

SIMON KROLL

## SOR JUANA – SUBVERSIV ODER DOCH INGENIÖS?<sup>1</sup>

Universität Wien  
simon.kroll@univie.ac.at

Das Werk der neuspanischen Dichterin Sor Juana Inés de la Cruz, gerne als «décima musa» deklariert, erfreut sich anhaltend hoher Beliebtheit. Eine dichtende Frau, die zudem indigene Motive in ihre Texte aufnimmt, bietet eine große Projektionsfläche für jene Stimmen der aktuellen Forschung, die die Qualität eines Werkes gerne an seinem Grad an Subversion festmachen. Was aber, wenn Subversion kein ästhetisches Kriterium im 17. Jahrhundert war?

Grundlegend sind beim Sprechen und Denken über Literatur im Barock die Begriffe *ingenium/ingenio, agudeza* (Scharfsinn) und *concepto* (Konzept). *Concepto* «es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos» (Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, discurso II). Ein Konzept möchte Verschiedenes oder sogar Gegensätzliches in Beziehung setzen, indem die Wörter auf ihr Klangbild zurückgeworfen und neu gelesen, Doppeldeutungen ausgereizt, Bilder ausgeleuchtet und Wortspiele in Bewegung gesetzt werden (Poppenberg, 1997, 98). Konzeptistische Literatur ist also eine dynamische Arbeit an der Sprache selber. Für eine solche Literatur muss daher Realismus, eine wirklichkeitsabbildende Literatur, höchst stumpfsinnig wirken, wie Gerhard Poppenberg treffend formuliert (1997, 98). Konzeptistische Literatur bietet Denkbilder für den Intellekt, «die den Scharfsinn herausfordern», dieser wird somit zum Medium der Konzeptistik (Poppenberg, 1997, 98).

Sor Juanas konzeptistische Dichtungen des Ingeniösen und ihr Fronleichnamstück *El divino Narciso* sind eine Herausforderung für den Scharfsinn.

---

<sup>1</sup> Lektoriert von Christian Standhartinger. Erschienen im Rahmen des FWF-Projekts *Sound and Meaning in Golden Age Literature* (FWF Austrian Science Fund, P32563).

Gerade die dazugehörige *Loa* wird jedoch gerne für politische Lektüren vereinnahmt, die dort auftauchenden indigenen Festlichkeiten als eine subtile Fundamentalkritik an der spanischen Krone gesehen. Ich möchte hier argumentieren, dass die intellektuelle Herausforderung des Stücks ganz woanders liegt. Dies soll keinesfalls der literarischen Qualität Abbruch tun, vielmehr möchte ich versuchen darzulegen, dass das *auto sacramental* keine subtile Kritik der Evangelisierung Amerikas entwickelt, sondern in einem ingeniösen Vorgehen Transsubstantiation und Metamorphose miteinander verschränkt.

Ein Fronleichnamstück ist religiöses Theater, das in Allegorien spricht. Das Thema ist dabei immer gleich, nämlich das Sakrament der Eucharistie, die Motive können jedoch dank der allegorischen Struktur sehr vielfältig sein. So gibt es *autos*, die Geschichten des Alten Testaments, andere, die das Leben eines Heiligen, aktuelle Geschehnisse der Politik oder aber Legenden der spanischen Geschichte in Szene setzen. Gemeinsam ist ihnen jedoch immer, dass sie diese unterschiedlichen Motive im Hinblick auf das Hauptthema, die Eucharistie, lesen. Bemerkenswert ist dabei die Freiheit, die sich die Dichter im Umgang mit den unterschiedlichen Quellen nehmen. Das Interesse gilt eben hauptsächlich dem Thema, für das die verschiedenen Motive ausgelegt werden. So kündigt sich die Eucharistie in alttestamentarischen Geschichten genauso an wie in königlichen Hochzeiten oder Legenden der habsburgischen Vergangenheit.

Neben den erwähnten Motivkomplexen tauchen im 17. Jahrhundert zunehmend auch Geschichten der griechisch-römischen Mythologie in den *autos sacramentales* auf. Andromeda, Perseus oder Circe treten hier genauso auf wie Echo und Narziss. Sor Juana Inés de la Cruz hat gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Geschichte der ewig schallenden Nymphe und des nach sich selbst verzehrenden Jünglings in ein Fronleichnamstück verwandelt. Sie greift dabei auf eine theatrale Bearbeitung des Stoffes durch Pedro Calderón de la Barca zurück, der Echo und Narziss 1661 als mythologisches Drama am Madrider Hof inszeniert hatte<sup>2</sup>.

Bei Sor Juana übernimmt Echo den Part des Teufels und Narziss den Jesu, der sich in die Menschheit (*Naturaleza humana*) selbst verliebt. Er ist hier also kein selbstsüchtiger und selbstverliebter Knabe, sondern der Retter der Menschheit, der sich in sie verliebt, da sie ja nach Gottes Antlitz geschaffen worden ist. Die für uns entscheidende Szene spielt kurz nachdem Narziss/Jesus Christus gestorben ist und damit das Gesetz der Gnade (*Ley de Gracia*) bereits installiert hat<sup>3</sup>. Die entsprechende Figur Gracia erklärt ausführlich, wie dieses Gesetz und damit das neue Zeitalter funktioniert. Am Ende inszeniert sie selbst das neue Sakrament der Eucharistie. An dieser Stelle verschränkt Sor Juana ingeniös Metamorphose und Transsubstantiation.

<sup>2</sup> S. Calderón de la Barca, *Eco y Narciso*, S. XII.

<sup>3</sup> Hiermit ist das Zeitalter des neuen Bundes zwischen der Menschheit und Gott gemeint, der durch den Tod Jesu Christi am Kreuz besiegelt wird.

Die intellektuelle Herausforderung, aus der Liebesgeschichte zwischen Echo und Narziss ein *auto sacramental* zu formen, besteht in der Überwindung des diametralen Gegensatzes zwischen Metamorphose und Transsubstantiation. Während die Metamorphosen Ovids einen Wandel in der Erscheinung, nicht aber des Seins bedeuten, ist die Transsubstantiation ein Wandel des Seins, ohne dass davon die Erscheinung betroffen ist. Echo wird zu Stein, bleibt aber Echo, genau wie Narziss auch als Blume noch ein Narziss ist. Die Hostie dagegen wird erst durch die priesterlichen Wandlungsworte zum Leib Christi, ohne äußere Ähnlichkeiten mit ihm zu teilen. Die Schwierigkeit des *autos* ist daher die Verwendung eines Metamorphosen-Motivs, um damit das Thema der Transsubstantiation auszudrücken. Dies gelingt Sor Juana in der folgenden Szene:

*Aparece el carro de la fuente; y junto a ella, un cáliz con una hostia encima.*

[Gracia]      Mirad, de la clara fuente  
                  en el margen cristalino,  
                  la bella cándida flor  
                  de quien el amante dijo:

Narciso      Éste es mi Cuerpo y mi Sangre [...]⁴

Auf der Motiv-Ebene wird Narziss' Tod mit diesen Versen beschrieben: «clara fuente / en el margen cristalino», wo eine «bella cándida flor» wächst. Diese Verse können jedoch auch als eine Metapher eines Messkelchs mit einer darüber gehaltenen Hostie gelesen werden. Mit Graciáns Analyse in *Agudeza y arte de ingenio* lässt sich diese Doppelbedeutung als eine *agudeza* durch Ähnlichkeit beschreiben, schließlich kann der Kelch auch als eine Quelle, er ist ja eine Quelle des neuen Lebens, beschrieben werden und die weiße Narzisse als Hostie und damit als Leib Christi.

Diese Verse sind also auf der einen Seite eine metaphorische Beschreibung dessen, was wir auf der Bühne sehen, gleichzeitig sind sie aber auf der Ebene der mythologischen Geschichte auch eine Beschreibung der Todesumstände des griechischen Jünglings, der sich ja in eine klare Quelle stürzt und schließlich am Ufer derselben als Blume weiterlebt. Die Metamorphose der mythologischen Geschichte und die Transsubstantiation auf der Ebene des Themas werden über die Metapher artikuliert. Die zitierten Verse inszenieren daher eine Artikulation von Metamorphose und Transsubstantiation im Metaphorischen. Sie sind ein Konzept, dass die beiden gegensätzlichen Wandlungsoperationen in Beziehung setzt. Narziss' (Ver-)Wandlung in eine Blume wird auf diese Weise in die Wandlung Jesu in Brot und Wein sublimiert und aufgehoben.

⁴ Sor Juana, *El divino Narciso*, vv. 2061–2066.

Vielleicht mag es hilfreich sein, einige Konzepte der aktuellen Literaturwissenschaft bei der Lektüre älterer Text für einen Moment hintanzustellen und sich eher den literaturtheoretischen Konzepten der entsprechenden Zeit zu stellen. *Ingenium*, Scharfsinn und *conceptismo* sind letztendlich die Begriffe, die barocke Literaturtheorie dominieren. Übertragen wir nur die Begriffe unserer Zeit ins 17. Jahrhundert, laufen wir Gefahr allzu sehr jenem griechischen Jüngling zu ähneln.

## BIBLIOGRAPHIE

- Calderón de la Barca, Pedro, *Eco y Narciso*, en *Cuarta parte de Comedias, IV*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 129-226.
- Cruz, sor Juana Inés de la, *El divino Narciso*, ed. Robin Rice, Pamplona, EUNSA, 2005.
- Gracián, Baltasar, *Obras completas, II: El héroe. El político. El discreto. Oráculo manual y arte de prudencia. Agudeza y arte de ingenio. El comulgatorio. Escritos menores*, Madrid, Biblioteca Castro, 1993.
- Jünke, Claudia, «Prácticas literarias de pertenencia: identificación y diferenciación cultural en la loa del Divino Narciso de Juana Inés de la Cruz», *iMEX Interdisciplinario*, 8, 15, 2019, 69-82.
- Marini Palmieri, Enrique, «Notas a la "loa" del Divino Narciso, auto sacramental de Sor Juana Inés de la Cruz», *Revista de Literatura*, 71, 141, 2009, pp. 207-232.
- Poppenberg, Gerhard, «Siglo de Oro, Moralistik», in *Spanische Literaturgeschichte*, hg. v. Hans-Jörg Neuschäfer, Stuttgart, Metzler, 1997, 93-102.
- Sabat de Rivers, Georgina, «Apología de América y del mundo Azteca en tres loas de Sor Juana», *Revista de Estudios Hispánicos*, 9, 1992, 267-291.
- Zanelli, Carmela, «La loa de *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana», in *La literatura novohispana: Revisión crítica y propuestas metodológicas*, hg. v. José Pascual Buxó, Arnulfo Herrera, México: UNAM, 1994, 183- 200.