

## ***Real maravilloso*, Simulakren und untote Körper. Zu Funktionen des Puppenspiels im erweiterten Kontext des hispanischen Diktatorenromans (Valle-Inclán, Asturias, Borges, Eloy Martínez)**

Michael Cuntz, Professor, Romance Literary Studies, University of Erfurt, [michael.cuntz@uni-erfurt.de](mailto:michael.cuntz@uni-erfurt.de)

---

Im Kontext der hispanischen Variante der Gattung Diktatorenroman hat sich eine antirealistische Ästhetik herausgebildet, die in direkter Auseinandersetzung mit dem Figurentheater entsteht und sich auch in der Folge mit Referenz auf Figurentheater und Puppen weiterentwickelt. Dies geschieht in Reaktion auf eine politisch-soziale Wirklichkeit, die ihrerseits Züge des Grotesken und Irrealen trägt. Diese Ästhetik wird zunächst innerhalb des von Carpentier entwickelten Konzepts des *real maravilloso* situiert. Anschließend werden an zentralen Texten von Valle-Inclán, Asturias, Borges, García Márquez und Eloy Martínez zentrale Funktionen von Figurentheater und Puppen wie die Problematisierung der Grenzen zwischen lebendig/unbelebt/tot, die Theatralität der Wirklichkeit (Diktatur als Farce) und eine Ordnung der Simulakren nachgezeichnet.

---



## 1. Einleitung: Korpus und ästhetisch-politische Hintergründe

Im Kontext des hispanischen Diktatorenromans sind – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – mindestens vier bis fünf Texte zu benennen, für die und in denen Figurentheater und – teils äußerst morbide – Puppen eine zentrale Rolle spielen: Ramón del Valle-Inclán's *Tirano Banderas* [*Tyrann Banderas*] (1926), Miguel Ángel Asturias' *El señor presidente* [*Der Herr Präsident*] (1946), Jorge Luis Borges' *El simulacro* [*Das Scheinbild*] (1960), Tomás Eloy Martínez' *Santa Evita* (1995), und, wenn auch in geringerem Maße, Gabriel García Márquez' *El otoño del patriarca* [*Der Herbst des Patriarchen*] (1975). Vor allem bei *Tirano Banderas*, aber auch bei *El señor presidente* handelt es sich um fundierende Texte der Gattung. Somit kommt dem Figurentheater und der Trope der Puppe eine zentrale Funktion innerhalb der Gattung zu – wenn auch anders, als man zunächst denken mag.

Prominenten Gegenbeispielen wie Mario Vargas Llosas *La fiesta del chivo* [*Das Fest des Ziegenbocks*] (2000) zum Trotz lässt sich konstatieren, dass im Kontext der hispanischen Variante des Diktatorenromans' Spielarten antirealistischen Schreibens dominieren.<sup>2</sup> Dies gilt auch für die Texte, um die es im Folgenden gehen soll. Der Einbezug von Figurentheater und Puppen ist konstitutives Element dieses Antirealismus. Der Reflex, dies mit ‚magischen Realismus‘ zu erklären, mag gerade angesichts der Tatsache, dass mit Gabriel García Márquez auch der Schriftsteller, dem vielleicht wie keinem anderen das Label eines magischen Realisten anhaftet, mit *El otoño del patriarca* einen zentralen Beitrag zum hier verhandelten antirealistischen Genre geleistet hat, durchaus plausibel wirken.<sup>3</sup> Dennoch soll hier davon Abstand genommen werden, dieser Kategorisierung

---

<sup>1</sup> Der sein Pendant insbesondere in Afrika hat, weswegen Magalí Armillas-Tiseyra 2019 den Diktatorenroman als Genre des globalen Südens definiert, in dem es (fast) immer auch um die Abhängigkeitsverhältnisse von politischen und ökonomischen Mächten /Akteuren des globalen Nordens geht. Prominente afrikanische Beispiele der Gattung sind etwa Henri Lopes' *Le pleurer-rire* [*Blutiger Ball*] (1982) oder Ahmadou Kouroumas *En attendant le vote des bêtes sauvages* [*Die Nächte des großen Jägers*] (1998).

<sup>2</sup> Vargas Llosas Roman, der sich auf den ersten Blick mit vergleichsweise konventionellen – eben realistischen – narrativen Mitteln fast ausnahmslos historischen Figuren und Ereignissen rund um den dominikanischen Diktator Trujillo nähert, ist aber zum einen ein vergleichsweise später Beitrag zu diesem Genre – die Rückwendung zur Konvention lässt sich in diesem Kontext also geradezu als eine Form der Innovation, in jedem Fall aber als die Suche nach einem anderen Ansatz lesen. Zu einer weiteren Differenzierung s.u. Zum anderen nimmt insbesondere die überausführliche Schilderung von Folter in diesem Roman hyperrealistische Züge an, die nun nicht durch Abweichung, sondern durch Übertreibung und Exzess die Prinzipien des Realismus in den Abgrund stürzen. Eine ähnliche Strategie lässt sich in Roberto Bolaños 2004 postum veröffentlichten Roman *2666* beobachten. Dort ist es die endlose Liste der Opfer der Femizide mit der vielfach wiederholten Beschreibung der Spuren von Vergewaltigung, Folter und Mord der Opfer, die einen hyperrealen Schwindel erzeugt.

<sup>3</sup> Auch Miguel Ángel Asturias und selbst Borges, zwei Schriftsteller, um die es im Folgenden ausführlich gehen soll, werden gerne so klassifiziert. Dass es sich hierbei um zwei Autoren handelt, deren Schreibweise unterschiedlicher kaum sein könnte, ist ein Indikator für die relative Willkürlichkeit dieser Einordnung.

zu folgen. Zu groß ist die Gefahr, damit, obwohl der Begriff von dem Kunsthistoriker Franz Roh zur Beschreibung europäischer Malerei entwickelt wurde, in einer exotistischen Abstellkammer zu landen, in der mehr oder weniger wahllos alles – vor allem Lateinamerikanische – deponiert wird, was zwar nicht einem abendländisch-modern begrenzten Verständnis von Realität und ihrer Darstellung entspricht, aber als ‚lustvolles Fabulieren‘ konsumiert werden kann, ohne dieses Verständnis hinterfragen zu müssen. Vor allem, weil ‚magischer Realismus‘ nicht zuletzt zu einer Verkaufsstrategie trivialisiert wurde, mit der Leser:innen des globalen Nordens eine schmackhaft-opulente Abwechslung auf dem Lektüremenu angepriesen wird. Dass bei ‚magischem Realismus‘ nach kulinarischem Lesegenuss Suchenden angesichts des Sujets von Gewalt und Terror geprägter Herrschaft und Herrscherfiguren der Appetit bei Texten dieser Gattung rasch vergeht, ist symptomatisch. Dass neben Miguel Ángel Asturias auch Alejo Carpentier – der mit *El recurso del método* [Die Methode der Macht] einen gewichtigen Beitrag zum Diktatorenroman geleistet hat – als Gewährsmann oder gar als Erfinder des *realismo mágico* gilt, beruht hingegen auf einer schwer nachvollziehbaren Fehllektüre. Denn während in der Forschung *realismo mágico* und jenes Konzept, das Carpentier tatsächlich entwickelt hat, nämlich ‚lo real maravilloso‘, also das wunderbare – oder staunenswerte – Wirkliche, als Synonym benutzt werden (Villanueva, 2020: LIII), hat Carpentier diese Gleichsetzung entschieden zurückgewiesen.

Schreiben die Herausgeberinnen einer englischen Übersetzung von ‚De lo real maravilloso‘: ‚Alejo Carpentier refers to the German art critic Franz Roh, and contemporary literary critics refer to both Carpentier and Roh as they devise their own theories of magical realism‘ (Zamora and Faris, 1995: 75),<sup>4</sup> so wirkt dieser Satz korrekt und ist doch am entscheidenden Punkt absolut falsch. Ja, Carpentier bezieht sich in einem zweiten programmatischen Text, ‚Lo barroco y lo real maravilloso‘ tatsächlich auf Roh und ja, offenbar autorisiert das Literaturwissenschaftler:innen nicht nur dazu ‚magischen Realismus und das staunenswerte Wirkliche gleichzusetzen, sondern auch noch zur Unterstellung, dies habe schon Carpentier getan. Wer dergleichen behauptet, hat sich offenbar nicht die Mühe gemacht, den zweiten Text wirklich zu lesen.

In diesem 1975 – also auf dem Höhepunkt des Booms, mit dem lateinamerikanische Literatur mit dem Label ‚magischer Realismus‘ zum Exportschlager in den globalen Norden wurde – in Caracas gehaltenen Vortrag fingiert Carpentier die Frage eines Zuhörers: ‚Pero muchas personas me dicen a veces: ‚Pero, en fin, hay una cosa que se

---

<sup>4</sup> Dies ist umso kurioser, als sich die Übersetzung des Textes zu Barock und *real maravilloso* direkt anschließt. Angesichts des Titels der Publikation ist die Nivellierung der Differenz aber offenbar Programm.

ha llamado el *realismo mágico*: ¿qué diferencia hay entre el realismo mágico y lo real maravilloso?’ (Carpentier, 1987b: 114)<sup>5</sup>.

Im Anschluss stellt Carpentier klar, dass Franz Roh in den 20er Jahren ein Buch über den magischen Realismus veröffentlicht habe, in dem es um expressionistische Malerei geht – und zwar um einen spezifischen Typus expressionistischer Malerei, über den Carpentier mit sichtlicher Geringschätzung spricht, einer Malerei, in der reale, alltägliche, banale Dinge und Formen in einer nicht der täglichen Realität entsprechenden Weise zusammengestellt werden, onirisch, dekorativ, vollkommen unpolitisch. Als besonders repräsentativ für diese Form des Expressionismus halte Roth daher Marc Chagall.<sup>6</sup> Nichts könnte Carpentier weniger interessieren. Womit sich für ihn die Rede vom *realismo mágico* erledigt hat. Klar zeigt sich an diesem Beispiel auch, worin sich magischer Realismus und das erstaunliche Wirkliche noch unterscheiden: Magischer Realismus ist lediglich ein *Verfahren*, mit dem – gewissermaßen künstlich – etwas als zauberhaft erscheinen soll, das in Wahrheit in keiner Weise von der (modernen europäischen) prosaischen Wirklichkeit abweicht. Das gleiche konstatiert Carpentier wiederholt für das Wunderbare des Surrealismus (Carpentier, 1987a: 74–75; Carpentier, 1987b: 114–115).<sup>7</sup> Mit dem wunderbaren oder staunenswerten Wirklichen hingegen zielt Carpentier auf eine *andere*, die Grenzen europäischer Vorstellungskraft sprengende, von ihm auch als barock bezeichnete Wirklichkeit ab, wie sie sich ihm zufolge in Lateinamerika allenthalben manifestiere. Dieses Was der Wirklichkeit ziehe gleichsam zwangsläufig das Wie seiner Darstellung nach sich. Nennt Carpentier als Beispiel für diese staunenswerte Wirklichkeit auch einen Diktator des 19. Jh., dessen exzessiver, sich selbst gegen engste Familienmitglieder richtender, ihn in die absolute Isolation treibender Verfolgungswahn eine Geschichte abgebe, die viel außerordentlicher sei als jene von *Macbeth* (er meint vielleicht eher *King Lear*) (Carpentier, 1987b: 117), stellt er implizit eine Verbindung zwischen *real maravilloso* als antirealistischem Programm und dem Diktatorenroman her, die, wie gleich gezeigt werden soll, auch tatsächlich besteht.

---

<sup>5</sup> ‚Nun gibt es doch etwas, das man den *magischen Realismus* genannt hat, was für einen Unterschied gibt es den zwischen dem magischen Realismus und dem wunderbaren Wirklichen?’ Sofern keine andere Quelle angegeben werden, stammen Übersetzungen ins Deutsche von mir.

<sup>6</sup> Es wäre eine eigene soziologische Untersuchung wert, in wie vielen westdeutschen Haushalten der 80er Jahre Chagall-Reproduktionen mit Ausgaben von *Das Geisterhaus* oder *Hundert Jahre Einsamkeit* koexistiert haben.

<sup>7</sup> Darüber hinaus stellt sich die Frage, worin eigentlich der Unterschied zwischen magischem Realismus und Šklovskijs *ostranenie* besteht. Zumindest Carpentiers Definition des magischen Realismus – ungewohnte Darstellung des Gewohnten – stimmt eins zu eins mit der ‚Verfremdung‘ überein, wie Šklovskij sie etwa an Tolstois Beschreibung der Prügelstrafe darlegt, vgl. Šklovskij, 1969, S. 17.

Carpentiers vielschichtige Argumentation hier zu entfalten, würde zu weit führen. Für unseren Kontext – und für die Autoren, um die es in der Folge gehen soll – ist vor allem relevant, dass trotz der deutlich erkennbaren Tendenz Carpentiers, eine genuin lateinamerikanische Literatur zu umreißen, dies nicht in Verabschiedung von oder Bruch mit europäischer Literatur und Kultur stattfindet, sondern als eine Verschiebung, die weiter auf das Europäische angewiesen bleibt, das aber seinerseits über die Figur des Barocken dezentriert wird. Denn das Barocke ist für Carpentier kein frühmoderner Epochenstil, sondern eine Konstante menschlicher Kunst, die sich durch Fülle, Exuberanz und (auch politische) Zentrifugalität auszeichnet – was er in indischer und präkolumbianischer Architektur und Dichtung wiederfindet (Carpentier, 1987b: 107–113). Dennoch konstatiert Carpentier bezogen auf den eurasischen Kontinent seine Zugehörigkeit zu einem – modernen wie vor-modernen oder anders gesagt: a-modernen – europäischen Kulturraum, denn nur dessen Zeichen und Bedeutungen seien für ihn lesbar (Carpentier, 1987a: 69–70). Und so entsteht auch das *real maravilloso* letztlich aus dem staunenden Blick der Europäer auf eine neue Welt, für die ihnen Worte wie Begriffe fehlen: ‚Luego para entender, interpretar este nuevo mundo hacía falta un vocabulario nuevo al hombre, pero además [...] una óptica nueva‘ (Carpentier, 1987b: 116).<sup>8</sup> Carpentiers vehemente Abgrenzung vom Surrealismus trägt Züge einer Verneinung, denn es dürfte kaum Zufall sein, dass er literarische Theorie und Praxis des *real maravilloso* entwirft, als er nach jahrelangem Aufenthalt in Paris nach Lateinamerika zurückgekehrt war und so den staunenden Blick der ersten Europäer auf Lateinamerika, auf den er mehrfach verweist, selbst nachvollzieht. Die Verzerrung einer dezidiert europäischen Optik (als Reaktion auf eine Wirklichkeit, auf die diese Optik nicht vorbereitet war) ist dann das Verfahren, das er in seinem eigenen Beitrag zum Diktatorenroman *El recurso del método* wählt, in dem kartesisches Denken anhand komplett antikartesischer lateinamerikanischer Figuren ad absurdum geführt wird.

*Real maravilloso* wie hispanischer Diktatorenroman waren also nie eine ‚rein‘ lateinamerikanische Angelegenheiten, sondern bezogen entscheidende Impulse aus einem transatlantischen Austauschprozess, einer *mestizaje* zwischen lateinamerikanischen und eben auch europäischen Elementen.<sup>9</sup> Das *real maravilloso* ist

---

<sup>8</sup> ‚Dann bedurfte es, um diese neue Welt zu verstehen, zu interpretieren, eines für den Menschen neuen Vokabulars, aber darüber hinaus [...] auch einer neuen Optik.‘ Carpentier, 1987b: 113 zitiert eine Wörterbuchdefinition des *maravilloso* als ‚lo que causa admiración‘, die er ablehnt, weil er *admiración* als Bewunderung missversteht, denn ihm geht es um auch um das schreckliche, entsetzliche *maravilloso*. Dabei übersieht er aber, dass *admiratio* genau das bezeichnet, worum es ihm geht: Das Staunen, eine Verwunderung (und eben keine Bewunderung), die jedem wertenden Affekt voraufliegt, wie etwa Descartes ausführt. Zu einer exemplarischen frühneuzeitlichen Schreibweise der *admiratio* angesichts der ‚Neuen‘ Welt vgl. Cuntz, 2006.

<sup>9</sup> Darío Villanueva bemerkt über Carpentier und Asturias, dass ihre ersten Werke in gleicher Weise dem surrealistischen Ansatz wie der Kunst und Kosmologie der zentralamerikanischen Kunst nahe standen (Villanueva, 2020: LIII).

nicht das Andere der europäischen Kunst, sondern die Dekonstruktion der Oppositionen Europa/Lateinamerika und modern/vormodern: A-modernes Kontinuum. Prägende Texte des hispanischen Diktatorenromans sind unter Einfluss der ästhetischen Innovationen europäischer Avantgarden entstanden. So trägt Miguel Ángel Asturias‘ nach langem Parisaufenthalt geschriebener Roman *El señor presidente* Züge des Surrealismus, mit dessen Vertretern, vor allem André Breton, er ebenso in Kontakt stand wie mit James Joyce und Miguel de Unamuno (Lanoël-d’Aussenac, 1997: 27). Entscheidend ist, dass die Berührung dort stattfindet, wo die Avantgarden selbst auf außereuropäische Kunst, Mythen wie auf vormoderne europäische Bestände und damit auf A-Modernes zurückgreifen.

Doch der Ausgangspunkt für diesen Austausch liegt früher als der Surrealismus und ist eng verwandt mit jener anderen Spielart des Expressionismus, die Carpentier – er nennt Brecht, Georg Kaiser oder Karel Čapek – sichtbar höher einschätzt, weil sie auf eine Situation des allgemeinen Zusammenbruchs mit Kampfgeist, Sarkasmus und gesellschaftspolitischen Einsatz reagiert.<sup>10</sup> Interessanterweise ist es kein Lateinamerikaner, sondern der Spanier Ramón del Valle-Inclán, der mit *Tirano Banderas*, einem Roman über einen fiktiven, synkretistisch aus Figuren diverser Epochen und Länder Lateinamerikas konstruierten Diktator und den gegen ihn geführten Aufstand, einen der zentralen Begründungstexte des hispanischen Diktatorenromans geschrieben hat. In Reaktion auf die desolante gesellschaftliche Situation Spaniens, die von Armut, ökonomischer wie kultureller Rückständigkeit und Stagnation, Zensur, Korruption, Diktatur und brutaler Unterdrückung geprägt ist, bricht Ramón del Valle-Inclán im Verlauf der 1920er Jahre mit seiner ästhetizistisch-modernistischen Ästhetik und seiner apolitischen Haltung, um als dezidiert politische Intervention (Caudet, 2017: 50–51<sup>11</sup>) zunächst vor allem im Rahmen von Theaterstücken seine Ästhetik des Esperpento – was im Deutschen mit Schauerposse übersetzt wird – zu entwickeln. Eine Ästhetik, die, wie bereits eingangs bemerkt, ohne die intensive Auseinandersetzung mit und Transformation von traditionellen Formen des Figurentheaters nicht hätte entstehen können.

---

<sup>10</sup> Von einem Riss in der Ideologie des Realismus spricht Frederic Jameson. Dieser wirke realistisch, weil die Beschreibung mit unseren Konventionen koinzidiert und uns ‚reality itself‘ als ‚both the irresistible force and the unmovable obstacle‘ erscheinen lässt (Jameson, 2010: 371). Die formelhafte Darstellung rufe einen Effekt des Wiedererkennens hervor. Wenn ‚such recognition confirms a feeling that society is static and stable‘ (Jameson, 2010: 360), dann gilt diese Wahrnehmung von Stasis, allerdings in der beunruhigenden Form von Stagnation, einem Verfall oder Disaster ohne Ende in besonderem Maße für das Leben unter diktatorischem Regime, die in Valle-Incláns Esperpento und im hispanischen Diktatorenroman beschrieben werden. Was Jameson hier nicht mitbedenkt, ist die Möglichkeit, dass die Wirklichkeit selbst zur grotesken Farce geworden ist. Das Trump-Regime gerade der zweiten Amtszeit hätte ihn eines Schlechteren belehren können.

<sup>11</sup> Die politische Dimension von Valle-Incláns defigurierender Esperpento-Ästhetik betont auch Echeverría 2017: 19, sieht allerdings das Überwiegen des Pessimismus gegenüber dem Protest.

In der Forschung ist der Esperpento äußerst plausibel als enger Verwandter des Kubismus und des Expressionismus definiert worden (Rodríguez, 1994: XIX). Und so wie es für Carpentier die Wirklichkeit Lateinamerikas ist, die nach einer neuen Optik verlangt, bedient sich Valle-Inclán nicht nur einer optischen Metapher, jener des konkaven Spiegels, um das Esperpento zu definieren, sondern es ist die Realität Spaniens selbst, die (auch) ihm als absurd und unwirklich und, wie Manuel Durán feststellt (zit. n. Caudet, 2016: 49–50), geradezu als ein *real grotesco* erscheint. Besonders deutlich wird dies in seinem bekanntesten Esperpento, *Luces de bohemia* [*Glanz der Bohème*] (1920/1924), in dem der Protagonist Max Estrella sagt: ‚España es una deformación grotesca de la civilización europea‘ (Valle-Inclán, 2016: 419).<sup>12</sup>

In seinem Diktatorenroman *Tirano Banderas* überträgt Valle-Inclán diese Ästhetik des Esperpento schließlich auf lateinamerikanische Verhältnisse – die sich in der Tat als staunenswerte Steigerung der grotesken spanischen Verhältnisse lesen lassen –, reichert sie dabei aber durch eine doppelte *mestizaje* an: zum einen durch die Verwendung zahlreicher lateinamerikanischer Quellen (Caudet, 2017: 167–179), zum anderen durch die starke Verwendung von aus ganz Lateinamerika versammeltem Vokabular, das er synkretistisch zu einer Kunstsprache zusammensetzt (Rodríguez, 1994: XXXVI–XXXVIII).

Eine direkt mit der Thematisierung von charismatischer Führerschaft<sup>13</sup> verbundene Besonderheit des hispanischen Diktatorenromans ist die Bezugnahme auf Phänomene des Mesmerismus und Magnetismus, die seit Valle-Inclán und Asturias das Genre durchziehen. Dies ist für die Betrachtung der Bedeutung des Figurentheaters in dieser Textkonstellation direkt von Belang. Denn so erklärt sich, dass das Figurentheater gerade nicht ins Spiel kommt, um, wie man vielleicht erwarten könnte, Diktatoren und autoritäre Herrscherfiguren als die buchstäblichen Strippenzieher darzustellen, die alle Fäden in der Hand halten.<sup>14</sup> Eben diese Funktion übernimmt der Diskurs des Magnetismus: Der Diktator wird als Magnetiseur modelliert, der seinen Einfluss, sein Prestige, über das ganze Land ausübt. Besonders deutlich ist dies etwa

---

<sup>12</sup> ‚Spanien ist eine groteske Verzerrung der europäischen Zivilisation‘ (Valle-Inclán, 1989: 69).

<sup>13</sup> Zum messianischen Charisma als Konstante des hispanischen Diktatorenromans vgl. Wehr, 2016.

<sup>14</sup> Villarrea Álvarez, 2006: 163 behauptet dies zwar für *El señor presidente*, bleibt den Beleg aber schuldig. Die einzige konkrete Textstelle, die sie überhaupt für diese These anführt, deutet sie durch eine kaum nachvollziehbare Fehllektüre um. Wenn bei Asturias von einer ‚red de hilos invisibles, más invisibles que los hilos del telégrafo‘ (Asturias, 1997: 147), die Rede ist, so sind mit den *hilos* ja ganz explizit die *dünnen Drähte* von Telegraphenleitungen gemeint (‚alambre muy delgado que se saca de los metales‘, Definition der Real Academia Española) und nicht die *Fäden* von Marionetten, zumal auch Asturias, 1971: 39 übersetzt: ‚Ein unsichtbares Netz von Fäden, noch dünner als Telegrafendrähte [...]‘. Es geht an dieser Stelle auch nicht um das Manipulieren und Einwirken mittels dieser Drähte, sondern um ein allumfassendes Überwachungs- und Spitzelwesen, das dem Diktator alles zuträgt, also um das Empfangen von Information über die ausgehorchten Bürger.

bei Asturias (*El señor presidente*) oder auch in Vargas Llosas *La fiesta del chivo*, wobei sich dort Magnetismus – es geht um die Dominikanische Republik – und Vaudun oder Voodoo überlagern.

Bei genauerer Reflexion ist die Entscheidung für die Figur des Magnetiseurs und gegen den Puppenspieler zur Charakterisierung des Diktators noch aus einem anderen Grund plausibel: Mit der Metapher des Puppenspielers verbindet sich die Vorstellung einer verborgenen Macht, des Strippenziehers einer Verschwörung, der aus dem Dunklen und dem Verborgenen heraus agiert. Der Diktator hingegen ist häufig eine charismatische Figur, die mittels inszenierter Auftritte vor der Menge und durch deren Akklamation regiert, deren Sichtbarkeit auf der politischen Bühne für alle also wesentlicher Bestandteil der Herrschaftsausübung ist. Umso auffälliger ist es, dass es im Gegenteil die Herrscherfiguren, ihre Leichname oder ihre untoten Zwischenkörper selbst sind, die als Puppen erscheinen, die von *anderen* Mächten, etwa aus dem globalen Norden (Villarmea Álvarez, 2006: 163) oder Nachfolgern, die seiner Figur bedürfen, bewegt werden.

Figurentheater und Puppe erfüllen daher andere wichtige Funktionen im Diktatorenroman: Sie spielen eine zentrale Rolle in der Entwicklung der umrissenen antirealistischen Ästhetik, die auch darin begründet liegt, dass die Welt der Diktatur oder der autoritären Herrschaft selbst als surreal, irreal, hyperreal, simulakrenhaft erscheint. Valle-Inclán entwirft dabei auch den Autor bzw. die Vermittlungsinstanz als Puppenspieler, der seine Figuren manipuliert. Darüber hinaus geht es um die Schaffung einer Zone des Untoten – Prothesen, präparierte Kadaver, aber auch Kleidungsstücke (womit auch der Fetisch ins Spiel kommt) – sowie um die Handlungsmacht des Nicht-Lebendigen. Im Extremfall erscheint das Leben in der Diktatur als ein Zustand des Untotseins (Asturias).

## **2. Ramón del Valle-Inclán: Von *Luces de bohemia* (1920/1924) und *Los cuernos de Don Friolera* (1921/1925) zu *Tirano Banderas* (1926)**

Ramón del Valle-Incláns *Tirano Banderas* (1926) als zentraler Ausgangspunkt des Genres des hispanischen Diktatorenromans ist über eine doppelte Vermittlung mit dem Puppentheater verbunden. Überträgt Valle-Inclán darin die in seinen Theaterstücken entwickelte und am Marionettentheater orientierte Ästhetik des Esperpento auf den Roman, so liegt die Betonung auf ‚orientiert an‘. Seine Esperpentos und Farsas sind de facto *kein* Figurentheater. Wurden die als schwer aufführbar oder gar unaufführbar geltenden und deswegen häufig sogar als Lesedramen klassifizierten Stücke in den 1910er und 20er Jahren gespielt, so geschah dies stets mit menschlichen Schauspielern, auch wenn die Stücke Untertitel wie *Auto para siluetas*, also ungefähr „Mysterienspiel

für Scherenschnitte“ oder *Melodrama para marionetas*, „Melodram für Marionetten“ trugen.<sup>15</sup> Doch bedeutet dies keine Abschwächung, sondern eher eine Verstärkung des Prinzips. Nicht Puppen sollen Menschen imitieren und wie Menschen auf das Publikum wirken, sondern menschliche Schauspieler wie Gliederpuppen agieren, inszeniert und wahrgenommen werden.<sup>16</sup> Betont wird dies etwa in den Bühnenanweisungen zum *Esperpento de los cuernos de Don Friolera* [*Die Hörner von Leutnant Firlefan*], einer beißenden Satire auf das Ehrendrama des spanischen Siglo de oro, die dessen Verklärung von Femizid in der Groteske zur Kenntlichkeit entstellt. Nicht zuletzt um den Kodex, der vom gehörnten Ehemann verlangt, seine Ehre mit dem Blut seiner Frau ‚reinzuwaschen‘, als sinnentleerte Mechanik (zum Mechanischen der Puppe bei Valle-Inclán Caudet, 2016: 97) vorzuführen, werden die Figuren dort wiederholt mit Vogelscheuchen und Marionetten verglichen. In direktem Verweis oder Anspielung auf Ortega y Gassets berühmten Essay *La deshumanización del arte* [*Die Entmenschlichung der Kunst*] von 1925 ist in diesem Zusammenhang immer wieder von der *deshumanización* der Esperpento-Ästhetik die Rede (Rodríguez, 1994: XVIII; Echeverría, 2016: 17–18). Exemplarisch geschieht dies etwa in der Anweisung zur vierten Szene: ‚Don Friolero, en el reflejo amarillo del quinqué, es un fantoche trágico...‘, dann: ‚El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches‘ (Valle-Inclán, 2016: 564–565).<sup>17</sup>

Auf der Suche nach einer neuen Ästhetik bricht der aus Dekadenzliteratur und dem von dem Nicaraguaner Rubén Darío initiierten Modernismo hervorgegangene Valle-Inclán mit jeder Form des Realismus. Dies bedeutet, und alles nun Gesagte gilt ebenso für *Tirano Banderas*, eine Ästhetik der Verfremdung und der Montage, aber auch der radikalen Entpsychologisierung. In der Forschungsliteratur ist von Verdinglichung und der Konstruktion des Kunstwerks als Apparat und Spielzeug die Rede (Rodríguez, 1994: XX). Verfremdung wird dabei als groteske Verzerrung eine Frage der Optik.

<sup>15</sup> Siehe dazu, auch direkt zu Don Friolera/Firlefan den Abschnitt ‚Menschliche Marionetten‘ in Klotz et al., 2013: 691–696.

<sup>16</sup> Natürlich gibt es einen äußerst prominenten Vorläufer, der einen Tyrannen in einem ganzen Stückezyklus mit Schauspielern auf die Bühne bringt, die wie Puppen agieren: Alfred Jarrys *Ubu*, der 1896 als eine Art Schülerstreich das Licht der Welt und das Theater erblickt und in *Ubu roi* nach einem Tyrannenmord selbst zum Tyrannen wird. Eine Textsammlung Jarrys, die auch Ubu-Texte enthält, trägt den Titel *Guignol*, also Kasperle(theater). In einer vor der ersten Aufführung gehaltenen Rede wird Ubu als ‚un simple fantoche‘ bezeichnet und das explizite Ziel der Schauspieler ist es, sich ganz in Marionetten zu verwandeln. Dies bedeutet, ganz persönlichkeitslos zu werden (Aspekt der Entmenschlichung). ‚[P]our être tout à fait marionettes‘ sollten sich die Schauspieler zu Jahrmarktsmusik bewegen (Jarry, 1985: 19–21) – auch hier gibt es also Parallelen zum *Tirano Banderas*.

<sup>17</sup> ‚Im gelben Schein der Ölfunzel ist Leutnant Firlefan ein tragischer Hampelmann. [...] Die Bewegung der Figuren, jenes Hinaus- und Hereineilen mit gespreizten Armen, hat die faszinierende Wirkung einer Marionettentragedie.‘ (Valle-Inclán, 1982: 121, 124). Der Begriff der *sugestión*/Faszination zeigt, dass es nicht allein um eine lächerliche Wirkung geht, sondern dass die grotesk verfremdende Mimesis die Zuschauenden/Lesenden in ihren Bann ziehen soll.

Valle-Inclán verwendet zum einen in der zwölften Szene von *Luces de bohemia*, seinem berühmtesten *Esperpento*, die Metapher von konkaven Spiegeln, die die auftretenden Figuren so deformieren, dass sie kleiner erscheinen.

Max: La tragedia nuestra no es tragedia.

Don Latino: ¡Pues algo será!

Max: El Esperpento.

[...]

Don Latino: Deja esa farsa. Vamos a caminar.

[...]

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 deformada (Valle-Inclán, 2016: 417–419).<sup>18</sup>

Es ist aber auch die Position des Autors, sein Blick von oben auf seine Figuren, die er in einem Interview ins Zentrum rückt. Demzufolge gebe es drei Weisen, die Welt künstlerisch zu sehen: auf den Knien, stehend oder in die Luft erhoben. Die erste wäre so etwas wie die mythische Perspektive (Tragödie), die zweite die der realistischen Literatur, ‚que es mirar los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fueran nuestros hermanos‘ (‚die darin besteht, die Romanhelden so zu betrachten wie von unserer eigenen Natur, so als wären sie unsere Brüder‘), die dritte verwandelt selbst Götter in Schwankfiguren: ‚manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos‘ (‚Manier des Demiurgen, der sich in keiner Weise für aus dem gleichen Ton gemacht hält wie seine Puppen‘, Sierra und Valle-Inclán 1928, zit. n. Rodríguez, 1994: XV).

Im Prolog des *Esperpento de los cuernos de Don Friolera* tritt zudem tatsächlich, Spiel im Vorspiel, das in grotesker Kondensation die Handlung der Farce vorwegnimmt, ein Puppenspieler auf, ein *bululú con sus cristobillas* (mit Kasperlefiguren), dessen Darbietung zwei Personen Anlass zu einem poetologischen Dialog gibt, in der die *Esperpento*-Ästhetik des *Bululú* in ganz ähnlichen Worten wie im Interview zunächst vom spanischen Theater, dann von Shakespeare abgegrenzt wird:

---

<sup>18</sup> ‚Max: Unsere Tragödie ist keine Tragödie / Don Latino: Na was dann? / Max: Eine Schauerposse [...] Don Latino: Laß das Affentheater. Wir bewegen uns ein bißchen. [...] Max: Wenn die klassischen Helden vor den Hohlspiegeln paradiere, bieten sie die Schauerposse dar. Das tragische Lebensgefühl Spaniens kann nur mit Hilfe einer systematischen Verzerrung dargeboten werden‘, Valle-Inclán, 1989: 68 f.

DON ESTRAFALARIO [der Name bedeutet eigentlich: exzentrisch, grotesk, verwahrlost]: [...] Shakespeare rima con el latido del corazón, el corazón de Otelos: Se desdobra en los celos del moro: Creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese bululú ni un solo momento deja de considerarse superior por naturaleza a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica (Valle-Inclán, 2017: 550).<sup>19</sup>

Der Verweis auf die Eifersucht ist zentral, denn worum es Valle-Inclán auch geht, ist eine Ästhetik, in der dem Publikum die Möglichkeit des Mitfühlens, des Lachens und Weinens mit den Personen/Figuren verweigert wird. DON ESTRAFALARIO: ‚Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de vivos‘ (Valle-Inclán, 2017: 545).<sup>20</sup> Hier lassen sich zwei Beobachtungen machen: Da erstens ausdrücklich vom *Humor* die Rede ist und es sich beim aufgeführten Stück um ein drastisches Kasperletheater handelt, das sich um aufgesetzte Hörner dreht und in dem reichlich Prügel ausgeteilt werden, wird damit sicher nicht das Lachen *über* die grotesken Figuren (und den parodierten Architekt des Ehrendramas) ausgeschlossen. Ist zweitens von *conversaciones de muertos* die Rede, so zeigt dies, dass Valle-Incláns Antirealismus auch eine Anti-Verlebendigungs-Ästhetik ist. Puppen und puppenartige Theater- und Romanfiguren treten in der *cosificación*, der Verdinglichung, stets in der Ambivalenz zwischen Totsein und Animiertwerden, also in einem untoten Zustand in Erscheinung. Es fällt auf, dass in den beiden poetologischen Passagen der *Esperpentos* wie im *Tirano Banderas* jeweils eine Person den unmöglichen Satz von Poes magnetisiertem Waldemar ausspricht: ‚¡Muerta estoy!‘ ruft La moña, die weibliche Stoffpuppe des *bululú* im Puppenspiel im Spiel (Valle-Inclán, 2017: 547, ‚Tot bin ich!‘; Valle-Inclán, 1989: 94), ‚Estoy muerto‘ (Valle-Inclán, 2016: 423, ‚Ich bin tot‘; Valle-Inclán, 1989: 71) sagt der Protagonist Max Estrella in *Luces de bohemia*, nachdem er sich als Leiter seiner eigenen Beerdigung imaginiert hat.<sup>21</sup> ‚Estoy muerta‘ sagt in *Tirano Banderas* im magnetischen Traum Lupita la Romántica, das Medium des

---

<sup>19</sup> ‚Shakespeare dichtete mit dem Herzen, mit dem pochenden Herzen Othellos: in der Eifersucht des Mohren erschafft er sein Double. Schöpfer und Geschöpf sind aus demselben Menschheitslehm. Dieser Gaukler jedoch gibt nie und nimmer das Bewußtsein der eigenen, naturgegebenen Überlegenheit auf, in seinem Verhalten gegenüber den Holzköpfen seiner Schmiere. Er hat die Würde eines Demiurgen‘, Valle-Inclán, 1982: 97 f. Der *tabanque* ist eigentlich der runde Schleifstein des Scherenschleifers.

<sup>20</sup> ‚Meine Ästhetik ist eine Überwindung des Leidens und des Lachens, wie die Gespräche der Toten sein müssen, wenn sie einander Geschichten von den Lebenden erzählen‘, Valle-Inclán, 1982: 89.

<sup>21</sup> Um allerdings kurz darauf tatsächlich in einer grotesken Version *der passio Christi* das Zeitliche zu segnen, zur Passionsgeschichte als Modell vgl. etwa Caudets Anm. 575 in Valle-Inclán, 2017: 424. Im spanischen Kontext und genauer im Kontext des barocken Ehrendramas, den Valle-Inclán ja in seinem *Esperpento* direkt aufruft, um ihn zu kritisieren, verweist dies natürlich auch auf die Tatsache, dass der sterbende Protagonist noch sein Sterben konstatieren darf, bevor er ablebt.

Doctor Polaco (Valle-Inclán, 1994: 67; Valle-Inclán, 1975: 82). Den gleichen Satz wird Asturias in *El señor presidente* die Geliebte des Protagonisten, Cara de Ángel, in einem ihrer somnambulen Träume sagen lassen (Asturias, 1997: 294).<sup>22</sup>

Im Kontext der Parallelisierung von Autor und Puppenspieler ist es signifikant, dass Valle-Inclán nicht den gebräuchlichsten spanischen Begriff für Puppenspieler, *títtere*, verwendet, sondern stattdessen das seltenere *bululú*. Dies mag zum einen der Tatsache geschuldet sein, dass der Galizier Valle-Inclán seine Texte mit zahlreichen galizischen Termini durchsetzt hat. Denn der *bululú* tritt in Spanien erstmals im Galizien des späten 16. Jahrhunderts in Erscheinung: Es handelt sich um einen Schauspieler, der Theaterstücke alleine aufführt, indem er alle Rollen selbst spielt und somit Polyphonie mit eigener Vielstimmigkeit und Gestenwechsel verkörpert<sup>23</sup>, ein Typus, der seine Vorläufer in den mittelalterlichen Gauklern und dem Renaissancetheater Italiens hat.<sup>24</sup> Im *Esperpento de los cuernos de Don Friolera* ist der *bululú* ein polyvalenter Theaterakteur, der nicht nur seine Handpuppen spielen lässt und ihnen seine Stimme verleiht, sondern, im Einklang mit der ursprünglichen Tradition, auch selbst als Person des Stücks agiert und Dialoge mit seinen Puppen führt. Dies widerspricht in gewissem Sinne der im Interview betonten Hierarchie zwischen Autor und Figuren, obwohl es sich offensichtlich nicht um die realistische Behandlung der Puppen als aus der gleichen Erde geschaffen handelt. Sehr wohl aber kommt dabei die Verwischung der Grenze zwischen Belebtem und Unbelebtem ins Spiel, die schon durch die Animation der Handpuppen am eigenen Körper eine Rolle spielt. Die beiden Figuren, El Fantoche und La Moña, erscheinen auf den Schultern des Spielers, wachsen also gleichsam aus seinem Körper hervor und nutzen diesen als Bühne.

Hier wird ein weiterer wichtiger Aspekt der Demiurgen-Dimension anschaulich. Einen Vorschlag von Kai Merten in der Diskussion dieses Beitrags aufgreifend, lässt sich hier von *aufgeführter Diegese* sprechen. Anders als in vielen Formen der auf Illusionsbühne und vierter Wand beruhenden Formen von Schauspielertheater<sup>25</sup> ist die Vermittlungsinstanz in ihrer hervorbringenden Funktion sichtbar. Gerade durch

---

<sup>22</sup> Der Satz ist in der DDR-Übersetzung schlicht ausgelassen, eines von zahllosen Beispielen der Textverfälschung angesichts der offensichtlichen ästhetischen und politischen Überforderung des real existierenden sozialistischen Realismus mit Asturias Antirealismus. Diese perfide – natürlich unausgewiesene – Zensur, die sich als Übersetzung ausgibt, ist gewissermaßen Probe aufs Exempel der politischen Dimension des real maravilloso.

<sup>23</sup> ‚Comediante que representaba obras él solo, mudando la voz según la condición de los personajes que interpretaba‘, lautet die Definition der Real Academia Española, vgl. Eintrag *bululú*, <https://dle.rae.es/?w=bulul%C3%BA> [Zuletzt aufgerufen 26.04.2025].

<sup>24</sup> <https://gl.wikipedia.org/wiki/Bulul%C3%BA>.

<sup>25</sup> Die im Übrigen in Teilen der Theaterforschung zu der irrigen Behauptung geführt haben, es gebe im Theater keine Vermittlungsinstanz – eine Aussage, die neben der Fixierung auf realistisches Illusionstheater einer inszenierungsvergebenen Sprachfixierung geschuldet sein dürfte.

diese Sichtbarmachung kann das Figurentheater zu Vorbild und Reflexionsfigur einer modernen, ihre Mittel und Verfahren offenlegenden Ästhetik narrativer Texte und insbesondere des Romans werden.<sup>26</sup> In der Beobachtung dieser Aufführung kann im Übrigen auch die Vorstellung einer alleinigen *agency* des Spielers/Autors/Erzählers zugunsten einer Interaktion mit verteilter Handlungsmacht revidiert werden – die Puppen haben ebenso ihr Eigenleben wie die Figuren narrativer Texte.

Der ästhetische Weg von den Esperpento-Stücken zum Roman *Tirano Banderas* ist kurz, der Übergang zwischen den Gattungen ist fließend. Tatsächlich sind die formalen Unterschiede gerade zwischen *Luces de bohemia* und *Tirano Banderas* minimal. Der Roman weist stark dramatische Züge auf, besteht in erster Linie aus Dialogen, die kurzen Kapitel lesen sich wie Szenen eines Theaterstücks. Die beschreibenden Passagen unterscheiden sich in ihrem Duktus wenig von den ausführlichen – kaum realiter auf einer Bühne umzusetzenden – Bühnenanweisungen von Valle-Incláns Esperpentos. Die stark stilisierten Schauplätze wirken wie Bühnenbilder für ein expressionistisches Drama (oder einen expressionistischen Film).

Jener Teil der Handlung, der sich in der fiktiven Hauptstadt Santa Fe de Tierra Firme zugetragen, ist im Kontext von Volksfest, Zirkus und Gauklerei situiert – so wie der Bululú eine Person war, die auf den Plätzen von Städten und Dörfern der Renaissance seine Darbietungen gab. Daraus ergibt sich für Valle-Incláns Texte ein Gesamtbild: Entgegen der Rhetorik und Programmatik des radikalen Bruchs mit Tradition und Vergangenheit, mit der die Avantgarden sich präsentieren, ist es im Gegenteil gerade der produktive Rückgriff auf vormoderne und populäre Traditionen, mit dem ihm die Abkehr von einer sklerotisierten, akademisch gewordenen elitären oder bürgerlichen Literatur gelingt – vergleichbares ließe sich etwa über den frühen Bertolt Brecht, aber auch über Guillaume Apollinaire sagen. Und dies gilt in besonderem Maße für die Hinwendung Valle-Incláns zum Figurentheater.

Der Romantext ist durchzogen von Bemerkungen, die auf das künstlich-theatrale Gebaren und Gestikulieren der Figuren hinweisen – eine Frau agiert mit ihrem Mantel ‚como una dama de teatro‘ (Valle-Inclán, 1994: 3)<sup>27</sup>; eine andere Figur lächelt mit ‚afectación teatral‘, während sie mit einem Löffel in einem Glas Wasser rührt (Valle-Inclán, 1994: 48).<sup>28</sup> Wieder aber ist dies eine Referenz auf das Figurentheater. Eines der Kapitel trägt direkt den Titel ‚Guiñol dramático‘ (Valle-Inclán, 1994: 82), ‚dramatisches Kasperletheater‘; bereits zuvor sind Personen verwickelt in ‚la acción de

---

<sup>26</sup> Ein weiteres prominentes Beispiel wäre Georges Perecs *La disparition*, dt. *Anton Voyls Fortgang* von 1969.

<sup>27</sup> Also: ‚wie eine Theaterdame‘, was in Valle-Inclán, 1971: 41 ohne ersichtlichen Grund mit ‚Salondame‘ übersetzt ist.

<sup>28</sup> Bei ‚lächelte theatralisch‘ (Valle-Inclán 1971: 60) geht die Betonung des Gekünstelten und der Täuschung verloren, den Speratti-Piñero, 1968: 158–161 als zentral für den Roman hervorhebt.

una guiñolada dramática' (Valle-Inclán, 1994: 52).<sup>29</sup> Rodríguez (1994: XLV) konstatiert, dass an vielen Stellen das Gestikulieren der Personen an ‚títeres movidos por un bululú‘ erinnere. Speratti-Piñero (1968: 151–158) und Zamora Vicente (1993: 27) sehen den Roman wie die Esperpentos von Puppen, Marionetten und Hampelmännern bevölkert. In der Forschung ist auch von der *muñequización* – der Puppifizierung der Figuren – die Rede (Rodríguez, 1994: XLIII; Echeverría 2016: 17), die – neben dem Verzicht auf jede psychologisierende Innensicht – vor allem über Grimassen, *muecas* (in denen die *muñecas* ‚Puppen‘ ja auch anklingen) und Masken funktionieren. Es sind nicht Masken, hinter denen sich Gesichter verbergen, sondern Gesichter *als* Masken. Zeigt eine Nebenfigur ‚su máscara de personaje‘ (Valle-Inclán, 1994: 52)<sup>30</sup>, tritt die Tochter des Tyrannen mit ‚expresión inmóvil‘ auf, während ‚un enigma cruel su máscara de ídolo‘ versiegelt (Valle-Inclán, 1994: 64, ‚hütete sie hinter der götzengleichen Maske, erstarrter Ausdruck, ein grausames Geheimnis‘, Valle-Inclán, 1971: 77), so gilt all dies in besonderer Form für den Tirano Banderas selbst, der sich nicht nur ‚con aquel ademán mesurado y rígido de figura de palo‘ (Valle-Inclán, 1994: 58) – also mit der Haltung eines Strichmännchens verneigt. Die Übersetzung macht daraus eine ‚Holzplastik‘ (Valle-Inclán, 1971: 72); dabei geht es nicht um das Statuen-, sondern um das Puppenhafte, ein Synonym von *figura de palo* ist *muñeca de palo*. Von Anfang an wird der Tyrann als eine Ikone, als eine rein visuelle Gestalt eingeführt; stellt eine Mischung oder Montage dar aus ‚verde máscara indiana/grünliche indianische Maske‘ (Valle-Inclán, 1994: 19; Valle-Inclán, 1971: 28) – die später zur *mueca verde* wird, ‚das Gesicht zur grünen Grimasse verzogen‘ (Valle-Inclán, 1994: 34; Valle-Inclán, 1971: 45), den ewigen grünen Koka-Speichel in den Mundwinkeln – , sowie aus ‚pájaro sagrado‘, heiliger Vogelgestalt (Valle-Inclán, 1994: 21), und zuletzt Totenkopf und Mumie, deren schwarze Brille und Klerikerbinde wie Attribute einer Puppe wirken.

Tirano Banderas ist bereits zu Lebzeiten zu einem (un)toten Objekt geworden, ist Tier geworden, Fetischobjekt mit Prothesen (als solche fungiert vor allem seine Brille). Erreicht Banderas, gleichzeitig Theaterpuppe und *Mumie*, ein biblisch-irreales Alter – ein Zug, den García Márquez für seinen Diktatoren in *El otoño del patraríarca* aufnehmen wird – so ist er auch in dieser Hinsicht immer schon ein Untoter. Und die Mumie ist nichts anderes als ein präparierter toter Körper, der somit seinerseits zu einer Art Puppe wird – ein solcher Körper wird uns bei Borges und vor allem bei García Márquez und Eloy Martínez wiederbegegnen.

---

<sup>29</sup> Valle-Inclán, 1971: 99, 65 übersetzt abgeschwächt mit ‚dramatisches Puppenspiel‘ und ‚fühlen sich in ein dramatisches Puppenspiel versetzt.‘

<sup>30</sup> Valle-Inclán, 1971: 66 ergänzt: ‚in der sturen Maske eines Biedermanns‘ und missinterpretiert realistisch die Maske als jene einer sozialen Rolle, wo es um die antirealistische Verfremdung der Figuren geht.

### 3. Miguel Ángel Asturias: *El señor presidente* (1946)

Während in Valle-Incláns *Tirano Banderas* also kein Puppenspieler auftritt, sondern sich sein ganzer Roman als grotesk-antirealistisches Figurentheater präsentiert, integriert der Guatemalteke Miguel Ángel Asturias in seinen Diktatorenroman *El señor presidente* explizit einen Figurenspieler. Anders als Valle-Inclán verwendet er die Bezeichnungen *titiritero* und *títeres* für seine Puppen bzw. Marionetten. Dieser onomatopoetische Begriff leitet sich, so jedenfalls Covarrubias im *Tesoro de la lengua española* von 1611, von den Pfeifen (*pitos*) ab<sup>31</sup>, mit denen die hinter einem Vorhang verborgenen Puppenspieler ihre Stimme verstellten und so den Eindruck erzeugten, dass die Puppen selbst sprächen.<sup>32</sup> Die eigentümliche Lautlichkeit der spanischen Begriffe fällt ins Ohr: *Bululú, titiritero...* – und der dadaistisch-surrealistisch geprägte Sprachspieler Asturias arbeitet tatsächlich mit dieser (im Falle von *títere/titiritero* onomatopoetischen) Lautlichkeit zwischen Stammeln, Stottern und Wiederholung.

Vieles ist sonderbar an der Figur des Titiritero del Portal. Denn dieser führt zunächst kein Spiel auf, sondern wird selbst Zeuge eines Geschehens, dem Asturias in mehrfacher Hinsicht theatrale Züge verleiht: Ausgangspunkt der Handlung des Romans ist der Tod eines Favoriten des Diktators, der einen grausamen Scherz auf Kosten eines schwachsinnigen Obdachlosen mit dem Leben bezahlt. Weil er den *Pelele*, so der Spitzname der (ansonsten namenlosen) Person, der Strohpuppe oder Hampelmann bedeutet, am Portal del señor mit dem Wort *madre* aus dem Schlaf reißt, was diesen unfehlbar in rasende Verzweiflung versetzt, fällt der *Pelele* über ihn her, verstümmelt und tötet ihn in grotesker Weise durch Abbeißen der Nase, Ausstechen der Augen und Zertrümmern der Geschlechtsteile. Während der Diktator dieses Geschehen, das der Erzähler einer ‚fuerza ciega‘ (Asturias, 1997: 119; ‚einer blinden Gewalt oder ‚blinde[n] Macht‘, Asturias, 1961: 10) zuschreibt, zum Anlass nimmt, ein politisches Widersacher einen Mord unterzuschieben, um ihn so mit einem Simulakrenspiel von Legalität aus

---

<sup>31</sup> Alternativ ist auch von Zungenplättchen, *lengüetas*, die Rede, vgl. den informativen Hinweis auf *títere* in der *World Encyclopedia of Puppetry Arts* (ein entsprechender Eintrag für *bululú* fehlt dort allerdings) unter <https://wepa.unima.org/en/spain> [Zuletzt aufgerufen 26. April 2025]. Offensichtlich handelt es sich bei dieser ebenfalls im 16. Jh. in Spanien aufkommenden Aufführungsform um ein Gegenmodell zum *bululú*, der gerade nicht verschwindet, sondern gemeinsam mit den Puppen agiert.

<sup>32</sup> ‚[...] y los maestros que estan dentro detras de vn repostero, y del castillo que tienen de madera estan siluando con vnos pitos, que parece hablar las mesmas figuras, y el interprete que está aca fuera declara lo que quieren dezir, y porque el pito suena ti ti, se llamaron títeres [...]‘ ([...] und die Puppenspieler, die sich drinnen hinter einem rechteckigen Tuch [i.e. der Vorhang] und einem hölzernen Gehäuse befinden, pfeifen mit gewissen Pfeifen, so dass es scheint, als ob die Figuren selbst sprächen, und weil der Pfiff wie ‚ti, ti‘ klingt, nannte man sie *títeres*.) Covarrubias weist auch darauf hin, dass es Ausländer sind, die diese Kunst praktizieren: ‚ciertas figurillas que suelen traer estrangeros en unos retablos‘ (‚gewisse Figürchen, die Ausländer in Puppenbühnen mitzubringen pflegen‘), vgl. Lemma *TITERES* in de Cobarruias Orozco, 1611.

dem Weg räumen zu können, exekutiert kurze Zeit später nachts ein betrunkenener Geheimdienstmitarbeiter an eben jenem Portal del señor den Pelele (der also sehr wohl als der eigentliche ‚Mörder‘ bekannt ist). Die Schüsse und der Aufruhr wecken den Titiritero del Portal und seine Frau, die diesen zunächst vorschickt, um zu sehen, was passiert ist. Dabei bilden die beiden selbst ein Paar, das einem Guiñol, einem grotesken Puppenstück, entsprungen ist: Der Titiritero ist ein Zwerg, der wenig mehr als einen Meter misst, seine Frau eine Matrone, die in der Straßenbahn zwei Sitzplätze benötigt. Dass die Frau den aus dem Schlaf gerissenen Puppenspieler nicht versteht, weil er sich ohne sein Gebiss nicht artikulieren kann und sein zahnloser Mund mit einem Saugnapf verglichen wird, vervollständigt einerseits die Komik grotesker Körperlichkeit, bringt aber andererseits die Logik der Prothese, der unbelebten Verlängerung des belebten Körpers, ins Spiel. Dies wird im Spanischen besonders deutlich, weil die von Asturias verwendete Bezeichnung für das Gebiss ‚dientes postizos‘ (Asturias, 1997: 162) ist, künstliche, unechte Zähne, wobei die Semantik von *postizo* das Unechte, Unnatürliche betont und das Wort entsprechend häufig pejorativ gebraucht wird. Asturias produziert hier also eine groteske Komik, indem er ein ‚trucage mécanique de la vie [, u]ne nature truquée mécanique‘ (Bergson, 2006: 33) entwirft. Dies geht einher mit einer surrealen Belebung des Unbelebten, wenn Straßen aufgeschreckt durch die Straßen laufen, um herauszufinden, was wo passiert ist (Asturias, 1997: 161; Asturias, 1971: 53), mit dem Tierwerden des Puppenspielers, der mit einer Fledermaus verglichen wird (Asturias, 1997: 163; Asturias, 1971: 55) – und mit der Mechanisierung des Menschen, wenn der *aparato respiratorio*, der ‚Atmungsapparat‘ (Asturias, 1997: 163; Asturias, 1971: 56) der schnarchenden Ehefrau als wirklich mechanischer Apparat erscheint.

Gesehen aber hat der Titiritero gar nichts, weil er erst zu spät vor die Haustür getreten ist und ihm dann seine ungeduldige Ehefrau den Blick versperrt, als sie ihn hochhebt und hinter sich abstellt. Dabei kommt es zu einem Bululú-Effekt: ‚Su voz parecía salir del fondo de la tierra cuando hablaba detrás de su mujer.‘ – ‚Seine Stimme schien aus der Tiefe der Erde zu kommen [als] er hinter seiner Frau sprach‘ (Asturias, 1997: 162; Asturias, 1971: 55). Dennoch wirkt sich der ‚lance singular‘ (Asturias, 1997: 164, d.h. ‚dieser außergewöhnliche dramatische Höhepunkt‘; die deutsche Übersetzung spricht unspezifisch von einem ‚seltsamen Ereignis‘ Asturias, 1971: 56) – Indiz, dass das Geschehen selbst als ein theatrales aufzufassen ist – in gewinnbringender Weise auf sein Puppentheater aus. Denn die Puppen wagen sich, wie es heißt, in Verarbeitung dieser nächtlichen Szene auf das Gebiet der Tragödie vor, was in erster Linie auf einer mechanischen Innovation beruht, die ihrerseits auf eine groteske Körperlichkeit verweist. Denn ein System von Röhren ermöglicht es, dass aus den Pappmaché-Augen der Puppen fortan Tränen tropfen. Gespeist wird die Apparatur von einem Klistier, das

in einer Waschschüssel steht. Nun müssen die Puppen nicht mehr länger mit ihren im Lachen erstarrten Gesichtern bloß vorgeben zu weinen. Doch gewinnbringend scheint das Ganze wirklich nur im pekuniären Sinn zu sein, denn das wirkungsästhetische Kalkül des Titiritero geht nicht auf: das Gefühl des Schmerzes überträgt sich nicht auf seine kindlichen Zuschauer. Anstatt nun ihrerseits zu weinen, lachen sie nur um so herzhafter: ‚Los niños reían de ver llorar ... Los niños reían de ver pegar...‘ (Asturias, 1997: 164; ‚Die Kinder lachten, wenn sie weinen sahen... Die Kinder lachten, wenn einer geschlagen wurde...‘, Asturias, 1971: 57).

Das Scheitern der Mitleidsästhetik des Titiritero lässt sich nun einerseits vor dem Hintergrund der Ästhetik des *Esperpento* begreifen, die, wie gezeigt, eine radikale Absage an jede Form der Einfühlung, das empathischen Lachens ebenso wie des Weinens, darstellt. Der Titiritero kehrt die Bewegung um, die im *Esperpento de los Cuernos de Don Friolera* ausdrücklich vollzogen wurde: Während dort das grotesk-distanzierte Puppentheater zum neuen Ideal wird, das die Empathieästhetik verdrängt, will Asturias' Puppenspieler diese Ästhetik offenbar gerade überwinden und seine Puppen durch die Erweiterung der Möglichkeiten des Gefühlsausdrucks echten Schauspielern und dem ‚echten Theater‘ annähern: Wo Valle-Inclán Menschen deshumanisiert (im Sinne Ortega y Gasset), will er Puppen humanisieren.

Dabei betreibt er aber eine falsche Mimesis, denn die Welt, die Asturias' Roman entwirft, ist keine tragische, sondern eine zutiefst groteske zwischen Lachen und traumatischem Schrecken, zwischen Ausüben und Erleiden von Grausamkeiten. Somit kommt es bei Asturias gewissermaßen zu einer Inversion oder einem Merkmalsaustausch zwischen dem Spiel in der Fiktion und der Welt der Diegese selbst, auch deshalb, weil die ontologische Differenz zwischen Realität und Spiel getilgt ist: Auf *histoire*- wie *discours*-Ebene erscheint die Welt des diktatorischen Terrorregimes als eine Bühne, auf der sich eine grausame Farce, eine absurde Schmierenkomödie – etwa in Form der absurd falschen Anschuldigungen gegen den Rivalen, dem der Diktator den Mord an seinem Favoriten anhängt – abspielt.<sup>33</sup> So ist vom Tatort der angeblichen Ermordung des Günstlings als ‚teatro del odioso asesinato‘ (Asturias, 1997: 154) die Rede – Theater/ Bühne des abscheulichen Mordes – und nicht ‚Schauplatz des gräßlichen Attentats‘ (Asturias, 1971: 46); der Hinrichtung des Pelele durch den Geheimdienstler wohnt sein Saufkumpan als einer ‚escena‘ (Asturias, 1997: 160)<sup>34</sup> bei, deren Anblick in ihm nicht Mitleid, sondern Visionen blanken Horrors auslösen wird. Tatsächlich ist der Mörder

---

<sup>33</sup> Diese Schmierenkomödie von Diktatur und Totalitarismus thematisieren etwa auch David Rousset für das KZ-Universum oder Leonardo Padura für die Sowjetunion unter Putins großem Vorbild Stalin, vgl. David Roussets *Les jours de notre mort* [Die Tage unseres Todes] und Lenoardo Paduras *El hombre que amaba a los perros* [Der Mann, der Hunde liebte].

<sup>34</sup> Die DDR-Übersetzung zensiert die Szene staatlich gedungener Gewalt zu ‚dem Ganzen‘ (Asturias, 1971: 53).

nicht nur sturzbetrunken nach einer Kneipentour, sondern auch bester Laune, als er mordet, eine Laune, mit der er seinen Gefährten anstecken will: ‚Y haceme el favor de ponerte alegre, porque ésta es mi noche alegre, ésta es mi noche alegre; soy yo quien te lo digo, ¡ésta es mi noche alegre!’ (Asturias, 1997: 159; ‚Sei fröhlich, denn heute ist meine fröhliche Nacht, meine fröhliche Nacht, ich sage dir, meine fröhliche Nacht!‘, Asturias, 1971: 52). Und tatsächlich scheint es dem Erzähler so, als wolle der Betrunkene den titirero del Portal, der hier zum ersten Mal erwähnt wird, noch bevor er auftritt, mit seinen ‚personajes de pantomimas‘ herbeirufen, um ihm die Kehle zum Lachen zu kitzeln (Asturias, 1997: 160).<sup>35</sup>

Auffällig ist nicht nur, dass damit die Reaktion auf das Puppenspiel als ein körperlicher Reflex, ein Automatismus beschrieben wird, sondern dass Vázquez selbst die Züge einer Puppe annimmt. Dies beginnt mit der mechanischen Wiederholung der Sätze und seiner immer schriller werdenden, unnatürlichen Stimme und führt zu einem unkontrollierbaren, mechanischen, Bergsonschen Lachen – ‚[d]u mécanique plaqué sur du vivant‘ (Bergson, 2006: 38)<sup>36</sup> – das schließlich, als er den Pelele erblickt, zu einem Einfrieren seiner Gesichtszüge führt: ‚La carcajada se le endureció en la boca, como el yeso que emplean los dentistas para tomar el molde de la dentadura‘ (Asturias, 1997: 160; ‚Das Lachen wurde hart in seinem Mund wie der Gips, dessen sich der Zahnarzt bedient, wenn er einen Abdruck nimmt‘ Asturias, 1971: 52). Das weist nicht nur auf die Zahnprothese des Puppenspielers voraus, sondern dies lässt Vázquez den *títeres*, den Marionetten des Titirero del Portal, gleichen, denen ja ebenfalls die Maske des Lachens ins Gesicht geschnitten ist – eine Engführung, die bereits im *Tirano Banderas* begegnete. Dazu passt der Spitzname, den man seinem Opfer, dem schwachsinnigen Obdachlosen gegeben hat: Denn Pelele heißt, wie bereits erwähnt, Strohmann, Vogelscheuche oder Hampelmann. Die Welt der Diktatur ist ein groteskes Puppenspiel.

Am Schluss des Romans sieht das offenbar auch der Puppenspieler ein, wenn man das so nennen kann, denn er hat offensichtlich den Verstand verloren, wenn er die Menschen, denen er begegnet mit dem Gesang adressiert:

¡Figurín, figurero,  
quién te figuró,

---

<sup>35</sup> ‚und dem Marionettenbudenbesitzer an der Pforte sowie seinen Spielern den Hals zu kitzeln, damit sie laut herauslachten‘ (Asturias, 1971: 52). -Dies ist einmal mehr eine falsche Übersetzung, denn im Original steht ‚se carcajeara‘ – zum Lachen soll also nur der Titirero gebracht werden, nicht auch seine Figuren.

<sup>36</sup> Bei Asturias wird also das Lachen selbst mechanisch und nicht nur, wie bei Bergson, der Auslöser des Lachens. In der Entwicklung seines Arguments vergleicht Bergson mehrfach solche durch Wiederholung und Nachahmung mechanisch wirkenden Bewegungen mit jenen von Marionetten und Autoren komischer Texte mit Marionettenspielern (vgl. Valle-Inclán's Äußerungen), Bergson, 2006: 12, 27.

que te fizo figura  
de figurón! (Asturias, 1997: 402)

Figürlein, Figur,  
wer fand dich  
und formte dich  
zur Figur! (Asturias, 1971: 304)

Dass die *elocuencia del llanto*, die Eloquenz des Weinens, nicht einmal zu Kindern spricht, sondern dass der ‚chisme de lavativa‘, der Einlaufkram des Tränenapparats (verkehrte Körperwelt), die Puppen weinen lässt, um Kinder zu vergnügen, verweist auf einen tiefen Pessimismus in Asturias' Text: Dieser zeichnet eine Welt ohne Solidarität und Mitleid, in der selbst der Idiot Pelele über sein erbarmungswürdiges Elend in Gelächter ausbricht. Asturias' Darstellung der Obdachlosen als Nicht-Gemeinschaft und Lumpenproletariat, dessen Beziehungen von Hohn, Missgunst und Gewalt geprägt sind, antizipiert die Darstellung der grotesken Bettler in Luis Buñuels Film *VIRIDIANA* von 1961 (MEX/E).<sup>37</sup>

#### 4. Jorge Luis Borges: *El simulacro* (1960)

Als Jorge Luis Borges, der das Schreiben von Romanen zeitlebens lieber anderen überlassen hat, die Miniaturerzählung *El simulacro* veröffentlicht, sind acht Jahre seit Eva Peróns Tod vergangen und fünf Jahre seit dem Militärputsch gegen Juan Perón, der als ‚Revolución Libertadora‘ verklärt wurde.<sup>38</sup> Doch der demokratisch gewählte

---

<sup>37</sup> Weswegen auch die simple Eins-zu-Eins-Übertragung von Valle-Incláns Ästhetik auf Asturias fehlgeht (Villarme Álvarez, 2006: 164–165). Zum einen zeugt die von ihr angeführte These, mit Marionetten ließen sich per se keine tieferen Gefühle darstellen bzw. im Publikum hervorrufen von einem falschen Abbildungsverständnis von Mimesis und trifft auf das Figurentheater schlicht nicht zu; zum anderen lachen die Kinder nicht über das Unglück der Puppen, weil sie – als seien sie bürgerliche Kunstkritiker – den Missklang zwischen Handlung und Puppen wahrnehmen würden, sondern weil Asturias ihnen in einer von negativer Anthropologie geprägten, düsteren und ausweglosen Romanwelt eine profunde Grausamkeit zuschreibt.

<sup>38</sup> Die Frage, ob es sich bei Juan und Eva Perón, mit denen sich Borges und Eloy Martínez in ihren Texten befassen, tatsächlich um einen Diktator und seine Gattin handelt, ist komplex. Anders als die Führer der argentinischen Militärdiktaturen der 1950er und vor allem der 1970er Jahre ist Perón drei Mal zum Präsidenten gewählt worden und sein Regime lässt sich in keiner Weise mit dem Terror der Militärdiktatur der 1970er Jahre vergleichen. Paniagua ordnet Peróns Regierung aber als autoritär, populistisch, militaristisch und ultranationalistisch ein (Paniagua, 2025: 42–43). Vor allem aber ist der frühe Peronismus ein exemplarisches Beispiel für eine autoritäre Herrschaftsform, die auf Populismus und quasi-religiösem Kult um das Ehepaar Perón beruht – was sich schon in der Benennung der politischen Bewegung als Peronismus niederschlägt. Insbesondere Evita ließ sich medial als charismatisch-volksnahes Idol inszenieren (Paniagua, 2025: 32, 38, 43, 151–153). Was Borges' Text entsprechend herausstellt in seiner Betonung des Simulakrenhaften, also der Ersetzung der Realität durch eine in sich geschlossene Fiktion, lässt sich mit Hannah Arendt als Grundzug von *totalitärer* Herrschaft beschreiben, vgl. Arendt, 1986, etwa S. 745–813. Die Darstellung von Eloy Martínez in *Santa Evita* legt dabei nahe, dass es Eva Perón ist, die Tendenzen totalitärer Herrschaft weitaus eher verkörpert und als Idol der Massen kanalisiert als ihr Ehemann. Nicht nur, weil sie von Beruf Schauspielerin war, sondern weil sie einer *Bewegung* vorsteht, die immer wieder die Stabilisierungsversuche innerhalb des Regimes unterminiert, zum Totalitarismus als Bewegung vgl. Arendt, 1986, etwa S. 726–813.

Präsident Arturo Frondizi, der von 1958 bis 1962 regiert, sucht gegen zahlreiche Widerstände den Austausch mit den weiterhin mächtigen Peronisten, übernimmt Teile von Peróns Gesetzgebung und mildert die von den antiperonistischen Militärs verfügte totale Auslöschung jeder Erinnerung an Perón und Evita ab. Perón selbst interveniert kontinuierlich aus dem Exil in die Politik Argentiniens, und seine Rückkehr an die Macht (die tatsächlich 1973 erfolgte) ist zu dieser Zeit eine realistische Möglichkeit (Paniagua, 2025: 247–256). In *El simulacro* schildert Borges eine eigentümliche Form des Puppenspiels. ‚En uno de los días de julio de 1952‘ (Borges, 1986: 31), an einem der Tage des Juli 1952 – Eva Perón starb am 26. Juli an ihrem Krebsleiden – taucht in einem kleinen Dorf in der nördlichen Provinz Argentiniens ein Mann auf. Auf einem kleinen Bauernhof am Fluss errichtet er mithilfe einiger Anwohnerinnen eine primitive Bühne, auf der er in einem Pappkarton eine Puppe mit blondem Haar aufbahrt. Damit setzt er einen Prozess der mimetischen Partizipation in Gang. Der Wechsel des Numerus in den Plural: ‚Además, encendieron cuatro velas en candeleros altos‘ (Borges, 1986: 31; ‚Sie zündeten außerdem vier Kerzen in hohen Leuchtern an‘, Borges, 1993: 23) impliziert, dass es (in erster Linie) die ‚vecinas‘, die Anwohnerinnen sind, die das rudimentäre Bühnenbild um Kerzen und Blumen ergänzen. Und auch die Leute, die bald zahlreich herbeikommen, tun dies weniger, um einem Schauspiel als Zuschauer beizuwohnen, als vielmehr, um darin mitzuwirken, wenn sie spontan die Rolle von Trauernden einnehmen, die an der Puppe im Pappkarton wie an einer Leiche im offenen Sarg vorbeidefilieren und den immer gleichen Satz wiederholen: ‚*Mi sentido pésame, General*‘ (Borges, 1986, 31)— ‚Mein herzliches Beileid, General.‘ (Borges, 1993: 23). Wie Zuschauer aber werfen sie danach bereitwillig zwei Pesos in eine Blechdose—und viele kommen mehr als einmal.

Auf die lakonische *narratio* lässt Borges einen Kommentar folgen, in dem er seine Deutung des Geschehens liefert, das er zunächst als ‚fúnebre farsa‘ (Borges, 1986: 32; ‚Leichenfarce‘ Borges, 1993: 23)<sup>39</sup> bezeichnet. Der Begriff der Farce weckt zwei Assoziationen. Ich beginne mit derjenigen, die erst durch unseren spezifischen Kontext hervorgerufen wird und die sich tatsächlich auf den dramatischen Gattungsbegriff bezieht. Denn Ramón del Valle-Inclán hat in seiner Hinleitung zur antirealistischen und antipsychologischen Ästhetik des *Esperpento*, der wie gesehen auch sein *Tirano Banderas* folgt, zunächst mehrere Farsas geschrieben, neben der *Marquesa Rosalinda*, *Farsa sentimental y grotesca* drei weitere Stücke, die alle den Gattungstitel Farce im Namen tragen und die er unter dem Obertitel *Tablado de Marionetas*, also Marionettenbühne, zusammengefasst hat. Dass nicht ich Valle-Inclán herbeizitiere, sondern dass Borges

---

<sup>39</sup> Auch dies nimmt geradezu eine Formulierung aus dem *Tirano* auf, in dem von einem *gesto de burla fúnebre* die Rede ist.

selbst dies im intertextuellen Verweis tut, lässt sich plausibilisieren, wenn man der Beschreibung des Puppenspielers Aufmerksamkeit schenkt. Dieser sei ‚alto, flaco, aindiado, con una cara inexpresiva de opa o de máscara...‘ (Borges, 1986: 31; ‚groß, schwächling, mit indianischen Zügen und dem ausdruckslosen Gesicht eines Idioten oder einer Maske‘, Borges, 1993: 23). Borges verleiht diesem Mann, den er nie gesehen hat, demnach äußere Züge, die dieser mit der Figur des Tirano Banderas teilt.

Auch bei Borges (wie bei Marx)<sup>40</sup> verbindet sich die Farce aber natürlich auch mit einer aus seiner Sicht grotesken Regierungsform, denn er liest diese Anekdote als eine *mise en abyme* des Peronismus. In seinen Augen gilt auch für die Epoche von Juan und Eva Perón, was für diese Geschichte gilt: ‚es increíble pero ocurrió‘ (Borges, 1986: 32): ‚Die Geschichte ist unglaublich [eher: ungläublich], aber sie hat sich ereignet‘ (Borges, 1993: 23). Wenn er gleichzeitig fragt, ob der Mann, der sie aufführte, ein Fanatiker und ‚alucinado‘ war oder ein Zyniker und ‚impostor‘ (Hochstapler), und ob er bei der Darstellung seiner Rolle wirklich glaubte, Perón zu sein, so wird schon in der eigentlichen Erzählung deutlich, dass Borges den Zweifel über Geisteszustand und Epistemologie dieses Mannes nicht auflösen wird, denn Ehrerbietung erweist man ihm ‚por el que representaba o ya era‘ (Borges, 1986: 32; ‚sondern dessentwegen, was er vorstellte oder vielleicht schon war‘, Borges, 1993: 23). Und somit verbirgt sich in der Ambivalenz des Zweifels eine zweite Ambivalenz. Denn *alucinado* kann im Spanischen nicht nur ‚Geisteskranker‘ (Borges, 1993: 23), sondern auch ‚Visionär‘ heißen und das ‚schon war‘ löst den vermeintlichen Widerspruch zwischen Hochstapler und Hirngespinnster, zwischen einem, der schauspielert und einem, der sich für den hält, mit dem er sich identifiziert, in die Abfolge von zwei Stadien einer mimetisch-autopersuasiven (An-)Verwandlung auf. Genau darin besteht das Simulakrenhafte, das dieses Puppenspiel zu, wie Borges impliziert, einer perfekten Chiffre einer irrationalen – oder hyperrealen im Baudrillardischen Sinne (Baudrillard, 1981)<sup>41</sup> – Epoche macht und somit zu einem Spiel im Spiel, ‚drama en el drama, que se ve en Hamlet‘ (Borges, 1986: 24; ‚jenes Drama im Drama, dem wir im *Hamlet* zuschauen‘, Borges, 1993: 23)<sup>42</sup>, zu dem die Wirklichkeit selbst geworden ist: Auch für das Zeitalter des Peronismus gilt, was Borges in seiner Nachbemerkung zu seiner wohl berühmtesten Geschichte auf die falsche Symmetrie der Totalitarismen bezogen hatte, ‚El mundo será Tlön.‘ (Borges, 1988: 36) –, Die Welt wird Tlön sein. ‚Bei Asturias erscheint die Welt der Diktatur als

---

<sup>40</sup> ‚Hegel bemerkte irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen, hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.‘, so das berühmte Zitat von Karl Marx aus *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (MEW, Bd. 8., S. 115).

<sup>41</sup> Zum Simulakrum als opakes Zeichen ohne Referenten auch Lachmann, 1990: 13–51.

<sup>42</sup> Zu Valle-Incláns Auseinandersetzung mit Shakespeare angesichts eines Spiels im Spiel s.o.

surrealer Albtraum, hier ist sie ‚reflejo de un sueño‘ (Borges, 1986: 34; ‚Widerschein eines Traums‘, Borges, 1993: 23) der Simulakren.

Wie bei Marx ist das Element der Wiederholung für das Farcenhafte konstitutiv, Wiederholung der Beileidsbekundung durch diejenigen, die mehr als einmal an der Leichenpuppe vorbeidefilieren, vermutete Wiederholung des Simulakrenspiels: ‚La historia ocurrió [...] y acaso no una vez, sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales‘ (Borges, 1986: 32; ‚Die Geschichte [...] hat sich ereignet, und vielleicht nicht nur einmal, sondern oft mit unterschiedlichen Darstellern und örtlichen Abweichungen‘, Borges, 1993: 23), vor allem aber Wiederholung eines Impersonationsgeschehens, das im Schauspiel rund um eine blonde Puppe zur Kenntlichkeit gebracht wird. Denn ebenso wenig wie der Mann in Trauerkleidung Perón und die Puppe Eva Perón war, seien Perón Perón und Eva Eva Duarte gewesen, so Borges' Pointe, sondern Unbekannte oder Anonyme ‚que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología‘ (Borges, 1986: 34; ‚die für die gläubige Liebe der Vorstädte eine plumpe Mythologie aufführten.‘ Borges, 1993: 24).<sup>43</sup> Die Erkundung der Intentionen und der Psychologie des Schaustellers läuft also schon deswegen ins Leere, weil bereits seine Vorbilder Perón und Evita, die, aus den einfachsten Verhältnissen kommend, ja tatsächlich vor ihrer Hochzeit als Film- und vor allem als Radioschauspielerin zu einem gewissen Ruhm gelangt war, nur Figuren eines Theaters der politischen Mythologie waren, in dem sie als emotionale Projektionsflächen für die – ungebildeten – Massen fungierten.

Man muss Borges zugutehalten, dass er seinem elitären Abscheu gegenüber Peróns populistisch-faschistoidem Regime, das mit dem Ressentiment der Unterschichten – Bauern und Vorstadtbewohner – operierte und seiner, von Tomás Eloy Martínez bemerkten, habituellen Verachtung für Eva Perón zum Trotz durchaus eine unbehagliche Parallele zwischen diesen Figuren und sich ‚selbst‘ hergestellt hat, denn in der gleichen Sammlung *El hacedor* ist auch jener berühmte Text *Borges y yo* [*Borges und Ich*] enthalten, der von der unüberbrückbaren Differenz zwischen Borges, der Autorfigur, und dem Namenlosen, dem anonymen Ich handelt, das in Buenos Aires lebt: ‚Borges die Autorpersona,‘ ist also wie (die) ‚Peron(s)‘.

*El simulacro* enthält weitere Rätsel, Irritationen und Anspielungen. Dies beginnt schon mit dem ersten Satz: ‚En uno de los días de julio de 1952‘. Eva Perón stirbt am 26. Juli, es ist also zumindest merkwürdig, dass Borges nicht schreibt ‚uno de los últimos días‘—das Puppentheater scheint (eine typisch Borges'sche Wendung) als voraussehend-visionäre Mimesis also dem Tod und der wirklichen Aufbahrung

---

<sup>43</sup> Hier ist eine Korrektur der Übersetzung angezeigt: *crédula* heißt nicht gläubig, sondern leichtgläubig und *crasa* bedeutet hier nicht (nur) plump, sondern auch: unverzeihlich, unentschuldig, unzumutbar.

vorauszugehen.<sup>44</sup> Und es ist ein eigentümliches Puppentheater, in dem die Puppe nur auf der Bühne ausgestellt wird, in der der Perón-Darsteller aber diese Puppe in der Inszenierung weder bewegen noch sprechen lässt, ja sie nicht sich bewegen und sprechen lassen kann (der einzig denkbare und hier doch undenkbbare Satz wäre Valle-Inclán ‚estoy muerta‘). Der Perón-Darsteller interagiert und spricht zu den Laiendarstellern, die als Trauernde auftreten, er führt ein Spiel mit der Puppe auf, indem er nicht mit ihr spielt, sondern die Relation zu einer Puppe spielt, die als tote Frau figuriert. Nicht zufällig ist die Puppe auf der Bühne erhöht und der Schauspieler-Puppenspieler steht vor der Bühne, blickt also nicht auf sie herab. Anders als bei Valle-Inclán haben wir hier also gerade kein ontologisch-perspektivisches Gefälle zwischen Puppenspieler und Figur oder wenn überhaupt, dann in umgekehrter Richtung. Anders auch als bei Asturias kommt es zu keinem Scheitern in der Übertragung der Emotion. Die *muñeca* und ihr menschlicher Begleiter lösen echte Anteilnahme aus. Hier zeigt sich eine Progressionslinie des zunehmenden Distanzverlusts, die das ganze Spektrum vom Extrem totaler Distanzierung bei Valle-Inclán bis zum entgegengesetzten Extrem fetischistisch-erotischen Begehren für den untoten Körper bei Eloy Martínez durchmisst (zu diesem gleich mehr).<sup>45</sup> Die Puppe scheint nicht zu agieren und dennoch ist es keine Frage, dass alle in erster Linie wegen der Puppe kommen. In diesem Nicht-Agieren liegt ihre Macht, ihre *agency*. Sie bildet das Zentrum dieses Simulakrenspiels, sie ist der unbewegliche Beweger, um den sich alles dreht, jener Aktant, der alle zum Handeln bringt (zu *making do* Latour, 2007: 217).

Darüber hinaus aber dürfte Borges dieses Puppentheater, sollte er es tatsächlich nicht erfunden haben – anche se è vero è ben trovato – deshalb so fasziniert haben, weil in ihm zwei oder gar drei Aspekte des posthumen Personenkults um Eva Perón ineinander montiert werden: Zum einen verweist das wiederholte Geschehen auf die überall im Land nach ihrem Tod spontan entstehenden Altäre, deren Zentrum zunächst ihre ohnehin in Argentinien omnipräsenten Fotografien als Medium und Fetischobjekt von Andacht und Trauer bildeten – schlichte Notwendigkeit in einem riesigen Land, in

---

<sup>44</sup> Offensichtlich besteht in Deutschland so etwas wie ein normalistischer Zwang, den hier verhandelten Texten ihren Anti-Realismus durch übersetzerische Eingriffe und ‚Korrekturen‘ auszutreiben. In der deutschen Übersetzung wird daraus ‚ein[...] Julitag des Jahres 1953 [meine Hervorhebung]‘ (Borges, 1993: 23) – weil für den gegen das *real maravilloso* immunisierten Realitätsbegriff offenbar nicht sein kann, was nicht sein darf. Als Kommentar zur Datierung wie für die gesamte Kurzerzählung lässt sich folgender Satz von Guillermo del Torre aus der Zeitschrift *Sur* heranziehen: ‚todo el peronismo era una colosal impostura. Todo era apócrifo, anacrónico‘ – ‚Der gesamte Peronismus war eine kolossale Hochstapelei. Alles war apokryph, alles war *anachronistisch*‘ (zit. n. Paniagua, 2025: 52).

<sup>45</sup> Dabei muss allerdings präzisiert werden, dass der Distanzverlust bei Asturias und Borges nur auf der Geschichtebene stattfindet – bei Asturias zunächst als gescheiterter Versuch des Puppenspielers, der das Publikum nicht ansteckt, bei Borges hingegen als kollektives Geschehen. Erst bei Eloy Martínez ist es die Vermittlungsinstanz, die selbst Sympathien für Evita und ihren untoten Körper aufbringt.

dem es noch keine visuellen Übertragungsmedien gab, um die landesweite Kommunion in der Staatstrauer zu ermöglichen. Die Substitution der Fotografie durch eine *muñeca*, eine Puppe, wirkt aber gleichzeitig wie ein Verfremdungseffekt, der verdeutlicht, wie stark die Verwendung von Fotografien zu diesem Zweck für uns ‚normal‘ wirkt, obwohl diese Fotos historisch ihrerseits doch nur andere Medien substituiert haben, die den Aufgeklärt-Säkularisierten heute befremden: gemalte Andachtsbilder und natürlich kleine Figuren. Die Puppe spielt also ganz sicher auf die Heiligenfiguren der Santa Evita (hauptsächlich Büsten) an, die nach ihrem Tod massenhaft im Umlauf gebracht und verehrt wurden. Vor allem aber spielt sie auf Eva Peróns Leichnam an, der nach ihrem Tod einbalsamiert und somit in eine untote und unheimliche, eine hantologische Figur (Derrida, 1993) transformiert wurde, die vor allem nach Peróns Sturz zum Politikum wurde und als Wiedergängerin das kollektive Imaginäre bewohnte und durchgeisterte.

##### **5. Tomás Eloy Martínez: *Santa Evita* (1995)/García Márquez: *El otoño del patriarca* (1975)**

Tomás Eloy Martínez hat sich in gleich zwei Romanen mit dem Peronismus auseinandergesetzt: Auf *La novela de Perón* [*Der General findet keine Ruhe*] von 1985 folgte zehn Jahre später *Santa Evita*. Nach der Lektüre von Tomás Eloy Martínez' Roman *Santa Evita* liest sich Borges wie dessen Vorläufer (um auf einen anderen berühmten Text von Borges anzuspielen, *Kafka y sus precursores* [*Kafka und seine Vorläufer*]). Tatsächlich drängt sich aber die Hypothese auf, dass *El simulacro* als ein *source code* oder Quelltext für den über 30 Jahre später erschienenen Roman gedient hat. *Santa Evita* ist ein Roman, der ebenso die Geschichte seiner eigenen Entstehung wie die intertextuelle Vorgeschichte der Beschäftigung mit Eva Perón in der argentinischen Literatur enthält. Neben den Kurzgeschichten *Esa mujer* [*Diese Frau*] von Rodolfo Walsh (Eloy Martínez, 1997: 56) und *Ella* [*SIE*] von Juan Onetti sowie Julio Cortázers Roman *El examen* erwähnt Eloy Martínez natürlich auch Borges' Text, ohne ihn allerdings besonders hervorzuheben (Eloy Martínez, 1997: 197–199).

Im Zentrum seines Romans steht neben der lebenden Eva Duarte/Perón ebenso das völlig surreale, aber zunächst ganz reale Schicksal ihres Leichnams, der von dem katalanischen Arzt Pedro Ara Sarriá in Gänze (das heißt mit seinen inneren Organen) einbalsamiert – also in eine Mumie transformiert, aufgebahrt, dann entführt, gejagt, in Italien begraben und schließlich nach Jahrzehnten zurück nach Argentinien gebracht wird – so weit die reale Geschichte, die Eloy Martínez dann weiter ausgestaltet. Eloy Martínez folgt Borges darin, die Realität selbst als von Simulakrenstrukturen durchsetzt zu betrachten. Eva Perón erscheint dabei als ein Generator des Simulakrums und der Irrealität. Dies betrifft zuerst die Selbsterschaffung ihrer Persona, die sich durch keine

Ergründung der ‚Wahrheit‘ der biographischen Vorgeschichte erklären lässt. Natürlich insistiert auch *Santa Evita* darauf, dass Eva Duarte eine Radio- und Filmschauspielerin war, bevor sie Juan Perón traf. Dies kulminiert etwa in einer Szene, die aus der Perspektive eines Filmvorführers erzählt wird, der einer zunächst unbekanntem Person im Kino des Präsidentenpalasts Ausschnitte aus Wochenschauen zeigen muss. Im Laufe der Projektion identifiziert er Eva Perón, die sich Aufnahmen ihrer selbst ansieht, sich – oder ihre Persona – kommentiert, mit sich mitleidet, sich selbst nachspielt, wie sie spielt, und sich so in einem Auto-Feedback reproduziert und optimiert: *Eva y yo* könnte diese Szene heißen (Eloy Martínez, 1997: 214–221; Eloy Martínez, 1998: 233–241).

In den hochaffektiven Relationen, die die Bevölkerung zu ihr unterhält, steckt sie das gesamte Land an. Eloy Martínez charakterisiert Argentinien als irrales Land, und Evita ist, in Simondons Terminologie, der strukturierende Keim, der ein selbst aktives, an Potentialen reiches Feld, die Masse der – weit überwiegend christlich geprägten – Unterrepräsentierten, Eingewanderten, Armen in einem transduktiven Prozess strukturiert (Simondon, 2011). Die Armen sind selbst bereit, eine Heilsbringerin, eine Heilige zu empfangen, in deren Anbetung sie Gestalt gewinnen und sich artikulieren können.

Explizit weicht Eloy Martínez hingegen in seiner Haltung von Borges ab: Denn anders als dieser bringt er der Figur, die in ihrer Ausdruckslosigkeit immer schon Züge einer Puppe hat, unverkennbar Empathie entgegen. Er beobachtet also nicht nur fassungslos die Erzeugung von Empathie durch das Simulakrum, sondern partizipiert an ihr.<sup>46</sup> Sein Roman lässt sich auch als (vergebliche) Suche und (unerfülltes) Begehren nach dem geheimen Namen und dem wahren Gesicht hinter der Persona lesen.

Implizit korrigiert er Borges Einschätzung hinsichtlich des Ausmaßes der ‚época irreal‘. Denn diese endet keineswegs mit der Herrschaft Peróns, sondern setzt sich in den folgenden Jahrzehnten und nach Evitas Tod ungebrochen weiter fort: Die einbalsamierte, schöne Leiche hat bei Eloy Martínez mindestens ebenso viel Handlungsmacht wie die lebendige Eva Perón. Und die Ansteckung betrifft keineswegs nur die Massen der Anhängerschaft, sondern auch die politischen Gegner. Diese teilen nicht nur einfach – unter negativen Vorzeichen – die Obsession mit Evita und ihrem

---

<sup>46</sup> Der nationalistisch-rechtspersonistische Historiker Norberto Galasso hat Eloy Martínez mehr oder weniger Verrat an der peronistischen Sache vorgeworfen. Als ehemaliger glühender Peronist habe er mit *La novela de Perón* eine Hundertachtzigradwende vollzogen, um nun Angriffe gegen den General zu reiten. Mit *Santa Evita* glorifiziere er Eva Duarte (und damit letztlich die linke Auslegung des Peronismus), um alles Übel auf Juan Perón abwälzen zu können (Galasso, zit. n. Paniagua, 2025: 154–155). In jedem Fall lässt sich eine ambivalente Haltung gegenüber dem Peronismus konstatieren, die in der tatsächlich sehr unterschiedlichen Perspektive auf die beiden Protagonisten der Bewegung zum Ausdruck kommt.

als Heiligenreliquie verehrten Leichnam; vielmehr geraten diejenigen Militärs und Antiperonisten, die mit ihrem untoten Körper in Berührung kommen, in ihren Bann. In der Fiktionalisierung der Fakten, in der er seine Figuren die Phantasmen, die sich an Evita entzünden, ausleben lässt, macht Eloy Martínez den Leichnam zum erotischen Fetischobjekt, zur Gefährtin und zweiten Ehefrau, um das/die seine Wächter einen solitären, teils abjekten, teils devoten Gegenkult zum kollektiven Kult der Peronisten entwickeln.

Das Eindringen des Simulakrums in die Wirklichkeit, die Ununterscheidbarkeit von Realität, Fiktion, Phantasma, das Wuchern der mythischen Erzählungen, die nicht widerspruchsfrei sein müssen, finden ihre Entsprechung in der Struktur des Textes, der von autofiktionalen Elementen und der Transkription von Dokumenten und Interviews bis zum fiktionalen Ausphantasieren reicht. Dieses Ausphantasieren als Wiederholung und unheimliche Verdopplung der Realität (ein Leitthema gerade auch von Borges) betrifft aber den Leichnam selbst, und hierin gibt Borges meines Erachtens das Stichwort. Wo Borges die einbalsamierte Leiche durch die Puppe *ersetzt*, die Puppe den Leichnam repräsentiert, erfindet Eloy Martínez die Reproduktion des Leichnams in drei (oder mehr) Repliken – Wachspuppen, die, mit dem echten Haar Evitas ausgestattet (das Haar als Fetisch, weder lebendig noch tot) dem Original so zum Verwechseln ähnlich sehen.

Man fühlt sich an die Alma-Mahler-Puppe erinnert, die Oskar Kokoschka von der Puppenmacherin Hermine Moos anfertigen ließ. Helga Lutz hat herausgearbeitet, dass nicht der Gebrauch der fertigen Puppe, sondern vielmehr ihr Produktionsprozess und die Kommunikation des Begehrens, die Kokoschka Moos aufnötigt, im Zentrum der fetischistischen Handlungen stehen, und somit eher das Geflecht der Relationen als das Objekt, um die herum diese konstruiert werden (Lutz, 2017). In *Santa Evita* nimmt die erotische bis sexuelle Interaktion mit der mumifizierten Leiche und den Puppenrepliken zwar durchaus Raum ein. Dennoch gilt auch hier, dass die Präparation der Leiche und vor allem die ständige Notwendigkeit immer neuer Konservierungsmaßnahmen von zentraler Bedeutung sind: Die (Re)-Konstruktion dieses untoten Körpers ist unabschließbar, der Abbruch des invasiven Behandeln leitet den Verfall ein, und sie bindet den Präparator Ara Sarriá als eine Mischung aus Totenarzt, Bewacher, Liebhaber etc. an den Leichnam.

Eine weitere Assoziation, die die mehrfache mimetische Nachbildung des Körpers auslöst, ist die weitverbreitete Praxis von Diktatoren, sich durch den Einsatz von Doppelgängern gegen Attentate und ähnliches zu schützen – oder Ubiquität zu inszenieren. Doppelgängerschaft und die Präparation der Diktatorenleiche hatte 1975 bereits Gabriel García Márquez in *El otoño del patriarca* eingeführt. Der Roman besteht

aus sechs Sequenzen, die alle ihren Ausgangspunkt in mehreren – mindestens zwei, eher drei – Auffindungen des Leichnams des namenlosen Diktators nehmen, von denen sich einer nachträglich als derjenige seines Doppelgängers Patricio Aragonés erweist – oder zu erweisen scheint. Auch weil den in seinem Palast verschanzten uralten Patriarchen seit Menschengedenken niemand mehr zu Gesicht bekommen hat und sich lediglich das simulakrenhafte Bild eines Manns in einer Limousine in die kollektive Erinnerung eingeschrieben hat, das sich reduziert auf ein hinter einer Sonnenbrille verborgenes Gesicht und einen Arm, der im Vorbeifahren der Menge zuwinkt, kennt nämlich niemand mehr sein Gesicht. Er ist verschwunden hinter den Simulakren seiner Doppelgänger und seiner fotografischen und filmischen Bilder als jüngerer Mann. In der vierten Sequenz beschreibt García Márquez den Kult, der sich um die Leiche der Mutter des Diktators, Bendición Álvarez, bildet, die von ihrem Sohn zur Nationalheiligen erklärt wird. Dies beinhaltet eine Szene, in der der mit ‚los peores artes de la taxidermia igual que los animales póstumos de los museos de ciencias‘ (García Márquez, 1999: 174; ‚mit den schäbigsten Künsten [der Taxidermie] wie die posthumen Tiere der naturwissenschaftlichen Museen‘, García Márquez, 2013: 134) mehr schlecht als recht präparierte, schimmelige und von Motten zerfressene Leichnam beim Umstürzen des Sarges in seine Einzelteile zerfällt, die wie Reliquien verehrt werden. Ein ähnliches Schicksal widerfährt auch der Leiche des Patriarchen selbst, in seinem Fall aber scheitern alle Versuche, die groteske, schuppige und veralgte Leiche, dazu zu bringen ‚que se pareciera a la imagen de su leyenda [...N]i siquiera los ojos de vidrio incrustados en la cuencas vacías lograron imponerle el semblante de autoridad que le hacía falta para exponerlo a la contemplación de las masas‘ (García Márquez, 1999: 187; ‚[...] die Ähnlichkeit mit dem Abbild seiner Legende zurückzugeben. [...N]icht einmal die in den leeren Höhlen eingesetzten Glasaugen vermochten ihm den Anschein von Machtbefugnis wiederzugeben, der ihm fehlte, um ihn der Betrachtung der Menschenmengen aussetzen zu können‘, García Márquez, 2013: 144).

Ziel der Leichenpräparation ist es also, sie als eine Gliederpuppe der Macht einzusetzen, die auf einer Bühne den Massen vorgeführt werden kann. Doch die Mimesis scheitert, auch weil ein Urbild, sofern es dieses jemals gegeben hat, wie bei Borges längst verloren gegangen ist. Der für ein Bankett ausstaffierte Leichnam führt zwar paradoxerweise dazu, dass ‚por primera vez se podía creer sin duda alguna en su existencia real‘ (García Márquez, 1999: 241; ‚daß man zum erstenmal ohne jeden Zweifel an seine wahre Existenz glauben konnte‘), doch dies obwohl ‚nadie se parecía menos a él, nadie era tanto el contrario de él como aquel cadáver de vitrina que a la medianoche se seguía cocinando en el fuego lento del espacio minucioso de la cámara ardiente‘, ‚auch wenn ihm in Wirklichkeit niemand weniger glich, niemand war so sehr

das Gegenteil von ihm wie jener Glaskastenleichenam, der noch um Mitternacht auf dem langsamen Feuer des winzigen Krematoriumsraums kochte‘ (García Márquez, 2013: 187).<sup>47</sup> In *Santa Evita* führt die Ununterscheidbarkeit von Leichnam und Puppen zu einer grotesken Verwechslungskomödie, in der diese selbst von Colonel Moori Koenig, dem für die Verschleppung der Leiche zuständigen Militär, durcheinandergebracht werden. Weiter kann man die Engführung zwischen *momia* und *muñeca*, zwischen Mumie und Puppe, die Valle-Inclán im *Tirano Banderas* eingeführt hatte, nicht treiben.

Dies führt zu zwei grotesken Szenen, die wiederum das Puppenspiel direkt oder indirekt ins Spiel bringen. Moori Koenig bringt den echten Leichnam für eine Weile im Kino unter, in dem der bereits erwähnte Filmvorführer mit seiner Tochter lebt. Der Sarg mit der Leiche wird hinter der Leinwand deponiert, wo die Tochter die Vorführung der Filme hinter der diaphanen Leinwand als Silhouettenspiel verfolgt und sich aus Pappkarton ein Theater baut, von dem aus sie mit den Figuren auf der Leinwand dialogiert – bis die Tochter sich über das Verbot des Vaters hinwegsetzt, den Sarg öffnet und fortan über Wochen mit der Leiche spielt, die sie für eine Puppe hält, sie in ihr Spiel integriert und ‚mi Pupé‘ nennt (Eloy Martínez, 1997: 232–242; Eloy Martínez, 1998: 253–264).

Die zweite Szene führt uns schließlich nach Deutschland: Nachdem Moori Koenig selbst über das Begehren nach *Evita-momia* den Verstand verloren hat und an die argentinische Botschaft nach Bonn abgeschoben wurde, wird eine der Wachfiguren, als die vermeintliche echte Leiche nach Hamburg verschifft, in einem Valle-Incláns Esperpento-Farce würdigen Possenspiel, das um die Puppe aufgeführt wird, entführt. Die Verfolgungsjagd endet in einer der Straßen von St. Pauli, in denen sich Prostituierte in Schaufenstern wie in Aquarien in einem Schauspiel käuflicher ‚Erotik‘ exponieren. In einem dieser Schaufenster verstecken die Entführer die Wachspuppe, die der Colonel aber, auch nachdem er sie wieder in seinen Besitz gebracht hat, weiter für das Original hält, *in plain sight*, was umso leichter gelingt, als sie dort nun wie eine Sexpuppe, ein Modell unter vielen wirkt (Eloy Martínez, 1997: 343; Eloy Martínez, 1998: 357–390):

El Coronel se detuvo en seco.

– ¡Es Ella! – dijo, con voz ahogada.

No era fácil reconocerla en aquel acuario corrompido, ajeno. La habían tendido en un diván de barca egipcia [der Verweis auf die Mumie], con patas de cocodrilo:

---

<sup>47</sup> Die deutsche Übersetzung ist hier unzutreffend: Die *cámara ardiente* (vgl. frz. u. engl. *chappelle ardente*) ist der Raum, in dem in römisch-katholischer Tradition ein Staatsmann oder eine andere prominente Persönlichkeit vor ihrem Begräbnis feierlich aufgebahrt wird und wo der Leichnam folglich einer mehr oder weniger öffentlichen Trauergemeinde zugänglich ist. Was in diesem Raum brennt, sind unzählige Kerzen.

estaba de canto, en una posición impropia de los muertos, con la cara vuelta a los escarnios de la calle y los dedos entrelazados sobre la cintura. El Coronel golpeó con fuerza la vidriera. Adentro, la valquiria se desplazó con exagerada lentitud...

- ¿Dónde están los que trajeron a esa mujer? – preguntó en alemán,
- Es una muñeca – contestó la valquiria-. Yo no sé nada. Los que las venden no han llegado todavía.
- Quiero ésa – dijo el Coronel
- A ésa no la venden. La tienen de muestra. Atrás hay muchas parecidas (Eloy Martínez, 1997: 352–353).<sup>48</sup>

Beide Szenen wirken durchaus wie unfreiwillig oder freiwillig perverse Variationen der Bühnenanordnung von *El simulacro* und der dort angesprochenen unzumutbaren, unverzeihlichen und auch obszönen Mythologie – Elemente jener grotesken Farce autoritärer Herrschaft, auf die die hier untersuchten Texte mit einer antirealistischen Schreibweise reagieren – unter fortgesetzter Bezugnahme auf Figurentheater und Puppen.

## 6. Fazit: Generelle Implikationen

Abschließend lassen sich drei Implikationen umreißen, die die hier skizzierte Konjunktion von Figurentheater und *real maravilloso* im Kontext des Diktatorengenres für die Ästhetik des Romans hat, vor allem dann, wenn man das wunderbare Wirkliche mit Carpentier gegen die Vorstellung eines leicht konsumierbaren üppigen Fabulierens in Stellung bringt, wie sie das (Verkaufs-)Label magischer Realismus geradezu im Sinne einer Lateinamerikanität<sup>49</sup> konnotiert.

1. Diktatorische Demiurgie: Wir haben gesehen, welche Rolle dieser Aspekt in Valle-Incláns poetologischer Reflexion spielt. Aber auch García Márquez, der ja seinerseits seinen Patriarchen sukzessive in eine untote Gliederpuppe verwandelt, hat ausdrücklich über die unangenehmen Affinitäten zwischen dem autokratisch-autoritärem Regime

---

<sup>48</sup> „Der Oberst erstarrte: „Sie ist es!“ [es ist SIE, mit *Ella* mit Majuskel ist für alle Argentinier erkennbar Evita gemeint, vgl. den Titel von Onettis Erzählung, aber auch die entsprechende Verwendung in *Santa Evita*], sagte er mit ersticker Stimme.

In diesem verkommenen, unwirklichen Aquarium war sie nicht leicht zu erkennen. Man hatte sie auf einem Diwan, der die Form einer ägyptischen Barke mit Krokodilfüßen hatte, hochkant befestigt, in einer für Tote unpassenden Stellung, das Gesicht dem Gespött der Straße zugewandt, die Finger über der Taille verschränkt. Der Oberste hämmerte ans Fenster. Im Innern bewegte sich die Walküre übertrieben langsam... „Wo sin [sic] die Kerle, die diese Frau gebracht haben?“, fragte der Oberst auf deutsch ... „Es ist eine Puppe“, antwortete die Walküre. „Ich weiß von nichts. Die, die die Puppen verkaufen, sind noch nicht da.“ „Ich will diese dort“, sagte der Oberst. „Die ist unverkäuflich. Sie ist ein Muster. Hinten gibt's noch viele in der Art.“ (Eloy Martínez, 1998: 385– 386).

<sup>49</sup> Analog gebildet zu Barthes' Analyse einer Panzani-Werbung und ihrer Konnotation der Italianität, vgl. Barthes, 1982.

des Diktators und seinem eigenen Autoren-Regimen gegenüber seinen Figuren nachgedacht.<sup>50</sup> Wiederholt hat er Parallelen zwischen sich und ‚seinem‘ Patriarchen gezogen und den Roman als sein autobiographischstes Werk bezeichnet (Armillas-Tiseyra, 2019: 91). Verweist Armillas Tiseyra auf die strukturelle Entsprechung des Verhältnisses zwischen dem Patriarchen und seinem Doppelgänger Patricio Aragonés und jenem zwischen dem García Márquez und dem Patriarchen (Ebd.: 92), so sei an die entsprechende Engführung bei Borges zwischen *El simulacro* und *Borges y yo* erinnert.

2. Die ontologische Dimension: Ist das *real maravilloso* nicht nur ein anderer Blick auf das Vertraute und Wohlbekannte, sondern reagiert es auf eine Welt mit einer anderen Ontologie, vermag Figurentheater, in dem vermeintlich klar Unbelebtes dergestalt *animiert* wird, dass es die Zuschauenden stark *affiziert*, scheinbar fraglos gegebene ontologische Kategorien in Bewegung zu bringen. Angesichts der Bewegtheit und des Bewegtwerdens ließe sich mit Andrew Pickering von einem *dance of agency* (Pickering, 1995: 21) sprechen—auch wenn dieser Tanz im Kontext des Diktatorenromans Formen des Grotesken oder gar des Totentanzes annimmt.

3. Die politische Dimension: Dieser Infragestellung des ontologischen Fundaments entspricht eine wachsame Skepsis, die im Gegensatz steht zu schlafwandlerischem Vertrauen in die Stabilität der Verhältnisse und der selbstverständlichen Gültigkeit rationaler Grundannahmen und Verständigungsmöglichkeiten. Nicht zufällig stehen systematische Entmenschlichung (Valle-Inclán/Asturias) und Rituale, die sich um Simulakren und Idole gruppieren (Borges/Eloy Martínez), dabei im Zentrum und nicht zufällig wird beides unter Bezugnahme auf Figurentheater und Puppen reflektiert. Mit den Analysen David Roussets (aber auch Primo Levis) zum KZ-Universum lässt sich das *devenir-fantoché* oder *devenir-mannequin* der Häftlinge und genauer das *Verwandeln* von Menschen in Hampelmänner und Gliederpuppen als der Inbegriff der totalitären Entmenschlichung begreifen (Rousset, 1947: 43, 51).<sup>51</sup> Die psychotischen Massen, die einmal mehr den Weg dorthin bereiten, haben leider schon lange nichts Exotisches mehr.

<sup>50</sup> Zur Reflexion über diese Identifikation passt auch, dass García Márquez ursprünglich vorhatte, einen Roman zu schreiben, der autodiegetisch aus der Perspektive des Diktators erzählt wird, vgl. Armillas-Tiseyra, 2019: 87.

<sup>51</sup> Dies ist nicht als denunziatorische Bemerkung gegen das Figurentheater gemeint. Es verhält sich wie mit der Mensch-Tier-Grenze: Gerade die Behauptung eines ontologischen Abgrunds zwischen Mensch und Tier wie zwischen Mensch und Puppe hat die unerbittliche Konsequenz, dass diejenigen, die sich für ‚echte‘ Menschen (oder Herrenmenschen, welcher Unterschied?) halten, darin gefallen, mehr und mehr ihrer Nicht-Mehr-Mitmenschen in diesen Abgrund zu stürzen.

## Competing Interests

Der Autor erklärt, dass keine Interessenkonflikte bestehen.

---

## References

### Primary Sources

- Asturias, M A** 1961 *Der Herr Präsident*. Berlin: Volk und Welt.
- Asturias, M A** 1997 *El señor presidente*, hg. Lanoël-d'Aussenac, A. Madrid: Cátedra.
- Borges, J L** 1986 El simulacro. In: Ders. *El hacedor*. Madrid und Buenos Aires: Alianza Emecé. S. 31–32.
- Borges, J L** 1993 Das Scheinbild. In: Ders. *Borges und Ich. Kurzprosa und Gedichte 1960*. Gesammelte Werke Bd. 9, hg. Haefs, G und Arnold, F. Frankfurt am Main: Fischer. S. 23–24.
- Borges, J L** 1988 Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: Ders., *Ficciones*. Madrid und Buenos Aires. Alianza Emecé. S. 13–36.
- Carpentier, A** 1987a De lo real maravilloso americano. In: Ders. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janés. S. 66–77.
- Carpentier, A** 1987b Lo barroco y lo real maravilloso. In: Ders. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janés. S. 103–119.
- de Cobarruias Orozco**, 1611 *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sanchez.
- Derrida, J** 1993 *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.
- Eloy Martínez, T** 1997 *Santa Evita*. New York: Vintage español.
- Eloy Martínez, T** 1998 *Santa Evita*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- García Márquez, A** 1999 *El otoño del patriarca*. Barcelona: Penguin/DeBolsillo.
- García Márquez, A** 2013 *Der Herbst des Patriarchen*. Hamburg: Zeitverlag Gerd Bucerius.
- Jarry, A** 1985 Discours d'Alfred Jarry. In: Ders. *Tout Ubu*, hg. Saillet, M. Paris: Le livre de poche. S. 19–21.
- Martínez Sierra, G** und **Valle-Inclán, R del** 1928 Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra. ABC 7. Dezember-1928: 174–177.
- Rousset, D** 1947 *Les jours de notre mort*. Paris: Editions du Pavois. dt. 2026 *Die Tage unseres Todes*, übers. u. hg. Cuntz M. Göttingen: Wallstein.
- Valle-Inclán, R del** 1975 *Tyrann Banderas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Valle-Inclán, R del** 1982. Die Hörner des Leutnant Firlefanz. In: del Valle-Inclán R *Karneval der Krieger* Stuttgart: Klett-Cotta. S. 75–212.
- Valle-Inclán, R del** 1989 Glanz der Bohème. Eine Schauerposse. In: *Stücke international 2*, Berlin: Volk und Welt. S. 5–92.

**Valle-Inclán, R del** 1994 *Tirano Banderas*, hg. Rodríguez J. Barcelona: Planeta.

**Valle-Inclán, R del** 2016 *Luces de bohemia*, hg. Caudet, F. Madrid: Cátedra

**Valle-Inclán, R del** 2017 Esperpento de los cuernos de Don Friolera. In: Ders., *Luces de bohemia. Farsas y esperpentos*. Obras completas IV, hg. Echeverría I, Barcelona: Penguin/Del Bolsillo. S. 541–613.

### **Secondary Sources**

**Arendt H** 1986 *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft* [1955]. München: Piper.

**Armillas-Tiseyra, M** 2019 *The Dictator Novel. Writers and Politics in the Global South*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

**Barthes, R** 1982 Rhétorique de l'image. In: Ders. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil. S. 25–42.

**Baudrillard, J** 1981 *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.

**Bergson, H** 2006 *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: P.U.F.

**Caudet, F** 2016 Introducción. In: Valle-Inclán, R del, 2016. S. 11–82.

**Caudet, F** 2017 Introducción. In: Valle-Inclán, R del: *Tirano Banderas*, hg. Caudet F. Madrid: Cátedra. S.9–38.

**Cuntz, M** 2006 Das gebannten Staunen. *Admiratio und evidentia* in Jean de Lerys *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. In: Ders. et al. *Die Listen der Evidenz*, Köln: DuMont. S. 314–335.

**Echeverría, I** 2017 Prólogo. In: Valle-Inclán, R del *Luces de bohemia. Farsas y esperpentos*. Obras completas IV, hg. Echeverría, I. Barcelona: Penguin/Del Bolsillo. S.13–19

**Jameson, F** 2010 Realism and Utopia in *The Wire*. *Criticism* 52(3–4): 359–372. DOI: [10.1353/crt.2010.0053](https://doi.org/10.1353/crt.2010.0053)

**Klotz, V, Mahler, A, Müller, R, Nitsch, W, Plocher, H** 2013 *Komödie. Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

**Lachmann, R** 1990 *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

**Lanoël-d'Aussenac, A** 1997. Introducción. In: Asturias, 1997. S. 9–92.

**Latour, B** 2007 *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

**Lutz, H** 2017 Mit Puppen spielen. Gefährliche Mimesis. *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* ZMK 1(8): 157–175. DOI: [10.28937/ZMK-8-1](https://doi.org/10.28937/ZMK-8-1)

**Paniagua, J** 2025 *El peronismo explicado a los europeos. De Perón a Milei*. Madrid: Cátedra.

**Pickering, A** 1995 *The Mangle of Practice. Time, Agency and Science*. Chicago und London: The University of Chicago Press.

**Rodríguez, J** 1994: Introducción. In: Valle-Inclán, 1994. S. XI–LXXI.

**Simondon, G** 2011 Form, Information, Potentiale. In: Becker, I, Cuntz, M und Wetzel, M (Hg.) *Just not in time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*. Paderborn: Fink. S. 221–247.

**Šklovskij, V** 1969 Die Kunst als Verfahren. In: Striedter, J und Košny, W (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Fink. S. 3–35.

**Speratti-Piñero, E S** 1968 *De Sonata de otoño al Esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán*. London: Tamesis Books.

**Villanueva, D** 2020: Los realismos de Miguel Ángel Asturias. In: Asturias, M A *El señor presidente*. Edición conmemorativa. Madrid: Real Academia Española/Asociación de academias de la lengua española. S. LI–LXVI.

**Villarme Álvarez, M C** 2006 Teatros de Marionetas: La influencia de Valle-Inclán en *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias. *Moenia* 12: 157–169.

**Wehr, C** 2016 Mesianismo negativo y novela del dictador. *Romanische Studien* 4: 205–223.

**Zamora, L P und Faris, W B**: Editor's note. In: Lois Parkinson Zamora, L P and Faris, W B (Hg.) *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham, NC 1995. S. 75.

**Zamora Vicente, A** 1993 Introducción. In: Valle-Inclán, R *del Tirano Banderas*. Madrid. Espasa Calpe. S. 11–34.

