

LAUTE GEHEIMNISSE
CALDERÓN DE LA BARCA UND
DIE CHIFFREN DES BAROCK

Herausgegeben von
Wolfram Aichinger und Simon Kroll

VERLAG TURIA + KANT
WIEN-BERLIN

*Ea, pues, descendamos y confundamos allí mismo su lengua,
de manera que el uno no entienda el habla del otro.*

Genesis 11, 7

DANKSAGUNG	7
EINLEITUNG: DAS LAUTE GEHEIMNIS UND DIE BAROCKE KULTUR DES VERHEIMLICHENS	9
I. DAS LAUTE GEHEIMNIS VON CALDERÓN	
1. Natascha Leitner: Zum Inhalt der Komödie <i>El secreto a voces</i> von Pedro Calderón de la Barca	23
2. Wolfram Aichinger: Laute Geheimnisse. Verheimlichen, Chiffrieren und Enthüllen in Calderóns Komödie und der Kultur des Barock	31
3. Simon Kroll: Die Monas und der Glaser von Tetuán. Zifferncode, arabische Mathematik und das Chaos des Entschlüsselns	69
II. DAS LAUTE GEHEIMNIS AUF DER BÜHNE	
4. Katharina Mühl: Musik und Tanz im <i>Secreto a voces</i> . Die Inszenierung am Wiener Hof im Jahr 1671	87
5. Judith Hoffmann: Variationen chiffrierter Rede. Italienische, französische und deutsche Bearbeitungen von Calderóns <i>El secreto a voces</i>	113
6. Mercedes Vargas: Das laute, geheimnisvolle Proszenium. Die Wiener Inszenierung des <i>Secreto a voces</i> im Jahr 2010	135
III. KOMÖDIEN DER GEHEIMNISSE UND INTRIGEN	
7. Rosalind Willi: <i>Public secrets</i> und Geheimnisse als Leitmotive der Komödien Calderóns: Freundschaft, Loyalität oder Liebe?	159

8. Maria Engel: Die Figur der weiblichen Intrigantin. Geschickte Täuschung und doppeltes Spiel im Siglo de Oro. Zu Calderóns Komödie *El secreto a voces*. 195

IV. DIE BAROCKE KULTUR DES VERHEIMLICHENS

9. Wolfram Aichinger: Beichtväter, Sekretäre und Agenten. Figuren und Medien der Geheimhaltung in der Politik und ihr Widerhall im Theater 223
10. Wolfram Aichinger: »Luchse an Spürgeist, Tintenfische an Verstecktheit«. Geheimnis und Macht am Hof 253
11. Wolfram Aichinger: Sin secreto no hay amor. Liebe am Hof und die Geheimnisse in Calderóns Leben 265
12. Simon Kroll: Chiffren und ihre Sekretäre. Ein unveröffentlichtes Manuskript von Tomás Tamayo de Vargas aus dem 17. Jahrhundert 285
13. Nina Linkel: Las Meninas und die unendliche Falte. Verborgene und sichtbare Geheimnisse in der barocken Malerei 305

**KONKLUSIONEN: GEHEIMNISSE UND LAUTE GEHEIMNISSE
DES BAROCK. 321**

PERSONENREGISTER 337

EINLEITUNG: DAS LAUTE GEHEIMNIS UND DIE BAROCKE KULTUR DES VERHEIMLICHENS

- 1 Leitmotiv Geheimnis
- 2 Das laute Geheimnis
- 3 Die versammelten Texte

Calderóns Dramen sind komponiert wie Musikstücke, ihr Bau ähnelt dem einer Fuge.¹ Der Titel führt ein Thema ein, das oft Gegensätzliches verbindet, ja wie ein Paradoxon anmutet: *La vida es sueño/ Das Leben ist Traum*. Dieses Thema entfaltet der Autor nun Szene für Szene und reichert es um immer neue Bedeutungsfacetten an – der Traum ist vorweggenommene Zukunft, der Traum ist Wunscherfüllung, der Traum ist Szenario des größten Schreckens, der Traum ist flüchtig und Blendwerk, schließlich aber auch: Der Traum ist ein Lehrmeister. Am Ende bleiben beim Zuschauer die Überzeugung, etwas von der Bedeutungstiefe des Konzeptes erfasst zu haben, und die Gewissheit, dass sich diese überhaupt nur als Theater, als fingiertes Leben in der Zeit vermitteln ließ.

Die Komödie, um die es in diesem Buch geht, ist nach demselben Prinzip gebaut. Im Mittelpunkt steht aber nicht der Traum, sondern das Geheimnis. Der Basisgedanke ist auch hier in einen Titel gefasst, der einem Oxymoron gleicht: *Das laute Geheimnis/ El secreto a voces*. Es ist ein Stück ganz im Geschmack der Zeit, welches den Habsburgerhof unterhalten und die unendliche Melancholie eines Königs lindern sollte, der sein Reich völligem Ruin geweiht sah. Wir sind im Jahr 1642. Spanien hat seine Finanzen und die militärische Kraft der Söldnerheere auf den Schlachtfeldern Europas und in Übersee erschöpft, die Ströme von Gold und Silber aus den Kolonien, welche das Wunder des Goldenen Zeitalters ermöglichten, beginnen zu versiegen. Portugal und Katalonien haben sich gegen Madrid und die Politik des Ersten Ministers, des Conde-Duque de Olivares, erhoben, höchste Mitglieder des Adels konspirieren gegen Philipp IV., den vorletzten Habsburger auf dem spanischen Thron.²

1 S. Sullivan 1989.

2 Vgl. etwa Bennassar 1983, passim, besonders S. 330-335.

Im Alcázar, im Palacio del Buen Retiro und in den Corral-Theatern Madrids wird jedoch weiter Komödie gespielt und das Stück *El secreto a voces* hebt sich nur wenig von seinen Gattungsgeschwistern ab. So scheint es. Mit Schlaueit, List, versteckten und verschlüsselten Briefen und Worten überwinden die Hauptfiguren Laura und Federico die Hindernisse, die sich am Hofe von Parma ihrer Hochzeit entgegenstellen. – Doch jede der Szenen, jeder der Dialoge, die sich da zur Erzählung zusammenfügen, behandelt auch das Geheimnis und Fragen, die um Geheimnisse entstehen: Was wird verheimlicht? Wem können verborgene Dinge anvertraut werden? Wie schwer trägt man an eigenen und fremden Geheimnissen? Wie lassen sich Geheimnisse übermitteln? Wie ist es möglich, hinter die Geheimnisse der anderen zu kommen? Welche Strategien und Lockvögel werden dazu verwendet? Welche Folgen kann Enthüllung oder Entdeckung zur falschen Zeit nach sich ziehen? Welche Bindungen und Verpflichtungen entstehen zwischen Menschen, die Geheimnisse teilen? Welche Macht geben Geheimnisse dem Herrn über Magd und Knecht oder auch dem Sekretär über die Herrin? In welchem Maße hängen Ruf und öffentliches Bild eines Menschen also von der Diskretion der Umgebung ab?

Calderón führt Rolle und Funktion des Geheimen im Leben eines Palastes als sozialem Kosmos vor, stellt das Geheimnis in jeder Szene in neue Konstellationen dargestellter Lebenswirklichkeit und entlockt ihm dadurch immer neue Bedeutungen. Damit erhält der Text eine faszinierende zweite Ebene, reich an Bezügen zur Realität des 17. Jahrhunderts, gleich einem heimlichen Muster im Teppich, das der geniale Poet mit der Handlung einer nur scheinbar Konventionen folgenden Palastkomödie verwoben hat.

Die Komödie zählt nicht zu den bekanntesten Stücken Calderóns.³ Zu Unrecht, denn das Thema ist bedeutend: Wo immer Menschen zusammenleben, sind sie angezogen vom Verborgenen und stimuliert durch die Lust des Entdeckens und Enthüllens. Überall kann das Geheimnis das Gefühl der Nähe unter Eingeweihten⁴ schaffen oder die verschworene Angstlust geteilter heimlicher Unternehmung.

3 Zur Entstehung siehe Cruickshank 2009, S. 265f., zur Wirkgeschichte, Übersetzungen und Bearbeitungen siehe Wurzbach 1910, S. 7-10 und Reichenberger/ Reichenberger 1979, S. 499-502 und Hoffmann in diesem Band.

4 Sehr deutlich zeigt sich das am Medium, dem im siebzehnten Jahrhundert mit Vorliebe Geheimnisse anvertraut wurden, dem Brief. Man beachte, wie genüsslich etwa die Madame de Sévigné die Enthüllung noch heimlicher Hochzeitspläne am Pariser Hof in einem Schreiben hinauszögert, nicht ohne den Empfänger vorher rhetorisch

Jede Gemeinschaft, jede Kultur trifft jene geheimnisvollen Übereinkünfte, welche die Grenze zwischen Verschwiegenem und Verborgenen einerseits, offenem Geheimnis und offenem Sagbarem andererseits markieren. Auch heute noch berauschen sich Medien an der zyklischen Aufdeckung von finsternen Verbrechen (begangen von braven Bürgern) oder der Eröffnung von üblen Vorgängen in den verborgenen Bereichen ehrwürdiger Institutionen. Man staunt über das Geschick im Vertuschen und Verschleiern, man bekennt, dass doch längst jemand hätte sehen müssen, was da vor sich gegangen sei.

Folglich ist das Geheimnis bedeutendes Thema für Soziologen und Kulturanthropologen, die grundlegende Studie stammt von Georg Simmel – er hielt das Geheimnis für »eine der größten Errungenschaften der Menschheit«¹. Niklas Luhmann unterscheidet drei Dimensionen des Geheimnisses: die Sachdimension, die Sozialdimension und die Dimension der Zeit. Mit Sachaspekt meint er den Inhalt des Verheimlichten, seien es Geheimnisse des Glaubens oder Familiengeheimnisse. Der soziale Aspekt betrifft Fragen des Mitteilens, Anvertrauens, Einweihens, Ausschließens, also die Macht des Geheimnisses, soziales Leben zu strukturieren. Der Zeitaspekt des Geheimnisses entspringt seiner Eigenart, in unterschiedlichen Momenten unterschiedlichen Graden der Geheimhaltung zu unterliegen, sich an unterschiedlichen Punkten der Gleitskala zwischen Verhüllung und Enthüllung zu bewegen. Es ist nicht selten höchst bedeutsam, wie lange etwas Geheimnis ist und wann es – geplant oder ungeplant – enthüllt oder aufgedeckt wird. Die Beziehungen innerhalb einer Gruppe können etwa vor der Eröffnung eines Testaments ganz andere sein als danach.²

Calderóns Palastkomödie wird auch deshalb wenig beachtet, weil gründliche Grabungen an den Orten ihres Entstehens fehlen. Der Text gibt jedoch verborgene Bedeutungen nur preis, wenn wir die Räume seiner Entstehung freilegen. Erst dann entfalten Begriffe, die heute blass wirken, ihre ursprüngliche Aussagekraft: *cifra* (Geheimsprache, Code), *contracifra* (Schlüssel), *guarismo* (hier: Zifferncode), *seña* (Zeichen, Signal). Beim

befragt zu haben, ob er bereit sei, »seine Zunge den Hunden vorzuwerfen« (Sévigné, Madame de 1976, S. 65).

1 Simmel 1992, S. 406. Vgl. Assmann/ Assmann 1997, S. 7-16. Zum Faszinationstyp Geheimnis siehe Andree 2006, 156-334.

2 S. Luhmann/ Fuchs 1989; Assmann/ Assmann 1997, S. 11f. Zur Faszination des Geheimnisses siehe auch Derrida/ Ferraris 1997.

Eingeweihten riefen diese Wörter Sphären wach, die über Liebesintrige und Heiratspläne hinausgingen. Der Höfling Calderón, der einer Dynastie von Sekretären entstammte³, war ein solcher Eingeweihter. Er kannte die Bedeutung des Verdunkelns im politischen und kulturellen Leben des Habsburgerhofes, er kannte Traktate über Geheimschriften und die Debatte darüber, ob das Hantieren mit okkulten Zeichen zu billigen sei. Er wusste von der Brisanz, welche das Chiffrieren in einer Zeit besaß, als an verschlüsselten Nachrichten die Ehre einer Dame, das Leben eines Hofmanns, der Erfolg einer Intrige, das Vereiteln einer Rebellion gegen den König hängen konnte.

2 DAS LAUTE GEHEIMNIS

Das Geheimnis ist in vielen Stücken Calderóns Thema. Mit dem Titel *El secreto a voces* gab er dem Gegenstand im Jahr 1642 eine neue Qualität, das Geheimnis wurde zum *lauten Geheimnis*. Was können wir uns darunter vorstellen? Es sei ein *secreto a voces*, dass der Fußballstar Raúl zu einem Club in der Türkei wechseln werde, stand im Sommer 2010 in einer spanischen Zeitung. Zur selben Zeit wurde auf dem Videoportal YouTube die Beziehung des Teamtorwarts Casillas zu einer Journalistin als *secreto a voces* kolportiert. Jemand glaubt da also, ein Geheimnis wahren zu können, das schon längst dem Käfig diskreter Behandlung entfliegen ist. Vermutlich wussten Raúl und Casillas, dass die Welt längst wusste. Dennoch kam es ihnen gelegen, die Sache nicht offiziell zu behandeln und zu bestätigen.⁴ Die Taubheit gegen die tausend Stimmen, die ihre Angelegenheiten ausriefen, war also eine gespielte. Allerdings leistet das Geheimnis da auch nicht mehr, was es sonst leisten kann: den Trägern Vorsprung in der Beurteilung einer Situation und breitere Möglichkeiten des Handelns zu geben.

Anders verhält es sich mit *den Narren von Anchuelo*, die wir als Namenspatronen des *secreto de Anchuelo* bezeichnen dürfen. Das Dorf Anchuelo liegt zwischen zwei Hügeln der Provinz Madrid, und von einer Erhebung zur anderen riefen einander einst ein Ziegenhirt und eine Schafhirtin Liebesworte zu, nicht ohne einander dabei zu strengem Still-

3 S. Cruickshank 2009, S. 14-24.

4 So verwenden etwa auch Jorge Luis Borges und Adolfo Bioy Casares den Ausdruck in der Erzählung *La víctima de Tadeo Limardo* (siehe Borges 2008, S. 126.).

schweigen zu mahnen. Solche Arglosigkeit machte die beiden und alle Nachahmer zu *den Dummköpfen des lauten Geheimnisses* (*los tontos del secreto a voces*) oder den Narren von Anchuelo (*los bobos de Anchuelo*). Hier ist das *secreto a voces* gleichbedeutend mit *El secreto de Anchuelo*⁵ und der Ausdruck hat eine neue Farbe erhalten: Ein Geheimnis ist keines mehr, und dennoch wähnen es die Betroffenen wohlbehütet, ja sie gehen unerklärlich leichtfertig damit um. Hirt und Hirtin schätzen also eine Situation falsch ein, verhalten sich unangemessen und machen sich zum Affen, so wie der Glaser in der Komödie Calderóns, der 3 oder 4 Äffinnen bestellen will. Doch wir greifen voraus. Allerdings befinden wir uns mit der kleinen dörflichen Szenerie und dem Ungleichgewicht zwischen Situation und Handeln mitten im Theater und dem, was dramentauglichen Stoff ausmacht. Es kann vermutet werden, dass Calderón mit dieser oder ähnlichen Anekdoten vertraut war und die Möglichkeiten sah, die sie einer Komödie boten, so wie er das mit Redewendungen und Sprichwörtern immer wieder tat.

Dabei knüpfte er an gängigen Sprachgebrauch an, weckte im Titel bestimmte Erwartungshorizonte, gab diesem jedoch in der Folge eine ganz neue Richtung und entfaltete ihn auf überraschende Weise. So erlangt, wie wir im Folgenden zeigen wollen, auch das *laute Geheimnis* eine neue Qualität. Die verschiedenen Bedeutungsaspekte des Kernmotivs erschließen sich am Ende erst aus dem Zusammenwirken mit dem dichten Bezugsnetz des Gesamttextes und der Kenntnis der Anspielungen auf das kulturelle Feld, in dem sich Calderón bewegte. Es wurde vermutet, dass Calderón die Kernidee zum *Secreto a voces* aus einem Werk von Tirso de Molina übernommen habe. Ohne diese Ansicht wegzuweisen, werden wir auch andere Sphären erkunden, aus denen die Bekanntschaft des Autors mit »lauten Geheimnissen« herrühren könnte. Denn der Poet überträgt die Redewendung, die so treffend eine paradoxe Kommunikationssituation beschreibt, an einen ganz anderen Ort: dorthin nämlich, wo Menschen berufsmäßig damit befasst sind, Zeichen zu erzeugen, die jeder lesen oder hören, die aber nur Auserwählte, Kundige oder Listige verstehen können.⁶

Wir kennen kein Stück Calderóns, das nicht von Aspekten des Geheimnisses handeln würde. *El secreto a voces* stellt unter ihnen einen

5 S. Celdrán 1995, Artikel *Bobos de Anchuelo*; Gabriel María Vergara, *Diccionario geográfico-popular*, S. 72.

6 *Open secret* heißt das Buch, in dem Stella Rimington ihre Erfahrungen als Geheimagentin schildert (Navarro 2009, Abb. 16).

Glanzpunkt dar; auch deshalb, weil das Stück eine außergewöhnliche Technik der Übertragung von geheimer Information zum Angelpunkt komischer Auf- und Abtritte und zum Motor von Verwechslung und Verwirrung macht.

Geheimnisse setzen verschiedenste Affekte frei: Zittern, Bangen oder heimlich-vertrautes Komplizentum der Geheimnishüter; Neugier und Argwohn derer, die vom Geheimnis ausgeschlossen sind; Enttäuschung oder Wut der erfolglos Suchenden; Genuss und Schadenfreude der Spione und Verräter; Entrüstung oder Rachlust der Verratenen; Staunen, Euphorie oder Entsetzen angesichts von Enthüllungen, die ganz plötzlich ins Bühnengeschehen hereinbrechen können. All das ist hervorragendes Rohmaterial für das Theater. So ist Calderóns Geheimnis doppelt energetisiert: Erstens setzt es Dialoge und Handlungen in Gang, erzeugt Verwicklung, Spannung und dramatische Höhepunkte; es ist also literarisches Verfahren in einer perfekt konstruierten Komödie; zweitens werden beim Spiel um Geheimnisse wechselnde Bilder gebündelter sozialer Wirklichkeit in den Raum der Bühne projiziert. Um beide Aspekte der Komödie und um ihr Zusammenwirken soll es in der folgenden Untersuchung gehen.

3 DIE VERSAMMELTEN TEXTE

Überblicken wir kurz die Beiträge des Buches: An den Beginn stellt Natacha Leitner eine Einführung in den Inhalt der Komödie und verfolgt die Figuren durch alle Szenen des Verbergens: heimliche Ankunft eines Herzogs, heimliche Liebe eines Sekretärs zu einer Hofdame, heimliche Leidenschaft der Herzogin für denselben Sekretär, heimliches Kommunizieren der Liebenden, das Beinahe-Auffliegen derselben durch ein Porträtbild; bis zur Peripetie und Anagnorisis im nächtlichen Garten des dritten Aktes schließlich. Die Autorin stellt den lächerlichen Verlobten Lisardo vor, den strengen, doch beschränkten Vater Arnesto und vor allem den doppelbödigen und undurchsichtigen Gracioso Fabio, dessen derbkomische Erzählungen die Essenzen der Komödie enthalten.

Der zweite Beitrag bietet einen Überblick über Kernpunkte des Buches. Es geht darin um die Ästhetik und Komposition einer Komödie der Geheimnisse und die Entfaltung ihrer Schlüssel motive: das Schaffen von Geheimnissen, die Kommunikation von Geheimnissen, ihre Enthüllung schließlich. Untersucht werden Bedeutungsschichten des *lauten*

Geheimnisses und die kulturellen Inhalte, die durch den Ausdruck wacherufen wurden.

Calderóns *Gracioso Fabio* unterbricht die Handlung mehrmals, um kurze Geschichten zu erzählen, unter dem Vorwand, damit das Verhalten der adeligen Figuren treffend zu kommentieren. Er fabuliert dabei mit einer Leichtigkeit, die vermuten lässt, er schüttle seine Anekdoten gerade aus dem Ärmel und als ginge es um nichts anderes als um subversiven Unsinn. Denn was haben die Zeichen in den Briefen des Sekretärs Federico mit einem Glaser aus dem Maghreb und der Übersendung von drei oder vier Äffinnen zu tun? Der Beitrag von Simon Kroll unternimmt nun eine genaue Motivanalyse und fragt nach Beziehungen zu den Hauptpunkten des Stücks: den Geheimnissen, den geheimen Zeichen und den Risiken der Deutung. Woher kannte Calderón, so die Fragen des Beitrags, die Erzählung in ihrer Grundform und welche versteckten Korrespondenzen durchziehen ihr Wortgewebe in der genialen Neufassung? Wohin führen die gelehrten und scharfsinnigen Anspielungen, die in Affen, Nullen und splitterndem Glas enthalten sind?

Der zweite Abschnitt dreht sich um die Karriere, die der Komödie außerhalb Spaniens beschieden war. Wir verfolgen den Weg des *Secreto a voces* von Madrid an den theaterlustigen Hof von Leopold I. und seiner spanischen Nichte und Gemahlin Margarita Teresa, der Tochter Philipps IV. Die Autorin, Katharina Mühl, untersucht die Rolle von Musik und Tanz in der Wiener Inszenierung des Jahres 1671. Hier kommen auch Fragen von kulturellem Transfer auf die Bühne und die nicht unbedeutenden politisch-diplomatisch-dynastischen Implikationen einer Hispanisierung des Wiener Hofes, welcher der Kaiser recht zwiespältig gegenüberstand.

Der Beitrag von Judith Hoffmann beobachtet die Verwandlungen des lauten Geheimnisses in Neapel, Rom, Mailand, Frankreich und Deutschland. Wurde Calderón an diesen Orten in neuem Gewand aufgeführt, dann waren die Ergebnisse unterschiedlich originell und qualitativ. Stets stellte sich aber die schwierige Aufgabe des Umgangs mit einem Kunstwerk aus vergangener Epoche, das faszinierte, sich aber gleichzeitig Anforderungen der geltenden Ästhetik widersetzte. Aufklärung und Romantik folgten anderen Konventionen als das Barock, wenn es um die Umsetzung von Komik auf der Bühne ging. So stellte sich Übersetzern und Bearbeitern die Frage: Wie lässt sich Calderóns kunstreiches Spiel des Verschlüsseln auf Bühnen zeigen, an denen längst Wahrheit und Wahrscheinlichkeit dominierende Prinzipien der Darstellung sind?

Fragen der Umsetzung stellt sich auch Mercedes Vargas. Sie machte die Szenen des *Secreto a voces* im Jahr 2010 in Wien zur Bühnengegenwart: mit Bild, Licht, Bewegung im Raum, Mimik, Gestik, und den Ausdrucksmitteln der Stimme. Der Beitrag berichtet von Lösungen, die der Komödie und ihren sprachlichen und szenischen Figuren das passende Tempo, die treffende Lautstärke, den richtigen Rhythmus und damit erst Komik verliehen.

Rosalind Willi und Maria Engel führen im dritten Teil vom *Secreto a voces* zu weiteren Barockkomödien der Geheimnisse und Intrigen. Willi behandelt die Turbulenzen, welche durch ungleiche Verteilung von Geheimnissen an Fürstenhöfen von Italien und Frankreich entstehen. Sie untersucht, in welcher Weise sich Geheimnisse auf das enge Netz der Beziehungen von Herzog, Sekretär, Dame und Höfling auswirkten. Thema sind diejenigen Lustspiele von Calderón, in welchen Motive des *Secreto a voces* vorweggenommen und variiert sind: *Nadie fie su secreto/ Niemand vertraue sein Geheimnis*, *Amigo, amante y leal/ Freund, Liebhaber und Getreuer*, *Basta callar/ Schweigen genügt*. Dabei werden auch Theorien der Kulturanthropologie für eine Interpretation von *lauten*, *offenen* und *öffentlichen* Geheimnissen genutzt. Dagegen konzentriert sich Maria Engel auf die Intrigenspiele weiblicher Hauptpersonen bei Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina und auf das Verhältnis von sozialer Norm, Lüge und Verheimlichung. In den Mittelpunkt ihrer Studie stellt sie dabei folgende Fragen: Was bewegt Figuren wie Laura, Flérida, Ángela, Leonarda oder Juana zum Lügen, Täuschen und Verschleiern? Welche Mittel und Instrumente stehen ihnen zu Diensten und wie endet das Spiel der Intrigen? Wo und in welcher Form bringen sie damit brennende Fragen der Zeit auf die Bühne?

Im vierten Teil wechseln wir zur Verdunkelung in der Politik und den Figuren im höfischen System der Geheimhaltung: Beichtvater, Sekretär und Agent, sowie den Medien und Methoden, die ihnen in der Diplomatie, bei der Planung von Kriegen, bei der Abwehr oder dem Anzetteln von Intrigen und Verschwörungen zur Hand waren. Dabei kommt eine Episode aus Calderóns Kriegsdienst zur Sprache, und es soll wiederum um versteckte und offensichtliche Verbindungen zwischen Theater und Leben gehen. Das gilt auch für die nächsten Beiträge: Diese erforschen das Prestige des Geheimnisses am Hofe und die kalkulierte Verhüllung als Strategie der Herrschaft. Weiters verfolgen sie die Zeichen verbote-

ner und verheimlichter Liebe und stellen sich der Frage: Lässt sich Calderóns Obsession des Verheimlichens auch aus Erfahrungen erklären, die in die frühe Kindheit reichen? Es wird sich dabei auch zeigen: Diener sind ihren Herren oft näher, als man glauben möchte, und so könnte auch die Komödien-Beziehung zwischen Fabio und Federico in neuem Licht erscheinen.

Es ist wahrscheinlich, dass eben jener Galan Federico und Calderón Traktate der Kryptographie studierten. Dabei könnten sie auf die Abhandlung gestoßen sein, die Simon Kroll im Anschluss präsentiert: Es ist das Manuskript *Cifra, contracifra. Antigua y moderna/ Chiffre, Schlüssel. Alt und neu*, verfasst im Jahr 1612 von Tomás Tamayo de Vargas. Der Text ruht wenig beachtet in den Depots der Biblioteca Nacional de España. Sein Autor instruiert nicht nur im Verfassen von Chiffren; er bietet auch eine bemerkenswerte Quelle zur Mentalitätsgeschichte, gibt Auskunft über Status und Bedeutung der geheimen Zeichen und ihre Ursprünge in alten Büchern alter Kulturen.

In diesem Zusammenhang wird auch kurz der Bereich der heimlichen und okkulten religiösen Praxis angesprochen. Insgesamt erhält dieses Thema aber in diesem Band wenig Beachtung. Die Problematik findet sich in unseren Komödien nicht oder wenn, dann in so versteckter Form, dass wir Anspielungen nicht entschlüsseln konnten. Das Feld wäre außerdem so weit und komplex, dass es diese Publikation zum Bersten gebracht hätte.⁷

Dagegen kann behauptet werden: Kein Theaterautor des siebzehnten Jahrhunderts schmiedete seine Verse, ohne dass ihm dabei Gemälde, Skulpturen oder Embleme in den Sinn gekommen wären,⁸ davon zeugen allein die zahllosen Anspielungen auf die bildende Kunst in den Figurenreden. Wie das Theater gab sich auch die Malerei dem beständigen Spiel und Wandel von Sichtbarem und Unsichtbarem hin.⁹ Nina Linkel wagt

7 Für Calderón war die Frage wesentlich. In *Amar después de la muerte/ Liebe bis jenseits des Todes* (Calderón 2010, I, V. 1-199, S. 134-140 und passim) entstehen Konflikt und Blutvergießen daraus, dass den Moriskan der Alpujarras ihre religiösen Rituale verboten werden. Auch *Die Belagerung von Breda/ El sitio de Breda* enthält interessante Hinweise auf heimliche Ausübung des Protestantismus, welchen die spanischen Unterhändler den besiegten Stadtbewohnern in den Niederlanden gewähren wollen (siehe Calderón 1974, III, V. 2910-2914, S. 173).

8 Eine schöne Gegenüberstellung von Motiven, die sowohl die Poesie Calderóns als auch die Malerei des Barock behandelte, bietet Díez Borque 2000.

9 Einführend dazu Bennassar 1983, S. 274.

sich in ihrem Essay in die Metalepsen barocker Malerei. Sie analysiert das wohl erstaunlichste Bild, welches das spanische Siglo de Oro hervorbrachte, gelangt von dort zu Fragen der Perspektive und des Standpunktes des Beobachters im Barock und zum Phänomen der Faltungen, wie sie Gilles Deleuze begreift.

Der abschließende Essay führt Theatergeheimnisse, Geheimnisse der Macht, Spiele des Verschleierns, Verdunkeln, Enthüllen und Strategien des Chiffrierens zum Gesamtbild zusammen und versucht, darin Merkmale der barocken Kultur und allgemeine Merkmale von Kulturen des Geheimnisses auszumachen.

Die Herausgeber und das Team der Autorinnen und Autoren

LITERATUR

PRIMÄRLITERATUR

- Borges, Jorge Luis/ Bioy Casares, Adolfo, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Madrid: Alianza Ed. 2008⁵.
- Calderón de la Barca, Pedro, »El sitio de Breda«, in: *Primera parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Bd. 1, hg. v. Angel Valbuena Briones, Madrid: CSIC 1974, S. 87-182.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Amar después de la muerte*, hg. v. Jorge Checa, Kassel: Reichenberger 2010.
- Madame de Sévigné, *Lettres*, Paris: Flammarion 1976.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Andree, Martin, *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute*, München: Wilhelm Fink 2006².
- Assmann, Aleida u. Jan (Hg.), »Das Geheimnis und die Archäologie der literarischen Kommunikation. Einführende Bemerkungen«, in: *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Öffentlichkeit [Archäologie der literarischen Kommunikation V, 1]*, München: Fink 1997, S. 7-16.
- Barrassar, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona: Ed. Crítica 1983 (*Un siècle d'or espagnol (vers 1525- vers 1648)*, Paris: Laffont 1982).
- Celdrán, Pancraccio, *Inventario general de insultos*, Madrid: Ed. del Prado 1995.
- Cruickshank, Don W., *Don Pedro Calderón*, Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press 2009.
- Derrida, Jacques/ Ferraris, Maurizio, *Il gusto del segreto*, Roma/ Bari: Laterza 1997.

- Díez Borque, José María, *Calderón de la Barca. Verso e imagen*, Madrid: Comunidad de Madrid 2000.
- Luhmann, Niklas/ Fuchs, Peter, *Reden und Schweigen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Navarro, Diego, *¡Espías! Tres mil años de información y secreto*, Madrid/ México D.F.: Plaza y Valdés 2009.
- Reichenberger, Kurt und Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung*, Bd.1: *Die Calderón-Texte und ihre Überlieferung*, Würzburg 1979.
- Simmel, Georg, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Gesamtausgabe Bd. II, Frankfurt: Suhrkamp 1992.
- Sullivan, Henry, »The Art of fugue: inevitability and surprise in the works of Calderón and J.S. Bach«, in: Alberto Porqueras Mayo, José Carlos de Torre Martínez (Koord.), Francisco Mundi Pedret (Dir.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona: PPU 1989, S. 121-128.
- Wurzbach, Wolfgang von, »Einleitung des Herausgebers«, in: Calderón de la Barca, Pedro, *Calderóns ausgewählte Werke in zehn Bänden*, hg. v. Wolfgang von Wurzbach, Bd. 9: *Das laute Geheimnis, Die Dame Kobold, Der Verborgene und die Verkappte*, Leipzig: Hesse & Becker 1910, S. 5-10.