John P. (Hrsg.), *Suma valleincliniana*, Barcelona: Anthropos, 151-174.
- Correa Ramón, Amelina (2008), *Alejandro Sawa, luces de bohemia*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Cruz, Luis de la (2009), „Valle y la bohemia madrileña“, in: Somos centro.com; <http://www.somoscentro.com/madrid/centro/2009/03/26/valle-y-la-bohemia-madrilena/>
- Cuevas García, Cristóbal/Baena, Enrique (Hrsg) (1999), *Valle-Inclán universal: La otra teatralidad*, Saragossa: Congreso de Literatura Española Contemporánea.
- Dougherty, Dru (1982), *Un Valle-Inclán olvidado. entrevistas y conferencias*, Madrid: Fundamentos.
- Dougherty, Dru (1997), „La ciudad moderna y los esperpentos de Valle-Inclán“, in: *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 22.1, 131-47.
- Escudero, Xavier (2011a), „La Décadence ou une Esthétique de la Transgression“, in: *Nordlit* 28, 107-119.
- Escudero, Xavier (2011b), *La Bohème littéraire espagnole de la fin du XIXe au début du XXe siècle. D'un art de vivre à un art d'écrire*, Paris: Publibook.
- Esteban, José (2007), „Introducción a la bohemia“, in: *Dossiers Feministes* 10, 13-21.
- Fernández Molina, Antonio (1998), *La generación literaria del 98*, Madrid: Libertarias.
- Floeck, Wilfried (1986), „Glanz der Boheme“, in: Zeit online; <http://www.zeit.de/1986/02/glanz-der-boheme>
- Floeck, Wilfried (1990), „Parodie und Gattungsbildung. Bemerkungen zu Valle-Incláns Esperpentos“, in: ders. (Hg.), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert*, Tübingen: Francke, 111-133.
- Gabriele, John P. (Hrsg.) (1992), *Suma valleincliniana*, Barcelona: Anthropos.

- Gálvez, Rosa, „Aproximación al esoterismo de *El pasajero*“; <http://www.elpasajero.com/galvez.htm>
- García López, María Jesús/Salas, Miguel (Hrsg.) (1986), *Claves para la lectura de Luces de Bohemia de Ramón del Valle-Inclán*, Madrid: Ediciones Daimon.
- Grande Quejigo, Francisco Javier (1999), „De la sátira de 1920 a la denuncia de 1924: La crítica del modernismo en Luces de Bohemia“, in: Cuevas García, Cristóbal/Baena, Enrique (Hrsg.), *Valle-Inclán universal: La otra teatralidad*, Saragossa: Congreso de Literatura Española Contemporánea, 323-331.
- Helzle-Drehwald, Bernhard (2004), *Der Gitanismo im spanischen Argot*, Genf: Droz.
- Herrero, Jesús María Vicente (2004), „Los bohemios frente a la ciudad burguesa. Consideración del verdadero flâneur español en torno a 1900“, in: *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 11; <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/herrero.html>
- Hugo, Victor (1963), *Théâtre complet*, Bd. I, hrsg. von Roland Purnal, Paris: Gallimard.
- Jongh-Rossel, Elena M. de (1985), *El krausismo y la generación de 1898*, Valencia: Albatros Hispanofila.
- Klein, Peter K. (1988), „„El esperpentismo lo ha inventado Goya‘. Valle-Inclán und die Goya-Rezeption seiner Zeit“, in: Bihler, Heinrich et al. (Hrsg.), *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)*, Tübingen: Niemeyer, 19-61.
- Kreuzer, Helmut (1968), *Die Boheme. Beitrag zu ihrer Beschreibung*, Metzler: Stuttgart 1968.
- Lima, Robert (1988), *Valle-Inclán. The theatre of his life*, Columbia: Univ. of Missouri Press.
- Lindau, Hans-Christian (2000), „Ramón del Valle-Inclán: Luces de Bohemia“, in: ders., *Spielarten spanischer Dramatik*, Bonn: Romanistischer Verlag, 227-254.
- Lyon, John (1983), *The Theatre of Valle-Inclán*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Mainer, José Carlos (1986), *La Edad de Plata (1902–1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- Mennemeier, Franz Norbert (2003), *Das moderne Drama des Auslandes*, Berlin: Weidler.
- Montolío Durán, Estrella (1992), „La conciencia lingüística de Valle Inclán: la voluntad de renovar la lengua literaria“, in: *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. Tomo II, Madrid, Pabellón de España, 777-786*.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1994), „Vom Krausismus zur Generation von 98“, in: Christmann, Hans Helmut / Baum, Richard (Hrsg.), *Lingua et traditio: Geschichte der Sprachwissenschaft und der neueren Philologen : Festschrift für Hans Helmut Christmann zum 65. Geburtstag*, Tübingen: Narr, 279-286.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (2011), Kapitel XIX. Valle-Incláns Luces de Bohemia (1921/24). Spanien als Esperpento“, in: ders., *Klassische Texte der spanischen Literatur*, Stuttgart: Metzler, 169-177.
- Nietzsche, Friedrich (1980), *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden -- Nachlass*, Bd. 12, hrsg. von Colli, Giorgio /Montinari,azzino, München: DTV.
- Phillips, Allen W. (1985), „Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios“, in: *Anales de Literatura Española* 4, 327-362.
- Piñero Pedro M./Reyes Cano, Rogelio (Hrsg.) (1993), *Bohemia y literatura: De Bécquer al modernismo*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Roloff, Volker (1988), „Luces de Bohemia als Stationendrama“, in: Wentzlaff-Eggebert, Harald. (Hrsg.), *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)*, Tübingen: Niemeyer, 125-138.
- Rubio Jiménez, Jesús (2006), *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de "Luces de Bohemia"*, Madrid: Fundamentos.

- Ruiz Ramón, Francisco (1990), „Die Entwicklung des dramatischen Textes der Gegenwart: fünf spanische Paradigmen“, in: Floeck, Wilfried (Hg.), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert*, Tübingen: Francke, 19-40.
- Sánchez, Jordi (1999), „A propósito de las acotaciones de Valle-Inclán en *Luces de Bohemia*: un estudio esquematizado de los aguafuertes narrativos“, in: Cuevas García, Cristóbal/Baena, Enrique (Hrsg), *Valle-Inclán universal: La otra teatralidad*, Saragossa: Congreso de Literatura Española Contemporánea, 303-321.
- Schiavo, Leda (1999), „El camino del grotesco en Valle-Inclán“, in: Cuevas García, Cristóbal/Baena, Enrique (Hrsg), *Valle-Inclán universal: La otra teatralidad*, Saragossa: Congreso de Literatura Española Contemporánea, 75-92.
- Serrano Alonso, Javier et al. (Hrsg.) (2000), *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del congreso internacional, Lugo, 17 al 20 denoviembre de 1998*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Servera Baño, José (Hg.) (1994), *Luces de Bohemia de Ramón del Valle-Inclán*, Palma de Mallorca: Monograma Ediciones.
- Smith, Alan E. (1989), „Luces de bohemia y la figura de Cristo: Valle-Inclán, Nietzsche y los románticos alemanes“, in: *Hispanic Review* LVII/1, 57-71.
- Speratti-Piñero, Emma S. (1974), *El ocultismo en Valle-Inclán*, London: Tamesis Books.
- Valle-Inclán, Ramón del (1974), *La lámpara maravillosa*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Valle-Inclán, Ramón del (2011), *Luces de bohemia. Esperpento*, hrsg. von Alonso Zamora Vicente, Madrid: Austral.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.) (1988), *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)*, Tübingen: Niemeyer.
- Zamora Vicente, Alonso (1969), *La realidad esperpéntica*, Madrid: Gredos.