

AQUILAFUENTE, 314

Valiéndose del humor, la ironía y la sátira, la novela picaresca pone en evidencia las estrategias sociales encaminadas a la preservación del *statu quo*. El pícaro aparece representado como un individuo subalterno que tiene todas las de perder frente a sus amos. Pero también como alguien susceptible de trastocar, gracias a su ingenio y a su talento para la burla, los esquemas asimétricos de poder entre dominantes y dominados. El presente libro reflexiona sobre los diferentes usos que la tradición picaresca alemana ha hecho del humor y de la ironía a fin de explorar las relaciones de dominio y subalternidad. El recorrido trazado abarca desde los orígenes de la picaresca española y su influencia en el *Simplicius Simplicissimus* (1669) de Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen hasta las novelas contemporáneas de autores como Thomas Brussig, Ingo Schulze, Daniel Kehlmann o Abbas Khider entre otros.

Mithilfe des Humors und der Ironie setzt sich der Schelmenroman über soziale Konventionen hinweg und gewährt dem Schelm eine große Freiheit, eine Narrenfreiheit, die es ihm ermöglicht, sich gegen die Mächtigen ironisch zur Wehr zu setzen. Seine Spottlust und sein Gelächter erweisen sich als besonders effektive Waffen, wenn es darum geht, offenzulegen, mit welchen Machenschaften die Herrschenden ihren Machtmissbrauch legitimieren. Nicht selten gelingt es dem Schelm, sich der offiziellen Diskurse zu seinen Gunsten zu bedienen, so dass es zu einer Umkehrung des Machtgefälles zwischen Herr und Diener kommt. In den hier versammelten Beiträgen geht es um die Funktion von Humor, Ironie und Satire als pikareskes Mittel, die Spannungen zwischen den Herrschenden und den Beherrschten offenzulegen. Der nachgezeichnete Entwicklungsbogen erstreckt sich von den ersten spanischen Schelmenromanen und ihrem Einfluss auf Hans Jakob Christoph von Grimmelshausens *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* bis hin zu Autoren der Gegenwart wie Thomas Brussig, Ingo Schulze, Daniel Kehlmann oder Abbas Khider.



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA

ago Programa de Gestión en Calidad



Programa de Gestión en Calidad

ISBN: 978-84-1311-575-7



9 788413 115757

PATRICIA CIFRE-WIBROW, JUAN MANUEL MARTÍN MARTÍN,
MANUEL MONTESINOS CAPEROS

(Eds.)

PICARESCA – IRONÍA – HUMOR
PIKARESKE – IRONIE – HUMOR



A
AQUILAFUENTE

314

PATRICIA CIFRE-WIBROW,
JUAN MANUEL MARTÍN MARTÍN,
MANUEL MONTESINOS CAPEROS (Eds.)

PICARESCA – IRONÍA – HUMOR
PIKARESKE – IRONIE – HUMOR

AQUILAFUENTE
A

Ediciones Universidad
Salamanca

DIE FRAU VON FRÜHER DE ROLAND
SCHIMMELPFENNIG. COMEDIA Y TRAGEDIA
EN ESCENA

*ROLAND SCHIMMELPFENNIG'S DIE FRAU
VON FRÜHER. COMEDY AND TRAGEDY ON STAGE*

FRANCISCA ROCA ARAÑÓ
Universitat de les Illes Balears

RESUMEN

La obra dramática de Roland Schimmelpfennig es muy extensa y variada, pero muchos de sus dramas están impregnados de un humor descarnado y una mirada inquisitiva que contempla la más estricta cotidianidad para ir adentrándose en una insólita irrealidad. Expondremos aquí cómo en su obra *Die Frau von früher* (2004) el autor utiliza el humor negro y maneja y traspasa los límites de las formas dramáticas clásicas. *Die Frau von früher* propone un tono lúdico en el que lo que comienza con el tono de una comedia ligera acaba en la más absoluta de las tragedias, donde la zona de confort de la cotidianidad se pone en riesgo cuando sucede algo imprevisto e ingobernable. Hay comedia y tragedia a la vez, ligereza y crueldad. El autor juega con el mito, con el tiempo, con las casualidades del destino. Y lo hace con diferentes lenguajes teatrales.

Palabras clave: tragedia, comedia, historia, trama, tiempo.

ABSTRACT

The dramatic work of Roland Schimmelpfennig is very extensive and varied, but many of his dramas are impregnated with a stark humor and an inquisitive look, which looks at the strictest everyday life to then enter an unusual unreality. Here we expose how in *Die Frau von früher* (2004) the author uses black humor, and manages and goes beyond the limits of classical dramatic forms. *Die Frau von früher* proposes a playful tone in which what begins with the appearance of a light comedy ends in the most absolute of tragedies, where the comfort zone of everyday life is put at risk when something unforeseen and ungovernable happens. There is comedy and tragedy at the same time, lightness and cruelty. The author plays with myth, with time, with the coincidences of fate. With different theatrical languages.

Keywords: tragedy, comedy, story, plot, time.

1. EL TEATRO DE ROLAND SCHIMMELPFENNIG

ROLAND SCHIMMELPFENNIG es uno de los autores alemanes contemporáneos más representados. Sus piezas se han llevado a escena en más de cuarenta países de todo el mundo. Ha publicado treinta y seis obras de teatro y dos novelas y ha cosechado numerosos premios y galardones, de los que mencionamos algunos a continuación: premio Else Lasker Schüler 1997 y 2010, premio Nestroy 2002 al mejor autor joven, invitación a las jornadas Mülheimer Theatertage 2005 con la pieza *Die Frau von früher*, premio Nestroy 2009 por *Besuch bei dem Vater*, invitación y premio del festival Mülheimer Theatertage 2010 por *Der goldene Drache* e invitación al festival Mülheimer Theatertage 2012 con *Das fliegende Kind*.

Encontrar un denominador común que defina una obra tan ingente es difícil. Y a Roland Schimmelpfennig no le gusta analizar sus obras:

Über das Theater, über das Schreiben, über die Poetik zu sprechen, fällt mir nicht leicht. Ich meide es, mich und meine Texte, meine «Kunst» zu erklären. Das Theater spricht für sich selbst. Ein Kunstwerk erteilt Auskunft über sich selbst, es teilt sich mit – im Idealfall. Theoretische Ausführungen zum Theater in Essays und Interviews wirken auf mich oft wie sonderbare Kompensationsversuche. Als ob es in ihnen darum ginge, das Publikum wie eine Frau ins Bett zu quatschen. Früher habe ich gedacht: Das mit der Theorie kommt später. Heute weiß ich: Das kommt nicht mehr, das kommt nie (Schimmelpfennig, 2014: 211).

También afirma no tener ningún referente teórico: «Wir brauchen das alles nicht mehr, weil alles erfunden und gesagt ist. Ich will weder Etiketten, noch dass ich mit irgendeiner Tradition oder einem Schreibstil in Verbindung gebracht werde, und auch nicht mit einem Theatertrend oder Theater der Avantgarde» (Schimmelpfennig, 2014: 146) Sin embargo, en una entrevista con Carlos Batlle, Schimmelpfennig ha afirmado ser de la «very, very, old school» (Schimmelpfennig en entrevista con Batlle, 2017a), refiriéndose a la reivindicación de la ficción y la imaginación en su obra. El autor huye del docudrama, que considera «eine Art Pornografie» (ibíd.). El suyo es un teatro que no da respuestas, que no tiene voluntad de ser didáctico. En estos últimos años de explosión de dramaturgia constante de lo real, de poner el documento, el testimonio sobre el escenario, el autor ha ido trabajando una obra que utiliza elementos surrealistas o fantásticos en sus piezas, que reivindica una escritura contemporánea y mezcla una forma poco convencional con recursos dramáticos clásicos, pero siempre de ficción. Para Schimmelpfennig (2017b): «Das Theater erzählt Geschichten. Immer.» Se trata de historias en un sentido clásico del término, es decir, historias que implican conflicto y cambio y que avanzan hacia un desenlace:

Die Veränderung ist für mich eigentlich der zentrale Punkt von Dramatik. In allen Stücken, die ich kenne, geht es um Veränderung, um den Wunsch nach Veränderung. Oder es geht um eine Veränderung, die stattgefunden hat. Ohne Veränderung gibt es keine Geschichte. Geschichten handeln immer davon, dass es sich etwas entwickelt (Schimmelpfennig, 2014: 73).

El autor ve el teatro como una forma de espejo del mundo y la escritura para el teatro como una posibilidad de comunicación entre la escena y el público. Para él el mecanismo teatral debe funcionar ineludiblemente en un aspecto: «Man soll das Publikum nicht langweilen» (Schimmelpfennig, 2014: 75), ha dicho el autor citando a Billy Wilder. Sin embargo esta premisa no implica la creación de obras cuyo propósito sea el mero entretenimiento:

Ich glaube, dass ich in meinen Stücken immer nach einer bestimmten Form vom Schmerz suche. Und ein Stück, das ich nie schreiben würde, wäre wahrscheinlich ein Stück, das reines Unterhaltungstheater wäre. Es interessiert mich, mit den Mechanismen des Boulevardtheaters zu arbeiten, aber am Ende sieht es so aus, dass die ganze Sache eine Schimmelpfennigische Wendung bekommt» (Schimmelpfennig, 2017b).

Ante la dificultad de clasificar el teatro de Schimmelpfennig podemos decir que sus textos son propuestas eclécticas y heterodoxas, y puntualizar también que los formatos escogidos por el autor proponen a menudo una actitud esforzada por parte del espectador. En cuanto a las claves temáticas y situacionales que suelen reaparecer sucesivamente en sus obras, aquello que nos explica ronda siempre terrenos similares. Sus textos, a pesar de la complejidad formal, nos remiten a un orden cerrado, a un mundo y a un círculo de vivencias e individuos que es constantemente revisitado: hombres y mujeres que viven la pequeña porción de vida que les corresponde. «Das Thema des Theaters ist nicht die Sprache. Das Thema des Theaters ist der Mensch. Es handelt vom Individuum und seinem Bezug zur Gesellschaft, zur Welt» (Schimmelpfennig, 2014: 242-243). El espectador, tal y como avanzábamos antes, tendrá que asumir un esfuerzo a la hora de reconstruir las tramas y las historias, puesto que las estructuras del discurso y la narración de los hechos nunca son pulcras, ni complacientes. En esta sistemática exploración formal, algunos han querido encontrar los verdaderos activos en la escritura del autor alemán: una voluntad claramente lúdica, que ofrece al director y a los actores textos que funcionan como adivinanzas con trampa, que esconden infinidad de posibilidades escénicas. De hecho, el mismo autor confiesa que le gusta entender la verdadera obra de arte como aquella que no lo dice todo: «Die guten Werke zeigen nicht alles» (Schimmelpfennig, 2014: 22).

2. DIE FRAU VON FRÜHER

La obra cuenta con cinco personajes: Frank (en la mitad de los 40) y su mujer Claudia. Andy, el hijo de ambos, de 19 años, su novia Tina, y Romy Vogtländer, la mujer del pasado que reaparece en sus vidas.

Die Frau von früher tiene un único escenario: un piso vacío lleno de cajas de cartón que contienen las pertenencias que la familia llevará consigo en su mudanza. La imagen de la mudanza puede representar la posibilidad que se plantea al hombre de cambiar la vida que le espera con su mujer e hijo por otra diferente.

La obra tiene como protagonista a una mujer, Romy, que se presenta en casa de Frank, un hombre casado y con un hijo, reclamándole el amor eterno que se prometieron hace 24 años:

ROMY V. Wir waren einen Sommer lang ein Paar –

FRANK Romy Vogtländer...

ROMY V. Vor 24 Jahren.

FRANK Romy... damals. Kurze Pause. Da waren wir siebzehn.

ROMY V. Siebzehn, ja genau, ich war siebzehn, du warst zwanzig, und damals hast du mir geschworen, daß du mich immer lieben wirst. *Er lacht auf.*

FRANK Ja –

ROMY V. Du lachst - Und ich hab es dir auch geschworen. Daß ich dich immer lieben werde.

Kurze Pause.

Weißt du noch?

FRANK Ja - kann sein.

ROMY V. Ich bin jetzt da, um dieses Versprechen einzulösen (Schimmelpfennig, 2009: 644).

A partir de la irrupción de Romy, *die Frau von früher*, todo empezará a tambalearse en las plácidas y asentadas vidas de un matrimonio aparentemente estable. Al principio, Frank no la reconoce y la rechaza, pero no con la firmeza que sería de esperar y que su mujer, Claudia, desearía. A pesar de ello, Romy se marcha. Pero al salir de la casa, el hijo, Andy, le lanza una piedra que la deja inconsciente y la transporta de nuevo al piso de la familia. Allí, Romy se despertará y seducirá y después asesinará al hijo del olvidadizo Frank, el hombre que le había jurado amor eterno. Luego quemará viva a su rival, Claudia, la esposa de Frank, tal como Medea hace con Creúsa. Finalmente, también Frank tendrá que morir en el fuego.

Die Frau von früher utiliza elementos de la tragedia griega: Hay una presencia del coro, una irrupción del pasado que aparece y llama a la puerta, como si fuera el destino, un cambio en el tiempo, un final trágico. La obra es una reflexión en torno al amor eterno y la fragilidad de la memoria, que evoca el mito de Medea y busca

la conexión inmediata con el público. Habla de la fugacidad de la experiencia y del demoleedor paso del tiempo. Describe la pervivencia y obsesión de la idea del primer amor en la mente de esa mujer del pasado de Frank que aparece repentinamente en la vida de la familia. Su llegada despertará dudas en Frank, que a pesar de que ha encontrado la estabilidad en el matrimonio ve cómo el amor se apaga por el peso de la cotidianidad. Plantea también la insatisfacción latente en esa estabilidad. Aquello que parece cierto y seguro no tiene porqué serlo, la certidumbre puede convertirse en incertidumbre en un momento, incluso después de veinte años de matrimonio. Los lazos de amor y compromiso se describen desde una perspectiva desesperanzada y cínica, y también irónica. La ironía de que Frank lo perderá todo por una mujer a la que ni siquiera reconoce cuando la ve por primera vez.

Las mujeres de la obra tienen más carácter que los hombres, parecen saber lo que quieren y son más consecuentes en sus actos, su voluntad muestra una determinación de la que carecen los personajes masculinos, que aparentemente no saben muy bien quién son o lo que quieren y se dejan llevar por las circunstancias (Mandić, 2019: 31). Claudia quiere a Frank y lucha por él, es una mujer con temperamento. Romy aparece inflexible en su determinación de eliminar todo lo relacionado con el matrimonio de Frank, hijo incluido, pero sus acciones tienen más que ver con un castigo que con una venganza. En su papel de sirena o de *femme fatale* atrae a los dos hombres para luego castigarlos. Frank está atrapado porque no recuerda nada de lo que dijo a Romy en su juventud. Pero descubre que quizá no le gusta la vida que le espera, previsible y aburrida. De manera que reniega de todo lo que ha conformado su vida esos años, también de su hijo. En cuanto a Andy, será seducido por Romy el mismo día en que, igual que su padre tantos años atrás, ha jurado amor eterno a Tina, por lo que también merece ser castigado. De esta forma una obra que arranca con escenas divertidas de lo que parece una comedia ligera sobre una relación triangular se dirige hacia un final horripilante.

Con una forma estructural muy simple, la obra no sigue ningún modelo tradicional en el número de actos. Las escenas son cortas y ni siquiera son denominadas parte, episodio o escena. Sólo están numeradas. Aquí puede verse la influencia del cine en la narrativa de Schimmelpfennig (Berton, 152: 2010).

La distinción entre historia y trama (Tomachevski, 1928: 200-203; Garrido Domínguez, 1996: 38-40) es esencial para hablar de la estructura de *Die Frau von früher*. La obra cuenta una historia que, como se ha visto, es en realidad simple, muy fácil de resumir, una historia trágica. Hay una presencia del coro, la irrupción del pasado que aparece y llama a la puerta, como si fuera el destino, un cambio en el tiempo, la referencia a Medea. Pero la trama, la manera en que se exponen los acontecimientos, es algo más que la historia, incluye los elementos causales y las sorpresas. Y la progresiva revelación de los motivos y causas contiene muchos destellos cómicos e incidentes espolvoreados de humor negro. Es, por tanto, el

desarrollo de la trama con su particular manejo del tiempo lo que permite por momentos la recepción en clave cómica de esta historia trágica.

La trama presenta una narración deconstruida a la que se da forma como un ingenio estructurado a partir de uno de los recursos predilectos del autor: los saltos temporales. Construida a partir de un discurso temporal roto por la alteración constante de la cronología, obliga al espectador a cambiar constantemente el instante exacto en que transcurre la acción. La absurda y cómicamente maligna premisa de la pieza se vuelve más absurda y cómicamente maligna en su desarrollo por el incesante uso de la ruptura de la linealidad temporal.

Se salta adelante y atrás en el tiempo, se repiten las mismas escenas añadiendo en la repetición un fragmento de tiempo que no se había desvelado en la primera escenificación, dando al público la opción de revivir el mismo momento varias veces con contextos diferentes. Esta reiteración, a modo de *running gag*, puntúa la comicidad de diversas escenas. Los saltos en la cronología, aunque exigen un esfuerzo por parte del espectador, hacen aumentar la intriga por el desenlace de la historia, y nos obliga a cambiar nuestra perspectiva y replantearnos ininterrumpidamente porqué y cómo suceden los acontecimientos. *Die Frau von früher* nos hace pensar por momentos en un thriller, en el que, como en una película hitchkoniana, Andy es asfixiado por Romy con una bolsa de plástico.

La acción tiene lugar en una tarde, la noche y la mañana siguiente. Solo una escena tiene lugar dos días antes. La obra empieza *in medias res*, y a continuación tres escenas ofrecen diálogos que tienen lugar antes de la primera escena. La importancia de la discontinuidad cronológica no sólo está señalada al principio de cada escena sino que además es confirmada en la primera acotación del autor en la obra: «Die Angaben der Zeitsprünge zu Szenenbeginn müssen durch Schrift, Ansage oder andere Mittel gemacht werden» (Schimmelpfennig, 2004: 640).

La siguiente tabla muestra la organización cronológica de las escenas en *Die Frau von früher*:

Szenen	Zeitliche Bühnenanweisungen
1	—
2	Zehn Minuten früher
3	Etwas später
4	Ein paar Minuten davor. Im Haus
5	Etwas später
6	Währenddessen
7	—

8	—
9	Später in der Nacht, etwa um halb vier morgens
10	—
11	Zwei Tage später
12.1	Zwei Tage später, nachts kurz nach 3:30
12.2	Später in derselben Nacht
12.3	Etwas früher in derselben Nacht
12.4	Kurz vorher
12.5	Etwas später
12.6	Etwa zehn Stunden früher
12.7	Etwa zehn Stunden später
13	Am darauf folgenden Morgen
14	Ein paar Minuten früher am selben Morgen
15.1	Etwa fünfundzwanzig Minuten später
15.2	Etwa fünfundzwanzig Minuten früher
15.3	Ein paar Minuten später
15.4	Ein paar Minuten früher
16	—
17	—
18	—
19	Einen Moment früher

La estructura de la trama, en su vertiente trágica, nos muestra cómo el hado ineluctable planea en todo momento por la vida de los personajes. Las promesas contienen débitos que parecen funcionar como auténticos maleficios. Lo que ocurre tiene a veces un componente azaroso, como de predestinación. Un ejemplo es cuando Frank al principio de la obra rechaza a Romy pero Andy, que nunca la ha visto antes, la ataca con una piedra sin poder explicar por qué motivo. Romy resulta herida, lo cual le da a ella la posibilidad de volver a entrar en la casa y ejecutar sus planes. Una fuerza oculta parece llevar a Andy a lanzar la piedra y esa misma fuerza hace posible que la piedra dé en el blanco:

ANDY [...]Und dann verlässt diese Frau das Haus, und ich kann nicht sagen, warum, sie macht uns wütend, etwas an ihrer Art, ihr Gang, ich weiss es nicht, was, [...] unmöglich sie zu treffen, denke ich und werfe nach ihr, aber der Stein, wie

von ihr angezogen, fliegt auf sie zu, gerade als sie sich wegdreht, und trifft sie voll am Kopf (Schimmelpfennig, 2009: 655).

Tal como propone Virant, *Die Frau von früher* puede interpretarse en la articulación de sus elementos temáticos –amor, débito y tiempo–:

In Roland Schimmelpfennigs Stück *Die Frau von früher* wird eine frühere Liebesbeziehung gezeigt, die als eine Art Kreditanstalt funktioniert und scheitert. Die Liebe wird dabei als eine Art Investition in die Zukunft gesehen, sie baut auf Dauer und Vertrauen, also auf der Kreditwürdigkeit der Partner. Die Grundlage für das Zustandekommen einer solchen Anstalt ist das lineare Zeitmodell, das die Rückzahlung des Kredits in der Zukunft verheißt, diese Zukunft jedoch auch gleichzeitig immer in utopische Ferne entrücken lässt. Verlangt einer der Partner die sofortige Rückzahlung des Kredits, droht der Bankrott (2014: 19).

Romy reclama el cumplimiento de la promesa de amor para el futuro que Frank le hizo, como si se tratara del cobro de una deuda, o de los réditos de una inversión, y no está dispuesta a olvidar la promesa, o a condonar la deuda. Sin embargo, la obra no se limita a tematizar la pérdida de confianza y el incumplimiento de lo prometido. Al hacer que el transcurso del tiempo en el escenario no sea lineal y continuo, Schimmelpfennig cuestiona su continuidad e irreversibilidad, con lo que el autor relaciona la crisis de las relaciones amorosas con las nociones subyacentes del tiempo. Sin una posible restitución del modelo de tiempo lineal, el concepto de una relación amorosa que funcione como una promesa de futuro ya no puede existir, pero Schimmelpfennig no ofrece una salida, o un concepto nuevo y alternativo. Al final de la obra, el futuro no tiene futuro, todas las puertas están cerradas y el fuego empieza a devorarlo todo.

La obra hace uso de los diálogos y también de los monólogos. La voz externa es la de Tina, que en sus monólogos juzga desde fuera de la casa lo que ocurre. Ella es como el coro griego, la arcana que juzga los hechos. La perspectiva de Tina y los monólogos en general –también Andy pronuncia algunos– tienen un tono más íntimo, o más lírico, como ilustra el siguiente fragmento:

ANDI Ich würde sie malen, wenn ich könnte – aber ich kann es nicht.

Kurze Pause

Ich würde eine Hauswand vollmalen mit ihr, eine Brandmauervoll mit ihrem Körper. Ich würde auf die Mauer einen Wald malen, einen Wald, aus dem ihr Körper wäre, Äste, Zweige, Blätter, alles lebendig, unzerstörbar, vor den Augen wachsend, ihr Körper wäre auf der Wand aus blauen Blättern, biegsam, auf dem Weg. Eine Wand und ein Wald und ein Körper – dunkel, strahlend. So müsste ich sie malen können, unergründlich, verwirrend – [...] (Schimmelpfennig, 2009: 666).

El humor se concentra más en los diálogos. Si bien nunca deja de latir un eco maléfico, siempre hay un espacio destacado para el gag, para la caída física o espiritual de los personajes; aquel tropiezo que nos los hace de cartulina, y que nos permite creer, por unos instantes, que esta vida retratada es en realidad una pista de circo que nos divierte. Lo que empieza como un vodevil avanza tan deprisa y tan inesperadamente hacia la más devastadora de las tragedias que, desconcertados y con la sonrisa congelada, no podemos, incluso en el momento más terrible, tomar en serio lo que ocurre en el escenario, que otra vez nos parece gracioso y nos hace sonreír.

Esto último se hace muy patente al final de la obra, donde Schimmelpfennig hace que la narración se precipite hacia el punto donde los hechos resultan más horripilantes, o más cómicos, o ambas cosas a la vez. Las últimas tres escenas representan el clímax final, con el cuerpo de Claudia ardiendo. Las tres ofrecen perspectivas diferentes de lo ocurrido, cada una utilizando una forma diferente: monólogo con Claudia en escena, narración de Tina, acción sin palabras con Frank en escena. Con Claudia se nos introduce en el horrible y sorprendente desenlace, sin acabar de desvelarlo. A continuación, en la penúltima escena de la obra escuchamos a Tina narrar llena de espanto lo que está viendo:

(...), und in dem Augenblick, in dem Augenblick, in dem sie [Claudia] in die Tüte greift, so scheint es zumindest durch das Fenster, fangen ihre Finger, ihre Arme plötzlich Feuer und dann erscheint Andis Vater in der Tür. Die ganze Frau fängt in ihrem Schlafzimmer Feuer, sie brennt, der ganze Körper brennt, sie brennt so schnell und so furchtbar – sie scheint nicht einmal mehr schreien zu können, durch das geschlossene Fenster höre ich nichts, aber ihr Mund ist offen, qualvoll aufgerissen, schreit sie, schreit sie nicht, ich schreie, ich schreie, was ich kann, aber wer soll mich hören – und dann erscheint Andis Vater in der Tür, er sieht seine Frau, verbrennend, [...] (Schimmelpfennig, 2009: 685).

Pero en la última escena de la obra la perspectiva cambia y contrasta con la anterior, ya que lo que vemos adquiere tintes tragicómicos cuando se escenifican los accidentes domésticos con una serie de caídas sufridas por Frank mientras va descubriendo el horror de lo sucedido y se acerca inevitablemente a su propia muerte:

Frank kommt aus der Dusche, um die Hüften hat er ein Handtuch gewickelt, sonst ist er nackt und etwas nass.

Er läuft in den Flur und stützt heftig, als er ein Matchboxauto tritt. Das Auto schießt unter seinem Fuß davon. Frank steht auf und tritt voller Schmerz auf einen kleinen Plastikindianer. Ungläubig hebt Frank den Indianer auf. Dann senkt er den Blick auf den Fußboden. Langsam entdeckt er einige kleine verstreute Spielzeugteile; die meisten findet er hinter Andis Kiste. Er sammelt alles, was er findet, auf und will es in Andis Kiste mit dem Tag tun. Frank öffnet die Kiste (und entdeckt die Leiche seines Sohnes).

Sprachloses Entsetzen. Er läßt alles, was er aufgesammelt hat, fallen. Er will zu seiner Frau ins Schlafzimmer, stürzt wieder wegen eines Matchboxautos, vielleicht eines, was er gerade im Schock fallen gelassen hätte.

Er kommt hoch, stürzt wieder, vielleicht hat er inzwischen einen Kreuzbandriß oder ähnliches.

Er humpelt und kriecht zum Schlafzimmer, macht die Tür auf und verharrt einen Moment regungslos in der Tür – er sieht seine verbrennende Frau – wohin jetzt?

In hellem Entsetzen versucht er zur Wohnungstür zu kommen. Es gelingt ihm, laufend, humpelnd, stürzend, kriechend, sie zu erreichen- Er drückt erneut die Klinke.

Die Tür ist so verkeilt, sie geht nicht mehr auf. Es klingelt. Er kommt nicht mehr hoch- Beide Knie sind kaputt. Es klingelt weiter. Er kann die Tür nicht öffnen, und er kommt nicht an die Gegensprechanlage.

Ende (Schimmelpfennig 2009: 685-686).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTON, P. R. (2010). *Committed drama within postdramatic theatre: A study of contemporary German language plays* (tesis doctoral). University of Colorado at Boulder. Recuperado de https://scholar.colorado.edu/thtr_gradetds/3 [Fecha de consulta: 07/03/2021]
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996). *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Síntesis: Madrid.
- MANDIĆ, M. (2019): *Gewalt als Entfaltung der »Liebe« in Dramen von Roland Schimmelpfennig und Marius von Mayenburg* (tesis doctoral). Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Coatia. Recuperado de <https://repositorij.unios.hr/en/islandora/object/ffos%3A4600> [Fecha de consulta: 07/03/2021]
- TOMACHEVSKI, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid, España: Akal
- VIRANT, Špela (2014). Zur Repoetisierung der deutschsprachigen Dramatik am Beginn des 21. Jahrhunderts, *Germanica*, 54, 11-23.
- SCHIMMELPFENNIG, R., y BATLLE, C. (2017a). Roland Schimmelpfennig, o la reivindicació de la ficció. Carles Batlle entrevista a Roland Schimmelpfennig. *Pausa. Quadern de teatre contemporani*, 39. Recuperado de <http://www.revistapausa.cat/roland-schimmelpfennig-o-la-reivindicacio-de-la-ficcio/> [Fecha de consulta: 07/03/2021]
- SCHIMMELPFENNIG, R., y TOLA A. (2017b) Goethe Institut Barcelona. *Drei Fragen an Roland Schimmelpfennig*. Albert Tola entrevista a Roland Schimmelpfennig. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=SLAZF_1Iugw [Fecha de consulta: 07/03/2021]
- SCHIMMELPFENNIG, R. (2014). *Ja und Nein/ Si y No: Vorlesungen über Dramatik/ Conferencias sobre Dramática*. Recherchen 107. Verlag Theater der Zeit. Edición de Kindle.
- SCHIMMELPFENNIG, Roland (2009): Die Frau von früher. En R. Schimmelpfennig, *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*. (639-686). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.

ABBAS KHIDERS ROMAN DER FALSCHER INDER IN DER TRADITION DER PIKARESKE?

ABBA KHIDER'S NOVEL DER FALSCHER INDER IN THE TRADITION OF THE PICARESQUE?

ROSA PÉREZ ZANCAS
Universitat de Barcelona

ZUSAMMENFASSUNG

Der aus dem Irak stammende und seit 2000 in Deutschland lebende Abbas Khider (*1973) verarbeitet in seinen Romanen Erfahrungen aus der Haft, Folter und seiner anschließenden Flucht aus Bagdad, die versehentlich in Deutschland endet. Der im Jahr 2017 mit dem Adelbert-von-Chamisso-Preis geehrte Autor erschafft mit bitterem Humor Protagonisten, denen es trotz vielfacher Hürden meist auf wundersame Weise gelingt, ihrem Schicksal ein Schnippchen zu schlagen. Besonders bemerkenswert scheint die Perspektive auf seine neue (deutsche) Umgebung zu sein, die aufschlussreiche gesellschaftliche Eigenheiten kontrastiert, ohne sie direkt zu kritisieren.

Der Beitrag befasst sich mit der Vielschichtigkeit seiner Geschichten am Beispiel seines Erstlings *Der falsche Inder*, der exemplarisch den Weg für seine folgenden Romane ebnet. Sie übertreten die Grenze zwischen Realität und Phantasie sowie zwischen Wahrheit und Lüge, womit eine ironische Sprache durch die Verkehrung der Welt ins Spiel kommt, mit der uns die pikaresk anmutenden Ich-Erzähler auf tragisch-komische Weise durch ihre Memoiren führt.

Stichworte: Abbas Khider, Exilliteratur, Pikareske, Flüchtlingsroman.

ABSTRACT

Abbas Khider (*1973), originally from Iraq and living in Germany since 2000, processes experiences from imprisonment, torture and his subsequent flight from Baghdad, which accidentally ends in Germany. The author, honoured with the Adelbert von Chamisso Prize in 2017, creates characters with bitter humour who, despite many obstacles, miraculously manage to flip their destiny. It is significant that the perspective on his new (German) environment contrasts with the revealing social idiosyncrasies without directly criticizing them.