

# **Der weiße Blick**

**Zur literarischen Visualität des ‚negro‘ vom Theater des Siglo  
de Oro bis zum spanischen Kinofilm im 21. Jahrhundert**

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.)  
des Fachbereichs Sprach- und Literaturwissenschaft  
der Universität Osnabrück

vorgelegt von Irina Belikow-Hand  
aus Offenburg

Osnabrück, 2017

# Inhalt

<b>INHALT</b> .....	<b>1</b>
<b>EINLEITUNG</b> .....	<b>3</b>
1 <i>POSTCOLONIAL STUDIES</i> : EIN PROBLEMATISCHER ANSATZ FÜR DIE SPANISCHEN KULTURWISSENSCHAFTEN? .....	4
2 METHODE UND KORPUS .....	7
3 DARSTELLUNG DES ‚NEGRO‘ – DER WEIßE BLICK .....	16
<b>I „AUNQUE NEGRO SOY, NO SOY ESCLAVO“ – DER BEFREIENDE BLICK – 17. JAHRHUNDERT</b> .....	<b>31</b>
1 FORSCHUNGSSTAND .....	31
a) <i>Menschen afrikanischer Herkunft in Spanien</i> .....	31
b) <i>Der ‚negro‘ auf der Bühne</i> .....	35
<i>Exkurs: Die Sprache des ‚negro‘ auf der Bühne</i> .....	40
2 ANALYSE .....	43
a) <i>Vor der Krise – das Ursprüngliche</i> .....	43
b) <i>Die Krise – der Moment der ‚Weißwerdung‘</i> .....	68
c) <i>Tod des ‚negro‘</i> .....	74
d) <i>Der Besitzer – die dominante Figur?</i> .....	81
3 FAZIT .....	84
<b>II „TU CONCEPTO DE MI TINTA“ – DER AUFGEKLÄRTE BLICK – 18. JAHRHUNDERT</b> .....	<b>87</b>
1 DAS SIGLO DE LAS LUCES – ZWISCHEN TRADITION UND AUFKLÄRUNG .....	87
2 ANALYSE .....	96
a) <i>Spanischer Orientalismus</i> .....	96
b) <i>Tradition: der Weiße im schwarzen Körper</i> .....	111
c) <i>Aufklärung: der sensible ‚negro‘</i> .....	130
3 FAZIT .....	158
<b>III „NO PERDONAR Á NADIE“ – DER ANGSTVOLLE BLICK – 19. JAHRHUNDERT</b> .....	<b>160</b>
1 DAS ZEITALTER DER REVOLUTIONEN – DAS ZEITALTER DER ANGST .....	160
2 ANALYSE .....	174
a) <i>Der gescheiterte Widerstand</i> .....	176
b) <i>Schwarzer Mann und weiße Frau/Weißer Mann und schwarze Frau</i> .....	209
c) <i>Die Zivilisierung des ‚negro‘</i> .....	215
3 FAZIT .....	237
<b>IV „TODOS LOS ACTORES SE SIENTEN MOLESTOS“ – DER NARZISSTISCHE BLICK – 20. UND 21. JAHRHUNDERT</b> .....	<b>239</b>
1 EIN NARZISSTISCHER STAAT ZWISCHEN KOLONIALEM TRAUM UND POSTKOLONIALER VERDRÄNGUNG.....	239
2 ANALYSE .....	244
a) <i>‚Hispanotropikalismus‘ im Theater der Franco-Ära</i> .....	244
b) <i>Von der Textualisierung zur Visualisierung</i> .....	252
c) <i>Der ‚negro‘ im Film</i> .....	254
3 FAZIT .....	301
<b>ZUSAMMENFASSUNG</b> .....	<b>303</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b> .....	<b>308</b>

DRAMEN .....	322
<i>Siglo de Oro</i> .....	322
<i>Siglo de las Luces</i> .....	322
19. Jahrhundert .....	323
20. Jahrhundert .....	324
FILME .....	324
<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS .....</b>	<b>325</b>

## Einleitung

„La civilisation blanche, la culture européenne ont impose au Noir une deviation existentielle. Nous montrerons ailleurs que souvent ce qu'on appelle l'âme noire est une construction du Blanc“. (Frantz Fanon)<sup>1</sup>

Frantz Fanon zeigt 1952, dass eine weiße europäische Gesellschaft das Bild von einem schwarzen Menschen konstruiert, das von seinem eigenen Bild entschieden abweicht. *Wie* dieses Bild im spanischen Theater und im Kino konstruiert wird, wird die Ausgangsfrage dieser Arbeit sein. Handelt es sich, wie Fanon beschreibt, um ein dem Schwarzen oktroyiertes Bild von seiner Existenz als einer Devianz? Wie lassen weiße Autoren mithilfe ihrer Texte dieses Bild entstehen?

Diese Arbeit mit einem Zitat von Fanon zu beginnen, bedeutet allerdings bereits eine methodische Eingrenzung, die zunächst einer näheren Betrachtung bedarf. Denn Fanon, obwohl selbst kein Vertreter der erst nach seinem Tod entstandenen *Postcolonial Studies*, beeinflusst maßgeblich das Denken und die Vorgehensweise ebendieses Forschungsfelds.

Auf die Frage, wie denn eine typische Vorgehensweise im Sinne der *Postcolonial Studies* auszusehen habe, antwortet Neil Murphy: Wichtige Schlagwörter seien hierbei ‚Alterität‘, ‚Subalterne‘, ‚Hybridität‘, wobei auch die Fragen nach der ‚Ethnizität‘, dem ‚Exotismus‘ und letztendlich dem ‚Essentialismus‘ ebenfalls im Fokus stehen.<sup>2</sup> Außerdem sei die *Negritude* ein weiterer Aspekt sowie nationalistische Bourgeoisie, Weltkapitalismus und die Politik der „Macht, Macht und nochmals Macht“.<sup>3</sup> Als Hauptakteure seien zu nennen: Bhabha, Said, Chakrabarty, Spivak, Fanon, Ashcroft, Griffiths und Tiffin, obwohl Achebe und Ngugi Wa Thiong’o auch äußerst wichtig seien und etwas aktueller noch die Werke von Robert Young, Achille Mbembe, Prem Poddar und Leela Gandhi.<sup>4</sup> Weiterhin müsse man bekannte Untersuchungsgegenstände, wie Rushdie, Coetzee, Walcott und Achebe, oder alternativ *Heart of Darkness*, *The Tempest*, *Othello*, *Mansfield Park* und *Jane Eyre* hinzuzuziehen, obwohl diese Liste endlos in jede Richtung erweitert werden könne.<sup>5</sup>

Auch wenn eine solch vereinfachte Darstellung viel eher der Erheiterung als der wissenschaftlichen Analyse dienen sollte, verdeutlicht sie ein zentrales Problem der *Postcolonial Studies*: Ist es die Theorie, die sich ihren Gegenstand sucht, oder führt z. B.

---

<sup>1</sup> Frantz Fanon (2009): *Peau noire, masques blancs*, Paris: Éditions du Seuil, S. 11.

<sup>2</sup> Vgl.: Neil Murphy (2011): „Reading by recipe: Postcolonial Theory and the practice of reading“, in: Richard Bradford (Hg.): *Teaching theory*, Hampshire: Macmillan, S. 146-162, hier S. 147.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

die Analyse von *Heart of Darkness* automatisch zu den Thesen der Theoretiker(innen)? Denn noch bevor *Heart of Darkness* zu einem der Schlüsselwerke der *Postcolonial Studies* wurde, war es u. a. ein Meisterwerk der englischen Sprache, das von dem Nicht-Muttersprachler und russischstämmigen Joseph Conrad verfasst wurde.<sup>6</sup> Ähnlich gestaltet sich die Rezeption anderer Werke der umfangreichen ‚postcolonial reading list‘. Versucht man sich also an der Analyse eines dieser Werke, so ist es beinahe selbstverständlich, sich zunächst mit den interpretativen Werkzeugen der *Postcolonial Studies* vertraut zu machen. Dies gilt allerdings nicht für spanische Werke, da kein spanischer Kanon für postkoloniale Analysen existiert. An diesem Punkt setzt die Arbeit an, um eine Forschungslücke zu schließen.

## **1 *Postcolonial Studies*: ein problematischer Ansatz für die spanischen Kulturwissenschaften?**

Spätestens seit Edward Saids *Orientalism* (1978) ist die Auseinandersetzung mit der Darstellung der kolonialen Erfahrung und ihren Konsequenzen in einer dekolonisierten Welt ein fester Bestandteil der philologischen Ausbildung an westlichen Universitäten. Allerdings beschränkt Said seine Analyse auf englisch- und französischsprachige Werke. Den Versuch einer spanischen Antwort auf Saids *Orientalism* liefert zehn Jahre später Victor Morales Lezcano.<sup>7</sup> Morales Lezcano untersucht, wie ‚Wissen‘ über den afrikanischen Kontinent von spanischen Afrikanistik-Gesellschaften generiert, die Kolonialpolitik bzw. Kriegführung in Marokko beeinflusste. Allerdings konnte der spanische Forscher keine vergleichbare Popularität in den Kulturwissenschaften wie Edward Said erreichen, weshalb die klassischen Werke der postkolonialen Theorie, wie sie Neil Murphy aufzählt, weiterhin eine Theorie begründen, die die kolonialen und postkolonialen Entwicklung in Spanien und seinen ehemaligen Kolonien nicht berücksichtigt.

Eine mögliche Erklärung für diese Entwicklung der spanischen Kulturgeschichtsschreibung ist in einer der zentralen Thesen aus der spanischen Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts zu sehen. Wohl kein anderer Intellektueller prägt zu diesem Zeitpunkt und auch darüber hinaus das spanische Selbstverständnis so sehr wie der Historiker und

---

<sup>6</sup> In einer Umfrage des *Guardian*, wählten 81 nicht-britische Literaturkritiker *Heart of Darkness* zu einem der bedeutendsten Werke der britischen Literatur. <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/dec/08/best-british-novel-of-all-time-international-critics-top-100-middlemarch> (zuletzt gesehen am: 02.05.2016).

<sup>7</sup> Victor Morales Lezcano (1988): *Africanismo y Orientalismo Español en el Siglo XIX*, Madrid: Universidad nacional de educación a distancia.

Soziologe Américo Castro. Er erforscht und schreibt u. a. die Geschichte Spaniens im Mittelalter und der Frühen Neuzeit. Dabei betont er, dass die spanische Gesellschaft aus den Kontakten und Konflikten verschiedener Kulturen entstanden ist.<sup>8</sup> Castro ist es u. a. zu verdanken, dass der Mythos einer friedlichen ‚convivencia‘ der christlichen, jüdischen und muslimischen Religionen bis heute überdauert.<sup>9</sup> Der Historiker beschreibt die spanische Identität als ein Produkt von Begegnungen, in denen die Bedeutungen der auf einander treffenden Kulturen, Religionen, Gemeinschaften etc. verhandelt wurden. Wie lässt sich aber auf Basis der Analyse einer solchen Entwicklung der spanischen Gesellschaft die Vertreibung der ‚moriscos‘ 1619 erklären? Offensichtlich reicht der Hinweis auf den Hybriditätscharakter der spanischen Gesellschaft nicht aus, um die Permanenz interkultureller Konflikte zu erklären.

Castros Tradition folgend, kann sich *Orientalism* daher nur schwer in den 1980er- und 1990er-Jahren als Anstoß einer neuen kulturwissenschaftlichen Perspektive in Spanien durchsetzen. Es gibt aber auch in der deutschen Geschichtsschreibung eine Tendenz, spanische Begegnungen mit dem ‚Anderen‘ nicht in Relation mit dem französischen bzw. englischen Kolonialismus gleichzusetzen.<sup>10</sup> Der Vergleich zeige, dass es keinen spanischen Kolonialismus gegeben habe, sondern stattdessen eine Sonderform, die des Protektorats.<sup>11</sup>

Diese Thesen, so eine der Prämissen der vorliegenden Arbeit, stellen die Fortführung des kolonialen Diskurses in der Forschung dar. Es gilt daher u. a., den Forschungsdiskurs

---

<sup>8</sup> Vgl.: Américo Castro (1973): *Sobre el nombre y el quien de los españoles*, Madrid: Taurus, S. 129; Andreas Gelz (2012): „Convivencia – ZusammenLebensWissen als Utopie spanischer Geschichtsschreibung“, in: Ottmar Ette (Hg.): *Wissensformen und Wissensnormen des ZusammenLebens*, Berlin: de Gruyter, S. 87-102.

<sup>9</sup> Zur Diskussion um den Begriff ‚convivencia‘ siehe v.a. die Beiträge des Historikers Niklas Jaspert. Jaspert schlägt vor, statt von einer ‚convivencia‘ von einer ‚conveniencia‘ zu sprechen, da sich das Zusammenleben der drei Religionen im Mittelalter keineswegs friedlich gestaltete: Nikolas Jaspert (2011): „Religiöse Minderheiten auf der Iberischen Halbinsel und im Mittelmeerraum. Eine Skizze“, in: Klaus Herbers, Nikolas Jaspert (Hgg.): *Integration – Segregation – Vertreibung. Religiöse Minderheiten und Randgruppen auf der Iberischen Halbinsel (7. bis 17. Jahrhundert)*, Berlin: Lit Verlag, S. 15-44; Nicolas Hautemanière (2014): „Interview mit Nikolas Jaspert – Der Mittelmeerraum im Mittelalter: Modell für das Zusammenleben von Christen und Muslimen?“, 15.09.2014, <http://www.lesclesdumoyenorient.com/Interview-mit-Nikolas-Jaspert-Das-Mittelmeerraum-im-Mittelalter-Modell-fur-das.html> (zuletzt gesehen am: 08.11.2015); Tagungsbericht: *Cristianos, moros y judíos – Américo Castro und das Spanien der drei Kulturen heute, 23.11.2008 – 25.11.2008 München*, in: H-Soz-Kult, 17.03.2009, <http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-2547> (zuletzt gesehen am: 02.05.2016).

<sup>10</sup> Vgl.: Jürgen Osterhammel (2006): „Welten des Kolonialismus im Zeitalter der Aufklärung“, in: Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.): *Das Europa der Aufklärung und die außereuropäische koloniale Welt*, Göttingen: Wallstein, S. 19-36.

<sup>10</sup> Vgl.: Andreas Eckert (2010): „Aufklärung, Sklaverei und Abolition“, *Geschichte und Gesellschaft Sonderheft* 23, S. 243-262.

<sup>11</sup> Siehe hierzu die Analyse des ‚Kolonial‘- bzw. ‚Protektorat‘-Diskurses in Kapitel IV.

anhand der Analysen des zu untersuchenden Materials zu überprüfen und die Vorstellungen von einer ‚hybriden‘ spanischen Identität sowie einem spanischen ‚Sonderweg‘ im Vergleich zu anderen europäischen Nationen infrage zu stellen.

Eine weitere Prämisse dieser Arbeit ist, dass sich eine Kulturgeschichte Spaniens nur aus der Perspektive der *Postcolonial Studies* schreiben lässt, wenn man die Betrachtung der Artikulation kultureller Differenz zum jeweiligen Zeitpunkt der Verarbeitung einer Begegnung in den Fokus rückt. Denn erst anhand der Analyse dieser Artikulation lassen sich die Präsenz und das Überdauern kolonialer, imperialer, rassistischer etc. Denkmuster im Hinblick auf Begegnungen mit dem ‚Anderen‘ deutend erklären. Drei Aspekte sind dabei für den Ansatz zentral:

Erstens [...] die Wirkmächtigkeit kolonialer Wahrnehmungsmuster, die unser Sehen, Denken und Handeln prägen, zweitens [...] das karge Wissen über das koloniale Zeitalter, das oft mit einem Herunterspielen seiner Bedeutung einhergeht, und drittens [...] de[n](r) transnationale[n] Charakter des europäischen Kolonialismus.<sup>12</sup>

Untersucht werden in erster Linie Theaterstücke und Filme, die den ‚negro‘ in den Vordergrund der Darstellung rücken. Es wird angenommen, dass das ‚Sehen‘ der schwarzen Figur durch ein weißes Publikum ein zentrales koloniales Wahrnehmungsmuster konstituiert. Im Hinblick auf die Konstruktion des ‚weißen Blicks‘ eines weißen Publikums wird untersucht, wie sich dieser zunächst im dramatischen Text und anschließend in der Kameraperspektive gestaltet.<sup>13</sup>

Das „karge Wissen“ über das koloniale Zeitalter soll anhand der Korpusauswahl gefüllt werden. Untersucht werden Werke bekannter spanischer Autoren, aber auch solche, die nicht ediert und im Laufe der Jahrhunderte vergessen wurden. Es wird auf

---

<sup>12</sup> Francesca Falk (2012): „Postkolonialismus“, in: Pim den Boer, Heinz Duchhardt, Georg Kreis, Wolfgang Schmale (Hgg.): *Europäische Erinnerungsorte 3. Europa und die Welt*, München: Oldenbourg Verlag, S. 53-62, hier S. 54

<sup>13</sup> Mit der Wirkmächtigkeit kolonialer Wahrnehmungsmuster aus sozialhistorischer Perspektive beschäftigen sich u. a. Cabrera und Jackson (F. Manrique Cabrera (1992): *El negro en la literatura española*, Puerto Rico: Fundación F. Manrique Cabrera/Richard L. Jackson (1976): *The black image in latin american literature*, Albuquerque: University of Mexico Press). Manrique Cabrera arbeitet in seiner Dissertation zur Darstellung des ‚negro‘ im spanischen Theater im 16./17. Jahrhundert, die er an der Universidad Complutense in Madrid 1934 einreicht. Trotz zahlreicher sozialer Veränderungen sei das Thema der Unterdrückung afrikanischstämmiger Bevölkerungsgruppen in Spanien aktuell. Dieser Meinung sind auch die Nachlassverwalter Manrique Cabrereras, als sie die Arbeit 1992 veröffentlichen. Auf den transnationalen Charakter des europäischen Kolonialismus geht eine Studie aus dem Jahr 1976 näher ein. Richard Jackson analysiert das Bild des ‚negro‘ in der lateinamerikanischen Literatur und geht davon aus, dass dieses durch eine „black phobia“ und „white aesthetic“ charakterisiert werden könne. Weiterhin nimmt er an, dass die Literatur die tatsächliche gesellschaftliche Benachteiligung der afro-amerikanischen Bevölkerung spiegelt. Interessant ist hierbei die Feststellung, dass alle angeführten Autoren selbst Nachkommen Kolonisierter sind, dass also eine koloniale Erfahrung als Unterdrückter eine Unterdrückung ihrerseits nicht ausschließt.

diese Weise dem Akt des Vergessens der kolonialen Darstellungen entgegengewirkt, was es wiederum ermöglicht, eine Entwicklung kolonialer Wahrnehmungsmuster nachvollziehen zu können.

Jenseits des zuvor angeführten klassischen Kanons der *Postcolonial Studies* ist es allerdings schwierig festzuhalten, was ‚postcolonial‘ im engeren Sinne bedeutet. Wie Rumina Sethi feststellt, trägt Postkolonialismus die verschiedensten Bedeutungen für verschiedene Gruppen, sodass dessen zahlreiche Verwicklungen außerhalb des Überschaubaren liegen.<sup>14</sup> Auf einen Nenner ließen sich die Ziele postkolonialer Studien wie folgt bringen: Es geht darum, die Würde derer herzustellen, die durch den kolonialen Diskurs zum Schweigen gebracht wurden und ihnen eine Stimme zu verleihen.<sup>15</sup>

Diese Arbeit stellt daher nicht den Anspruch, einen spanischen Literaturkanon für die *Postcolonial Studies* zu schreiben, sondern Werke zu analysieren, die bisher in keinem Kanon zu finden sind, d.h. eine erste, mögliche ‚postcolonial reading list‘ für die spanische Literaturwissenschaft anzubieten. Indikatoren für die Notwendigkeit postkolonialer Studien zeigen sich in kulturellen Produktionen, wie Theater, Kino, Musik oder Literatur. Um die Wirkung dieser Produktionen verstehen zu können, ist die historische Betrachtung ihrer Entstehung und Tradition notwendig.

## 2 Methode und Korpus

„So vast and yet so detailed is imperialism as an experience with crucial cultural dimensions, that we must speak of overlapping territories, intertwined histories common to men and women, whites and non-whites, dwellers in the metropolis and on the peripheries, past as well as present and future; these territories and histories can only be seen from the perspective of the whole of secular human history.“ (Edward Said)<sup>16</sup>

Der Begriff ‚postkolonial‘ impliziert an dieser Stelle, dass gedankliche Muster, welche auf die europäische Imperial- und Kolonialpolitik zurückgehen, auch nach dem historischen Prozess der Dekolonisierung ihre Wirkung weiter entfalten.<sup>17</sup> Im Falle Spaniens steht das Jahr 1492 symbolisch für den Beginn jener Politik – zum einen, weil Spanien durch den Abschluss der Reconquista das Ende der muslimischen und den Beginn der christlichen Herrschaft einläutet und zum anderen stilisieren sich spanische

---

<sup>14</sup> Vgl.: Rumina Sethi (2011): *The Politics of Postcolonialism. Empire, Nation and Resistance*, New York: Pluto Press, S. 1.

<sup>15</sup> Vgl.: Danuta Sosnowska (2012): „Limitations and opportunities of Postcolonial Criticism“, *Historyka. Studia Metodologiczne*, T. XLII, S. 117-132, hier S. 126.

<sup>16</sup> Edward Said (1994): *Culture and Imperialism*, London: Vintage, S. 72.

<sup>17</sup> Vgl.: Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (1989): *The Empire writes back*, London/New York: Routledge, S. 2.

Herrscherinnen und Herrscher nach der Entdeckung Amerikas auch als die legitimen Besitzer einer ‚neuen Welt‘. Auch wenn der Beginn der spanischen Moderne auf das Jahr 1492 festgelegt werden kann, ist eine Datierung aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive allerdings erst im 16. und 17. Jahrhundert, dem sogenannten ‚Siglo de Oro‘, sinnvoll. Denn im spanischen Barock erlangt das Theater eine bis dahin nicht gekannte Popularität.<sup>18</sup> Das barocke Theater ist hierbei ein konstruierter Ort, an dem die gesellschaftliche Ordnung verhandelt und wiederhergestellt wird. Das ‚Andere‘ findet ebenfalls einen Platz auf der Bühne, seien es Juden, Mauren, Sklaven oder Frauen. Auch die Figur des ‚negro‘, die Gegenstand dieser Untersuchung ist, wird erst durch den berühmten Lope de Vega zu einem Jahrhunderte überdauernden Stereotyp perfektioniert. Im Barock wird allerdings in erster Linie seine Rolle als Sklave verhandelt. Im weiteren Verlauf prägten historische Veränderungen seine Entwicklung, wie die Aufklärung im 18. Jahrhundert, die Aufstände gegen die Imperialpolitik in Amerika im 19. Jahrhundert, die afrikanische Protektoratspolitik Francos im 20. Jahrhundert und die Migrationsdebatten der Jahrtausendwende.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Begegnung des ‚weißen Blicks‘ mit dem schwarz angemalten Schauspieler wird deshalb ausgehend vom 17. Jahrhundert analysiert. Das *Blackfacing* wird erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts im spanischen Film abgeschafft und es werden schwarze Schauspieler engagiert. Diese Zäsur markiert auch das Ende einer traditionellen Darstellungstechnik im spanischen Theater, die gerade im 18. Jahrhundert zum Gegenstand der Darstellung selbst wird. Sie geht allerdings in erster Linie nicht mit der Entwicklung des Films, sondern mit der politischen Wirklichkeit, nämlich den Dekolonisierungsprozessen in Afrika, einher. Für den zu untersuchenden Zeitraum gilt es daher, den kulturhistorischen und politischen Kontext hinsichtlich ihrer Relevanz für die Darstellungen in die Analyse einzubeziehen. Damit wird versucht, der Forderung Saids nach einer globalen Perspektive, die im Motto für diesen Abschnitt zu finden ist, zumindest teilweise nachzukommen. Indem die kulturelle Dimension des spanischen Imperialismus über einen 350 Jahre umfassenden Zeitraum diachron betrachtet wird, wird es erst möglich, die spanische koloniale Erfahrung als eine solche zu erkennen.

---

<sup>18</sup> Zur gesellschaftlichen Funktion des Spektakels siehe Guy Debord (1992): *La Société du Spectacle*, Paris: Gallimard, S. 177-181. Debord analysiert in erster Linie das Spektakel, das sich den Zuschauern vor dem Fernseher bietet, sieht allerdings die Neugier der Zuschauer daran bereits im barocken Theater begründet.

Diese Erkenntnis führt zwangsläufig zu einer Konfrontation mit der spanischen kolonialen Vergangenheit in den kulturellen Produktionen selbst. Doch müsse eine solche Konfrontation in der westlichen Metropole Homi K. Bhabha zufolge von Migrant(inn)en und Flüchtlingen erzählt werden.<sup>19</sup> Eine Auseinandersetzung mit der Geschichte der Ausbeutung ermöglicht Bhabha zufolge die Entwicklung von Strategien des Widerstands.<sup>20</sup> Denn im Ausdruck der kulturellen Differenz zeige sich die Ambivalenz des Diskurses:

The enunciation of cultural difference problematizes the binary division of past and present, tradition and modernity, at the level of cultural representation and its authoritative address. It is the problem of how, in signifying the present, something comes to be repeated, relocated and translated in the name of tradition, in the guise of a pastness that is not necessarily a faithful sign of historical memory but a strategy of representing authority in terms of the artifice of the archaic. That iteration negates our sense of the origins of the struggle. It undermines our sense of the homogenizing effects of cultural symbols and icons, by questioning our sense of the authority of cultural synthesis in general.<sup>21</sup>

Es gilt daher in dieser Studie, jene Autoritäten zu identifizieren, in deren Tradition stehende koloniale Diskurse als ein Relikt der Vergangenheit abgetan, jedoch in kulturellen Repräsentationsräumen hervorgeholt werden. Im Namen der Tradition schreiben sich spanische kulturelle Produktionen in einen kolonialen Diskurs ein und perpetuieren damit Repräsentationsformen jener Macht, welche die Verhältnisse zugunsten des weißen Publikums definiert. Daher werden in dieser Arbeit Werke spanischer weißer Autoren untersucht, die zum jeweiligen Produktionszeitpunkt als kulturschaffende Autoritäten begriffen werden.

Des Weiteren wird in dieser Arbeit darauf eingegangen, wie eine Darstellungstradition erfunden wird, in deren Wirkkreis sich die zu analysierenden Werke wiederfinden. Die Wirkmächtigkeit der Tradition beschreibt bereits Max Weber in den *Soziologischen Grundbegriffen*<sup>22</sup> als einen der Geltungsgründe der legitimen Ordnung. Tradition ist dieser Definition zufolge eine Form der Macht. Daraus leitet sich die Frage nach den Repräsentationsarten der Macht bzw. der durch Macht definierten Verhältnisse, wie sie erst durch die Verortung der zu analysierenden Werke in einer kolonialen Diskurstradition zu identifizieren sind.

Die Untersuchung dieser literarischen Diskurstradition verlangt eine diachrone Perspektive auf der einen Seite. Erst die Perpetuierung einer Differenz ermöglicht ihre

---

<sup>19</sup> Homi K. Bhabha (2004): *The Location of Culture*, New York: Routledge, S. 9.

<sup>20</sup> Ibid., S. 50-52.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Max Weber (1985): *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. von Johannes Winkelmann, Tübingen: UTB, S. 580.

Manifestation auf der Bühne. Jene Manifestation ist aber gleichzeitig eine notwendige Kondition für ihre Existenz und daher immer ambivalent.<sup>23</sup> Auf der anderen Seite schreibt sich ein jedes literarische Werk zu einem bestimmten Zeitpunkt in die Diskurstradition ein und stellt somit zum jeweiligen Zeitpunkt eine individuelle Positionierung zu ebendieser dar. Deshalb steht in jedem Kapitel dieser Arbeit auch die synchrone Betrachtung der Werke, also der Vergleich innerhalb einer Epoche im Vordergrund.

Geografisch bezieht der Begriff ‚postkolonial‘ all jene Nationen und kulturellen Gemeinschaften ein, die auf eine Kolonialgeschichte und deren Auswirkungen zurückblicken können. Spanien ist vor allem bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts eine Kolonialmacht, wobei der Verlust der Kolonie Kuba im Jahr 1898 ein kulturelles Trauma darstellt. Darüber hinaus ist z. B. Guinea noch bis in die 1960er-Jahre eine spanische Kolonie. Eine auf dem postkolonialen Ansatz basierende Studie sollte aber zunächst ‚zuhaus‘ beginnen.<sup>24</sup> Daher werden in dieser Arbeit Repräsentationen des ‚negro‘ in Spanien untersucht. Es wird also die Auseinandersetzung mit dem kolonialen Subjekt im ‚eigenen‘ Land betrachtet. Denn obwohl der Fokus der öffentlichen Wahrnehmung hinsichtlich der Auseinandersetzung mit dem ‚negro‘ in jeder Epoche neu gelegt werden muss, rekuriert das Bild, das sich dem Publikum bietet, auf ähnliche Darstellungsmuster. Bhabha zufolge bietet die Auseinandersetzung mit den Hegemonien ‚zuhaus‘ zudem nützliche Perspektiven „on the predatory effects of global governance however philanthropic or ameliorative the original intentions have been“.<sup>25</sup> In diesem Zusammenhang spricht Bhabha von einer ‚symbolic citizenship‘:

The symbolic aspect raises affective and ethical issues connected with cultural differences and social discrimination – the problems of inclusion and exclusion, dignity and humiliation, respect and repudiation. In the context of world dis-order in which we are mired, symbolic citizenship is now principally defined by a surveillant culture of ‘security’ – how do we tell the good migrant from the bad migrant? Which cultures are safe? Which unsafe?<sup>26</sup>

Im Moment ihrer Ankunft auf dem spanischen Festland werden der Sklave, der Kolonisierte und der Migrant unabhängig von ihrer Herkunft auf ihre Hautfarbe reduziert und damit öffentlich als ‚negros‘ wahrgenommen. Als Eindringling von ‚außen‘ ist der

---

<sup>23</sup> Vgl.: Homi K. Bhabha (2004): *The Location of Culture*, New York: Routledge, S. 153.

<sup>24</sup> Vgl.: *ibid.*, S. xv: „Globalization, I want to suggest, must always begin at home. A just measure of global progress requires that we first evaluate how globalizing nations deal with ‘the difference within’ – the problems of diversity and redistribution at the local level, and the rights and representations of minorities in the regional domain“.

<sup>25</sup> *Ibid.*, S. xv-xvi.

<sup>26</sup> Homi K. Bhabha (2004): *The Location of Culture*, New York: Routledge, S. xvii.

‚negro‘ zunächst von der Integration in die Gemeinschaft ausgeschlossen, da er sich zuerst als ein guter Sklave, ein guter Kolonisierter und ein ‚good migrant‘ bewähren muss.

Ein weiterer Aspekt, der für die Verortung des geografischen Untersuchungsraums in Spanien spricht, ist die Rolle Europas als Ursprungsort der Sklaverei:

Obwohl die Zahl von Sklaven in Europa während der Zeit des transatlantischen Sklavenhandels klein blieb, spielten sie eine wichtige Rolle in der Debatte darüber, was es bedeutet, „frei“ zu sein. „Freiheit“, wie sie einige aufgeklärte Zeitgenossen in Europa definierten und auch auf „farbige“ Menschen in den Kolonien bezogen, musste allerdings nicht einhergehen mit der Idee sozialer Gleichheit und Abwesenheit von Rassismus. Die Geschichte der Sklaverei in Europa verweist überdies auf eine gemeinsame, freilich von Hierarchie, Gewalt und Ausbeutung geprägte Geschichte Europas und seiner ehemaligen Kolonien.<sup>27</sup>

Obwohl die geografische Ausdehnung der spanischen Kolonien von Europa über Asien und Afrika bis nach Südamerika reicht, findet die öffentliche Auseinandersetzung mit dem ‚negro‘ vor allem in der spanischen Metropole statt. Zudem lässt sich der koloniale Rassismus nicht von anderen Formen des Rassismus unterscheiden, wie Fanon treffend feststellt.<sup>28</sup> Davon ausgehend ist es sinnvoll, die Entwicklung des kolonialen Diskurses ‚zu Hause‘ zu untersuchen.

Wie kann aber dieses ‚zu Hause‘ definiert werden? Gegenstand der Untersuchung ist die in Spanien literarisch konstruierte Figur des ‚negro‘. Dabei lässt die Art und Weise dieser Konstruktion aber auch Rückschlüsse auf die Konstruierenden zu. Es handelt sich hierbei um eine Darstellungsform, die im Theater und später auch im Kino präsentiert wird und sich an das überwiegend weiße spanische Publikum richtet. Inwieweit kann eine solche Darstellung des ‚Anderen‘ konstitutiv für eine Gemeinschaft sein? Das Gefühl, einer Gemeinschaft anzugehören, wird durch gemeinsame Rituale, z. B. den Gang ins Theater oder ins Kino, gefestigt. Die an diesen Orten konstruierten Bilder werden von weiten Teilen der Gemeinschaft konsumiert, da es sich um populäre Rituale handelt. Anhand des Konsums bildet die Gemeinschaft ein Bewusstsein darüber, wie sie sich nach außen hin abgrenzen und nach innen definieren kann.<sup>29</sup> Um ihr weiterhin angehören zu dürfen, berufen sich ihre einzelnen Mitglieder auf die Macht der Tradition und wiederholen deren Rituale. Ein solches Verständnis von der Gemeinschaft orientiert sich an Benedict Andersons Definition einer ‚imagined community‘:

---

<sup>27</sup> Andreas Eckert (2012): „Sklaven in Europa“, in: Pim den Boer/Heinz Duchhardt/Georg Kreis/Wolfgang Schmale (Hgg.): *Europäische Erinnerungsorte 3. Europa und die Welt*, München: Oldenbourg Verlag, S. 79-85, hier S. 84.

<sup>28</sup> Frantz Fanon (2009): *Peau noire, masques blancs*, S. 71.

<sup>29</sup> Benedict Anderson (2006): *Imagined Communities*, London/New York: Verso, S. 6-7.

What I am proposing is that nationalism has to be understood by aligning it, not with self-consciously held political ideologies, but with the large cultural systems that preceded it, out of which – as well as against which – it came into being.<sup>30</sup>

Weiterhin geht Anderson davon aus, dass sich nationalistische Tendenzen vor dem Hintergrund der Entstehung von Imperien und nicht nur aufgrund von Rassismus herausbildeten.<sup>31</sup> Unterdessen beschränkt er damit die nationalistische Gemeinschaft auf die herrschende Gruppe, welche er als diejenige identifiziert, die am meisten unter den späteren Verlusten der Kolonien leiden würde.<sup>32</sup> Zu dieser Gruppe dürfen sicherlich die Autoren des Siglo de Oro, ganz besonders die der Aufklärung und im 19. Jahrhundert, aber auch die unter und nach Franco sozialisierten Regisseure gezählt werden. Die in dieser Arbeit ausgewählten Autoren führen den Diskurs um die Figur des ‚negro‘ fort und zählen mit einigen wenigen Ausnahmen zu der Gemeinschaft der weißen spanischen Bildungselite. „More than three-quarters of the people living in the world today have had their lives shaped by the experience of colonialism“.<sup>33</sup> Dazu zählen sowohl die spanischen Regisseure als auch die ‚schwarzen‘ Migranten, deren Geschichten sie auf der Leinwand erzählen.

Als Motivation der spanischen weißen männlichen Kulturschaffenden, sich in die koloniale Diskurstradition einzuschreiben, wird u. a. der Rassismus angenommen, wie er nach Avtar Brah für den englischen Kontext differenziert wird: Gleichzeitig zu der Anerkennung der Situation ungleicher Machtverhältnisse zwischen Kolonisierern und Kolonisierten, zwischen Sklavenbesitzern und Sklaven, zwischen weißen Europäern und schwarzen Migranten und der damit verbundenen Ausbeutung und Exklusion der Letzteren gesellt sich die Ambivalenz, die Bewunderung, der Neid auf und das Verlangen nach dem ‚Anderen‘.<sup>34</sup> Daraus folgert sich ein weiteres Ziel der vorliegenden Arbeit, nämlich zu untersuchen, wie der Begriff ‚negro‘ in verschiedenen historischen Kontexten auf Basis einer differenzierten rassistischen Motivation verwendet wird.

Brahs Definition auf den spanischen Kontext anwendend, ist ‚negro‘ dabei nicht nur die Hautfarbe, sondern vielmehr ein kolonialer Code, der die Beziehung und die

---

<sup>30</sup> Ibid., S. 12.

<sup>31</sup> Ibid., S. 110.

<sup>32</sup> Ibid., S. 111.

<sup>33</sup> Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (1989): *The Empire writes back*, London/New York: Routledge, S. 1.

<sup>34</sup> Vgl.: Avtar Brah (2006): *Cartographies of Diaspora. Contesting identities*, London/New York: Routledge, S. 15.

Machtverhältnisse zwischen Herrscher und Beherrschtem, Kolonisierer und Kolonisiertem, Europäer und Migranten festschreibt.<sup>35</sup> Oder anders ausgedrückt: ‚negro‘ steht für all das, was die herrschende Gruppe *nicht* ist, in erster Linie also *nicht*-weiß. ‚Weiß‘ ist ein zentrales Identifikationsmerkmal einer spanischen Gesellschaft, die sich als eine Gemeinschaft versteht und damit das Identifikationsmerkmal einer *imagined community* aufweist. Allerdings ist die Identität einer solchen Gemeinschaft nicht statisch, sondern muss immer wieder im Rahmen sozialer Beziehungen ausgehandelt werden.<sup>36</sup> Brah geht davon aus, dass im Laufe eines jeden Aushandlungsprozesses auch bestimmte Muster angenommen werden.<sup>37</sup> Für diese Untersuchung leitet sich daraus die Frage ab, wie dieses Muster beschaffen sein könnte, was durch die Verbindung einer diachronen und synchronen Betrachtung gewährleistet wird.

Dass bei der Untersuchung von literarischen Kolonialdiskursen auch nach der sie kreierenden Gruppe gefragt wird, erklärt Bhabha mit der Distanz zwischen Kolonisierten und Kolonisatoren.<sup>38</sup> Erst diese Distanz konstituiert die Figur der ‚colonial otherness‘.<sup>39</sup> Auf Grundlage dieser Differenz wiederum entstünde das Problem der Unüberbrückbarkeit der kolonialen Identitäten.<sup>40</sup> Ist es aber in diesem Zusammenhang legitim, von einer Identität der ‚weißen‘ Spanier und der ‚schwarzen‘ Sklaven, Kolonisierten, Migranten zu sprechen? Bhabha warnt vor einer solchen vereinfachten Darstellung. In dem Moment, in dem sich eine ‚schwarze‘ Identität entwickelt, setzt sich diese die ihr vom ‚weißen‘ Publikum zugewiesene Maske auf.<sup>41</sup> Um den kolonialen Diskurs zu überwinden, ist demnach eine Überwindung der Differenz notwendig.

It [the colonial discourse, I. B.] is an apparatus that turns on the recognition and disavowal of racial/cultural/historical differences. Its predominant strategic function is the creation of a space for a ‘subject peoples’ through the production of knowledges in terms of which surveillance is exercised and a complex form of pleasure/unpleasure is incited. It seeks authorization for its strategies by the production of knowledges of colonizer and colonized which are stereotypical but antithetically evaluated. The objective of colonial discourse is to construe the colonized as a population of degenerate types on the basis of racial origin, in order to justify conquest and to establish systems of administration and instruction.<sup>42</sup>

Der Diskurs kreierte eine soziale Realität, die er *a priori* als legitim definiert. Er erschafft das Wissen über den ‚Anderen‘, das von den darauffolgenden Generationen aufgegriffen,

---

<sup>35</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 96.

<sup>36</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 123.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Homi K. Bhabha (2004): *The location of culture*, New York: Routledge, S. 64.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Vgl.: *ibid.*

<sup>41</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 91.

<sup>42</sup> *Ibid.*, S. 101.

getragen und tradiert wird. Der ‚negro‘ ist das Objekt dieses Diskurses und übernimmt angesichts der ihm gegenüberstehenden Macht die Rolle des Unterworfenen. Er akzeptiert in den idealisierten Darstellungen auf spanischen Bühnen und im Kino seine Misere und fügt sich in den Diskurs. Genau diese Akzeptanz verleiht ihm sowohl in der Vorstellung als auch in der Realität die Identität der Subalternen. So ist eine zentrale These dieser Arbeit, dass er in dieser nicht mehr gegen den Diskurs ankämpft, jeglicher Widerstand von vornherein ausgeschlossen wird und er auch als illegalisierter Migrant ein Sklave bleibt.<sup>43</sup>

Die in dieser Arbeit zu untersuchenden Darstellungen stammen aus dem Theater und dem Film.<sup>44</sup> Dabei handelt es sich zwar um populäre Darstellungsformen, allerdings sind diese auch Teil einer sogenannten Hochkultur im Sinne von ‚high culture‘, obwohl sie überwiegend nicht zum allgemeinen Kanon gehören. Die Hispanistin Jo Labanyi sieht in solchen Studien eine weitere Benachteiligung der Subalternen.<sup>45</sup> Kulturelle Produktionen, die sich an Gruppen richten, die weder Zugang zu Bildung noch zu materiellen Ressourcen haben, verschwinden aus dem Fokus der Kulturwissenschaft.<sup>46</sup> Als einen möglichen Grund dafür nennt Labanyi „the Francoist co-option of popular and mass

---

<sup>43</sup> Als seine Art des Widerstands kann der Umgang zeitgenössischer Künstler mit dem Trauma der Versklavung interpretiert werden: „Contemporary artists analyse the manifold symbolic codes of memory of colonial slavery in its aftermath. In this context images seem to be documents of a denied and suppressed history. Following Viktoria Schmidt-Linsenhoff’s conception of images as symptoms of traumatic events, I would like to argue the following: Contemporary artists interpret aesthetically coded symptoms within the history of colonial slavery and its after effects in order to break through the traumatic structures which is enclosed and kept under control in certain images of art history. They seek to renegotiate the mechanisms of how to remember the history of colonial slavery, bringing to mind denied memories and suppressed emotions. They arrive at this partially erasing the signification through blank spaces in their pictures. Black silhouettes reveal the traumatic structures of conventional body-images as symptom-formation. This approach acknowledges the constitutive character of images in the process of remembering“, in: Birgit Haehnel (2010): „Getting under the skin – circling around a ‘Slave Sublime‘“, in: Birgit Haehnel/Melanie Ulz (Hgg.): *Slavery in art and literature. Approaches to trauma, memory and visibility*, Berlin: Frank & Timme, S. 263-281, S. 263.

<sup>44</sup> Das Theater und der Film wurden als Genres ausgewählt, die eine prägende Rolle spielen. Das Theater ist ein beliebtes Medium im Barock und während der Aufklärung. Die Bedeutung des Films wurde im 20. Jahrhundert ausgebaut. Monika Wehrheim und Ute Fendler zufolge spielte das Kino „eine herausragende Rolle, da (er) [es] das kollektive Gedächtnis nachhaltig prägen kann“, in: Ute Fendler/Monika Wehrheim (2007): „Film und inszenierte Kolonialgeschichte“, in: dies. (Hgg.): *Entdeckung, Eroberung, Inszenierung. Filmische Versionen der Kolonialgeschichte Lateinamerikas und Afrikas*, München: Martin Meidenbauer, S. vii-xviii, hier S. vii; siehe weiterhin zur Bedeutung des Films während der Franco-Diktatur: Isabel Santaolalla (2002): „Ethnic and racial configurations in contemporary spanish culture“, in: Jo Labanyi (Hg.): *Constructing Identity in contemporary Spain. Theoretical debates and cultural practice*, Oxford: Oxford University Press, S. 55-71, hier S. 55.

<sup>45</sup> Jo Labanyi (2002): „Introduction: Engaging with ghosts; or, theorizing culture in modern Spain“, in: dies. (Hg.): *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford: Oxford University Press, pp. 1-14, hier S. 1.

<sup>46</sup> Vgl.: *ibid.*

culture“.<sup>47</sup> Zudem stilisiert sich das spanische Publikum umso mehr zu einem Träger einer ‚high culture‘, je mehr Verluste es historisch hinnehmen muss.<sup>48</sup>

Die der Forschung im 21. Jahrhundert zugänglichen Theaterstücke aus dem Siglo de Oro konnten nur erhalten bleiben, weil sie aus den Federn von Autoren stammen, die zum jeweiligen Zeitpunkt ihres künstlerischen Wirkens als bedeutend erachtet wurden. Deshalb kann Labanyis Forderung nach einer breiter angelegten Untersuchung aufgrund der Quellenlage nicht vollständig entsprochen werden.

Ein weiteres Auswahlkriterium liegt darin begründet, dass nur sehr wenige literarische Quellen von schwarzen spanischen Autoren überliefert sind. Diese zusammenzutragen und zu analysieren sollte der Anspruch weiterer Studien sein. Die Untersuchung widmet sich hingegen dem weißen Diskurs. Nichtsdestotrotz lassen sich auch in diesen Darstellungen Hinweise auf einen Widerstand der unterdrückten Gruppe erkennen.<sup>49</sup> Denn Darstellungen, wie Said es ausdrückt, sind *die* Elemente einer Kultur.<sup>50</sup>

Gerade weil die in dieser Arbeit zu analysierenden Texte heute überwiegend nicht zum Kanon gehören, zeigen sie die Notwendigkeit auf, sich mit einer (post-)kolonialen Vergangenheit und Gegenwart auseinanderzusetzen. Die ausgewählten Texte dürfen nicht unberücksichtigt bleiben, zeigen sie doch einen wichtigen Aspekt der spanischen Kultur zum jeweiligen Zeitpunkt. Denn obwohl sie heute vergessen sind, waren sie in bestimmten zeitlichen Kontexten populär oder sorgten vor einer möglichen Veröffentlichung bereits für Kontroversen, weshalb sie verboten wurden. Ebenso wichtig ist es, den kolonialen Diskurs nicht als ein Relikt der Vergangenheit abzutun, zeigen sich seine Nachwirkungen doch auch noch deutlich in aktuellen Produktionen.<sup>51</sup> Zu Beginn dieses Kapitels wurde die Frage aufgeworfen, ob die Lektüre von *Heart of Darkness* auch ohne Berücksichtigung der kolonialen Vergangenheit Europas gelesen werden könne. Für Spivak stellt gerade die Unmöglichkeit, einen solchen Text zu lesen, ohne ihn im kolonialen Kontext seiner Entstehung zu rezipieren, eine Form des Widerstands dar.<sup>52</sup> Diesem Gedanken folgend, ermöglicht erst die Aufnahme der spanischen Theaterstücke

---

<sup>47</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 7.

<sup>48</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 10.

<sup>49</sup> Obwohl diese Behauptung Bhabhas von einigen Kritikern als nicht erwiesen angesehen wird, vgl.: Santaolalla (2002): „Ethnic and racial configurations“, hier S. 68.

<sup>50</sup> Edward Said (1994): *Culture and Imperialism*, London: Vintage, S. 66.

<sup>51</sup> Vgl.: Gayatri Chakravorty Spivak (1999): *A critique of Postcolonial Reason. Toward a history of the vanishing present*, London: Harvard University Press, S. 1.

<sup>52</sup> *Ibid.*, S. 113.

und Filme in den Kanon der postkolonialen Literatur, sich kritisch mit der kolonialen Darstellungspraxis und ihrem Weiterbestehen in der Gegenwart auseinanderzusetzen.

### 3 Darstellung des ‚negro‘ – der weiße Blick

Der Akt des Artikulierens ist ein performativer Akt des sprechenden Subjekts.<sup>53</sup> In den ‚weißen‘ Darstellungen wird somit eine Subjekt-Objekt-Beziehung hergestellt, wobei dem ‚negro‘ im Rahmen des Diskurses die Rolle des Objekts zukommt. In diesem Prozess der Artikulation hört der ‚Andere‘ auf „to signify, to negate, to initiate its historic desire, to establish its own institutional and oppositional discourse“.<sup>54</sup> Was passiert nun, wenn die Darstellungen in einer Untersuchung als Belege eines kolonialen Diskurses eingebettet werden? Eine solche Studie sollte betonen, dass nicht der ‚negro‘ Objekt der Studie ist, sondern die Darstellungspraxis in Spanien.<sup>55</sup>

Das kolonisierte Subjekt stellt den Kolonisierer vor ein Problem. Wie kann Letzterer seine Herrschaft legitimieren? Die Kolonisierer berufen sich auf die Überlegenheit ‚ihrer‘ Kultur gegenüber der Kultur der Kolonisierten. Diese Differenzierung ist aber erst im Moment der Differenzierung selbst möglich, was nach Bhabha die Ambivalenz kultureller Autorität belegt.<sup>56</sup> In diesem Prozess wird der Kolonisierte zum Stereotyp.<sup>57</sup> Die Forderung Bhabhas besteht darin, die Ambivalenz dieses Prozesses zu erkennen, um dadurch das kolonisierte Subjekt (und das Objekt des Diskurses) von der Unterdrückung zu befreien.<sup>58</sup>

Für Fanon hat die Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen Kolonisator und Kolonisiertem einen vergleichbaren Charakter wie die von Gott und Mensch. Mithilfe des kolonialen Diskurses erschafft der Kolonisierer das kolonisierte Subjekt und ist dadurch in der Lage, sich seiner zu bemächtigen und es zu unterdrücken.<sup>59</sup> Für Fanon stellt der Prozess der Dekolonisation einen Bruch mit der Tradition des kolonialen Diskurses dar.<sup>60</sup>

---

<sup>53</sup> Vgl.: Homi K. Bhabha (2011): *Our neighbours, ourselves: contemporary reflections on survival*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 3-4.

<sup>54</sup> Homi K. Bhabha (2004): *The Location of Culture*, New York: Routledge, S. 46.

<sup>55</sup> Vgl.: *ibid.*

<sup>56</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 50-51.

<sup>57</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 117.

<sup>58</sup> Homi K. Bhabha (2011): *Our neighbours, ourselves: contemporary reflections on survival*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 13: Recognition, then, is the capacity to represent and regulate the ambivalence that rises when what is presented as fatedly „objective“, material, conditional – injustice, discrimination, poverty – is capable of producing, in the interstices, an agency of empowerment, resistance, transformation.“

<sup>59</sup> Vgl.: Frantz Fanon (1985): *Les damnés de la terre*, Paris: La Découverte, S. 27-28.

<sup>60</sup> Vgl.: Frantz Fanon (2009): *Peau noire, masques blancs*, S. 24.

Das ‚kolonisierte Ding‘, das Objekt des Diskurses, begehrt die Macht der Weißen und wird erst durch dieses Begehren zum Menschen.<sup>61</sup> Das Objekt des Diskurses ist, solange es nicht zum Subjekt wird, ein Ding, enthumanisiert, was wiederum durch den Diskurs verstärkt wird. Auch wenn der historische Prozess der Dekolonisation das kolonisierte Subjekt von seiner rechtlich legitimierte Unterdrückung befreit hat, ist es im europäischen Diskurs noch immer nicht frei. Wie ist aber gerade die ‚Objekt-Werdung‘ des ‚negro‘ im kolonialen Diskurs zu erklären? Für den Historiker Christian Geulen steht der Grund fest:

[...] denn sie waren die ersten Völker, die im Kontext der europäisch-neuzeitlichen Zivilisation versklavt wurden, was mit den Ansprüchen dieser Zivilisation allein über die Annahme ihrer nur relativen Zugehörigkeit zur Menschheit vereinbar war.<sup>62</sup>

Wenn der ‚negro‘ zu einem kolonialen Code für ein enthumanisiertes ‚Ding‘ wird, dann ist diese Entwicklung Geulens Ausführung zufolge einem historischen Zufall zu verdanken.<sup>63</sup> Für Mudimbe liegt der Grund für die Versklavung der Afrikaner allerdings in erster Linie in der in Spanien verbreiteten Vorstellung von einem Afrika als ‚terra nullius‘.<sup>64</sup> Nach dem Vorbild Saids entwickelt Mudimbe daher eine Theorie von der Erfindung Afrikas, die wissenschaftliche Untermauerung dieser Erfindung durch den europäischen ‚Afrikanismus‘ und die spätere Konsequenz, den Kolonialismus.<sup>65</sup> Hierbei spielt das Wissen eine wichtige Rolle.<sup>66</sup> Mithilfe des kolonialen Diskurses kreiert der

---

<sup>61</sup> Vgl.: Frantz Fanon (1985): *Les damnés de la terre*, S. 28-29.

<sup>62</sup> Christian Geulen (2012): ‚Rassismus‘, in: Pim den Boer/Heinz Duchhardt/Georg Kreis/Wolfgang Schmale (Hgg.): *Europäische Erinnerungsorte 3. Europa und die Welt*, München: Oldenbourg Verlag, S. 45-51, S. 48.

<sup>63</sup> Eine weitere Gruppe wurde zum doppelten Objekt des kolonialen Diskurses, die ‚negra‘. Allerdings wird diese Figur in dieser Arbeit nicht eingehend untersucht. Ein Grund dafür ist die im Diskurs transportierte Vorstellung, der Sklave, Kolonisierte bzw. Migrant sei in erster Linie männlich. Weibliche Sklavinnen, Kolonisierte und Migrantinnen werden seltener repräsentiert. Zur doppelten Ausgrenzung von kolonisierten Frauen vgl.: ‚Colonized women, before the intrusions of imperial rule, were invariably disadvantaged within their societies, in ways that gave the colonial reordering of their sexual and economic labor very different outcomes from those of colonized men. As the slaves, agricultural workers, houseservants, mothers, prostitutes and concubines of the far-flung colonies of Europe, colonized women had to negotiate not only the imbalances of their relations with their own men but also the baroque and violent array of hierarchical rules and restrictions that structure their new relations with imperial men and women‘ Anne McClintock (1995): *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York/London: Routledge, S. 6.

<sup>64</sup> V. Y. Mudimbe (1994): *The Idea of Africa*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, S. 35.

<sup>65</sup> Ibid., S. 30. Zu Orientalismus vgl.: ‚Orientalism, therefore, is not an airy European fantasy about the Orient, but a created body of theory and practice in which, for many generations, there has been a considerable material investment. Continued investment made Orientalism, as a system of knowledge about the Orient, an accepted grid for filtering through the Orient into Western consciousness, just as that same investment multiplied – indeed, made truly productive – the statements proliferating from Orientalism into the general culture.‘ in: Edward Said (2003): *Orientalism*, London: Penguin Classics, S. 6.

<sup>66</sup> Siehe hierzu: Achille Mbembe (2013): *Critique de la raison nègre*, Paris: Decouverte. Mbembe beschreibt dabei die schwarze Vernunft als eine kulturelle Praxis, die aus erfundenen Diskursen besteht und

Kolonisierende das Wissen über den Kolonisierten. Dabei differenziert er zwischen dem ‚Wissen‘, das er für sich selbst behauptet, und zwischen der ‚Bedeutung‘ dieses Wissens für den ‚Anderen‘.<sup>67</sup>

Die Positionierung des kolonisierten Subjekts als Objekt des Diskurses erlaubt auch Rückschlüsse auf das Subjekt desselben Diskurses, das ‚Ich‘, bzw. ‚Wir‘, des Autors und des Publikums.<sup>68</sup> Diese Rückschlüsse führen zu einer Untersuchung Spaniens durch die Darstellungspraxis ihrer Autoren und Regisseure. Die meisten Theoretiker lassen die Geschichte Spaniens unberücksichtigt und gehen anschließend von einem Beginn des Nationalismus im 18. Jahrhundert aus.<sup>69</sup> Aus spanischer Sicht beginnt dieser Prozess jedoch bereits Ende des 15. Jahrhunderts. So könnte beispielsweise die 1492 geschriebene spanische Grammatik des Antonio de Nebrija bereits als ein Beleg für einen spanischen Nationalismus betrachtet werden, da es sich dabei um die erste Grammatik handelt, die nicht von der lateinischen, sondern der spanischen Sprache als der Sprache Spaniens ausgeht.<sup>70</sup> Auch in den in dieser Arbeit zu untersuchenden Darstellungen präsentieren sich Spanier als durch eine gemeinsame Ideologie, Sprache etc. verbundene Gemeinschaft, die sich von anderen Gemeinschaften, die sie als Nationen anerkennen, unterscheiden.<sup>71</sup> Mar Martínez Góngora zufolge stellt somit die ‚Entdeckung‘ Afrikas für die Spanier eine Möglichkeit dar, die traumatische Erfahrung der islamischen Präsenz auf der Halbinsel zu überwinden.<sup>72</sup>

Ähnlich verhält es sich mit der Kategorie des Rassismus. Zwar wird der biologische Rassismus erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts formuliert, jedoch finden sich seine Vorläufer bereits im spanischen Siglo de Oro, wie die vorliegende Arbeit zeigen wird.

---

das Ziel verfolgt, den schwarzen Menschen abzuwerten, um das geschaffene Bild anschließend zu seiner Unterdrückung zu instrumentalisieren.

<sup>67</sup> Vgl.: Gayatri Chakravorty Spivak (1999): *A critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, London: Harvard University Press, S. 215.

<sup>68</sup> Vgl. Homi K. Bhabha (2011): *Our neighbours, ourselves: contemporary reflections on survival*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 7.

<sup>69</sup> Vgl.: Gayatri Chakravorty Spivak (2012): *Nationalism and the Imagination*, London: Seagull, S. 13.

<sup>70</sup> Antonio Elio de Nebrija ([1492]1992): *Gramática de la lengua castellana*, Madrid: Ediciones de la Cultura Hispánica (Faksimile der Ausgabe Salamanca).

<sup>71</sup> Vgl.: „La transferencia al suelo norteafricano de la lucha contra el infiel y del espíritu de la Reconquista, la búsqueda de oro y de esclavos en el interior del continente, así como el control de sus rutas comerciales y la necesidad de asegurar las costas italianas y españolas de los avances del ejército otomano en el Mediterráneo son algunas de las razones que subyacen bajo la argumentación ideológica de los textos. Los discursos renacentistas demuestran que nada puede ser más apropiado para la construcción de la identidad española que el sentido de superioridad adquirido en contraste con un „otro“ musulmán, habitante del Magreb o de Turquía, tecnológicamente atrasado o moralmente degenerado.“ in: Mar Martínez Góngora (2013): *Los espacios coloniales en las crónicas de Berbería*, Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert, S. 15.

<sup>72</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 36-37.

Die Darstellungen des ‚negro‘ bedienen sich Ressentiments, die sowohl auf moralische als auch körperliche Unzulänglichkeiten des ‚negro‘ hinweisen. So ist ein beliebtes Motiv im Siglo de Oro die ‚verbrannte Haut‘ des ‚negro‘. Seine Unterdrückung ist vor der Aufklärung vor allem mythologisch und religiös begründet. Jedoch finden sich in der Darstellungspraxis aber auch weitere Hinweise für einen Rassismus, wie er später definiert wird. Ein Merkmal für die rassistische Kategorisierung des ‚negro‘ ist seine ‚Sichtbarkeit‘. Der ‚Weiße‘ versteckt sich hinter dem Auge des Beobachters und *sieht* das Objekt der Darstellung. Damit wird die weiße Hautfarbe *unsichtbar*. In der Darstellung steht sie nicht zur Verhandlung und repräsentiert dadurch die Normalität der Perspektive.<sup>73</sup>

Einen weiteren Verknüpfungspunkt zwischen Nationalismus und Rassismus beschreibt Christian Geulen, wenn er sagt, dass es „kaum eine rassistische Gewalt auf der Welt [gibt] ohne europäischen Einfluss“.<sup>74</sup> Die Mehrheit der sich weltweit ereignenden Konflikte sei auf eine willkürliche Einteilung der Welt durch europäische Imperien zurückzuführen.<sup>75</sup> Rassismus lässt sich nach Geulen nicht als einem Menschen immanentes Gefühl erklären, sondern als ein „historisch entstandenes Phänomen“.<sup>76</sup>

Die Vorüberlegungen sollen dem Vorwurf entgegenwirken, dass die Begriffe ‚Nationalismus‘ und ‚Rassismus‘ in dieser Arbeit anachronistisch verwendet werden. Die Definition der Begriffe setzt zu einem späteren Zeitpunkt als dem Beginn des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit an. Allerdings gehe ich in Anlehnung an John Beusteriens Definition von ‚the white’s eye‘ von einem weißen Blick aus, der den ‚negro‘ auf der Bühne zu einem rassistisch unterlegenen *other* stilisiert und damit eine Entwicklung einläutet, die im biologischen Rassismus der Aufklärung mündet.<sup>77</sup>

Wenn das kolonisierte Subjekt zu einem Objekt stilisiert wird und das kolonisierende Subjekt sich als Norm begreift, die nicht in das Blickfeld des Diskurses gerückt wird – also unsichtbar bleibt –, dann ist es das kolonisierte Objekt, das *gesehen* wird. Blicke sind

---

<sup>73</sup> Vgl.: Ruth Frankenberg (1999): „Introduction: Local Whitenesses, Localizing Whiteness“, in: dies. (Hg.): *Displacing whiteness. Essays in social and cultural criticism*, Durham/London: Duke University Press, S. 1-33, hier S. 6.

<sup>74</sup> Vgl.: Christian Geulen (2012): „Rassismus“, in: Pim den Boer/Heinz Duchhardt/Georg Kreis/Wolfgang Schmale (Hgg.): *Europäische Erinnerungsorte 3. Europa und die Welt*, München: Oldenbourg Verlag, S. 45-51, hier S. 45.

<sup>75</sup> Vgl.: *ibid.*

<sup>76</sup> Vgl.: *ibid.*

<sup>77</sup> John Beusterien (2006): *An eye on race: Perspectives from theater in imperial Spain*, Lewisburg: Bucknell University Press.

bei der Darstellung des ‚negro‘ ein wichtiger Aspekt. Der ‚schwarze‘ Körper rückt in den Mittelpunkt des kolonialen Diskurses. Dieser Diskurs konstituiert den ‚weißen‘ Rassismus, der sich sowohl offen als auch versteckt auf der Bühne wiederfindet.<sup>78</sup>

Auf der Bühne wird eine Figur konstruiert, die vermeintlich stellvertretend für die Erfahrung des Publikums mit der ‚schwarzen‘ Bevölkerung in Spanien steht. Jedoch sind kollektive Identitäten nach Brah nicht auf die Summe der Erfahrungen ihrer einzelnen Mitglieder reduzierbar.<sup>79</sup> Anstatt von einer spanischen weißen Identität auszugehen, wird daher die gemeinsame ästhetische Erfahrung eines Publikums angenommen, für dessen Blick die Figur konstruiert wird. Es ist davon auszugehen, dass der weiße Blick keine tatsächlich stattgefundene historische Erfahrung reflektiert, sondern eine Repräsentationsform festlegt und sich damit in einer Darstellungstradition einschreibt.

Indem der Blick gelenkt wird, gibt er die Identifikation eines Publikums auf zwei Ebenen wider. Dabei ist die Unterscheidung zwischen einer primären und einer sekundären Identifikation hilfreich, wie sie Christian Metz in seinem psychoanalytischen Ansatz für die Betrachtung des Films ausmacht. Entscheidend ist auch bei Metz' Überlegungen, dass das Publikum niemals zum Objekt des eigenen Blicks werden kann.<sup>80</sup>

Die primäre Identifikation stellt bei Metz die Identifikation des Publikums mit der Kamera dar.<sup>81</sup> Der Kameraführung folgend sieht das Publikum das, was es sehen soll. Es übernimmt die Perspektive, die ihm angeboten wird. Der Blick des Publikums verschmilzt mit der Linse der Kamera. Dieses Modell wird in der vorliegenden Arbeit auch auf die Perspektive des Publikums im Theater angewandt. Dem Blick des Publikums bietet sich ein Schauspiel, bei dem es sich selbst als sehendes Subjekt begreifen kann. Die Konstitution der Figuren auf der Bühne ist dagegen für die zweite Identifikation entscheidend. In diesem Prozess identifiziert sich das Publikum mit einer oder mehreren Figuren, die gezeigt werden.<sup>82</sup>

Das Identifikationsmodell durch einen gelenkten Blick ist insbesondere hilfreich, wenn es um die Frage nach dem ‚Publikum‘ geht. Denn es ist wichtig herauszustellen, dass in der vorliegenden Arbeit von ‚Publikum‘ als einem Konstrukt des gelenkten Blicks ausgegangen wird. Die Darstellung eines ‚negro‘ ist nicht nur durch die Blicke der

---

<sup>78</sup> Vgl.: Avtar Brah (2006): *Cartographies of Diaspora. Contesting identities*, London/New York: Routledge, S. 3.

<sup>79</sup> Ibid., S. 124.

<sup>80</sup> Vgl.: Christian Metz (1984): *Le significant imaginaire. Psychanalyse et cinema*, Paris: Christian Bourgois Éditeur, S. 68.

<sup>81</sup> Ibid., S. 70.

<sup>82</sup> Ibid., S. 78.

jeweiligen weißen Figuren bestimmt – was der sekundären Identifikation des weißen Publikums mit einer oder mehreren der weißen Figuren einhergeht –, sondern auch durch den Blick von außen, sei es aus dem Zuschauerraum eines Theaters oder Kinos, was der primären Identifikation entspricht. Wenn weder auf der ersten noch auf der zweiten Ebene eine Identifikation stattfinden kann, so kann die Darstellung nicht mehr verstanden werden. Sie funktioniert nur durch die Kommunikation mit einem möglichen, konstruierten Publikum.<sup>83</sup>

Ein weiteres Merkmal der Darstellungen, das mit einer Identifikation und gleichzeitigen Abgrenzung einhergeht, ist die Ambivalenz. Dabei handelt es sich um eine paradoxe Art der Darstellung: „it connotes rigidity and an unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition“.<sup>84</sup> Der Stereotyp als ihre wichtigste Diskursstrategie ist nach Bhabha eine Form des Wissens und der Identifikation, die zwischen dem, was sie als traditionell verankert erkennt, und dem, was ständig wiederholt werden muss.<sup>85</sup> Es werden sowohl die Merkmale des Stereotyps tradiert als auch die kulturelle Praxis, diese ständig zu wiederholen. So wünscht sich der Kolonisierende, dass das kolonisierte Objekt sein Dasein nach dem Vorbild und dem Wunsch des Kolonisierenden gestalte. Dabei entsteht eine Abwandlung der Repräsentation des Kolonisierenden, die für diesen eine Bedrohung darstellt. Die ‚mimicry‘ stellt eine Gefahr für den kolonialen Diskurs dar, da sie die Darstellung der Differenz als eine Konstruktion erkennt und verneint.<sup>86</sup>

Fanon konstatiert, dass das kolonisierte Subjekt solange ein ‚Ding‘, ein Objekt, bleiben wird, wie es durch das ‚weiße‘ Auge gesehen wird. Erst wenn er als Subjekt von ihm erkannt wird, führt das zu seiner Rehumanisierung.<sup>87</sup> Diese Rehumanisierung auf der Bühne findet allerdings nicht statt. Das ‚Gesehen-werden‘ führt zu einer tautologischen Erklärung der Darstellungspraxis: Der ‚negro‘ wird als ‚negro‘ repräsentiert, weil er als ein ‚negro‘ gesehen wird. Entscheidend für die Diskurstadtion ist daher in erster Linie die Form der Darstellung im Theater und im Kino, die in Spanien nach wie vor einen weißen Blick auf den schwarzen Körper projiziert. Erst ein schwarzer Blick ermöglicht

---

<sup>83</sup> Zum kolonialisierenden Blick siehe auch die Studien von Ella Shohat sowie Robert Stam und Louise Spence: Ella Shohat (1991): „Imaging terra incognita: the disciplinary gaze of Empire“, *Public Culture* 3 (2), S. 41-70; Robert Stam/Louise Spence (1983): „Colonialism, Racism and Representation. An Introduction“, *Screen* 24 (2), S. 2-20.

<sup>84</sup> Homi K. Bhabha (2004): *The Location of Culture*, New York: Routledge, S. 94-95.

<sup>85</sup> Vgl.: *ibid.*

<sup>86</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 122-123.

<sup>87</sup> Vgl.: Frantz Fanon (2009): *Peau noire, masques blancs*, S. 177.

eine Subjektwerdung des kolonialen Objekts und die Auflösung tradierter Kolonialdiskurse.

Aus diesen Vorüberlegungen ergibt sich für die vorliegende Arbeit folgende Vorgehensweise. Es wird eine chronologische Betrachtung der Blickkonstruktionen über einen 350 Jahre dauernden Zeitraum gewählt. Im Fokus einer jeden Epoche steht die historische Singularität der jeweiligen Blickkonstruktion. Daher werden neben der Untersuchung der Theaterstücke und Filme auch die jeweiligen Forschungsdiskurse auf ihre Rolle in der Begründung einer wissenschaftlichen Tradition reflektiert.

Darüber hinaus werden bei der Analyse Blickkonstruktionen der primären und sekundären Identifikation berücksichtigt, um die Gemeinsamkeiten in den Konstruktionen, also eine Tradition, zu identifizieren. Eine der zentralen Thesen dieser Arbeit ist, dass die zu analysierenden Werke lediglich aus dem historischen Vergleich heraus verstanden und interpretiert werden können. Eine weitere These, nach der die jeweiligen literarischen Diskurse den politischen Diskursen ihrer Entstehungskontexte folgen, gilt es, im jeweiligen Kontext zu überprüfen.

Die Figur des ‚negro‘ erfüllt in diesen Kontexten zahlreiche Funktionen. Sie ist Objekt der Blickkonstruktionen, sie ist das ‚Andere‘, das die Konstituierung einer Gemeinschaft ermöglicht und sie ist ein semantisches Feld, anhand dessen sich die weißen Autor(inn)en und Filmemacher(innen) einer literarischen bzw. filmografischen Tradition zuordnen können. Daher ist es ein zentrales Anliegen der vorliegenden Arbeit, die Bedeutung dieser Figur für kulturwissenschaftliche Analysen zu verdeutlichen und weitere Betrachtungen anzuregen.

Auf den ersten Blick ist es verwunderlich, dass die Darstellungen des ‚negro‘ im Theater des Siglo de Oro in der Forschung bisher wenig Aufmerksamkeit erfahren haben. Während die Geschichte und Soziologie der Sklaverei von Menschen afrikanischer Herkunft als Institution ein ungebrochenes Interesse genießen, bleibt die Betrachtung der Sklaven als Menschen und die Untersuchung der kulturellen Darstellungsmechanismen im Hintergrund.<sup>88</sup> Die Erforschung der kulturellen Beziehungen zwischen Spanien und

---

<sup>88</sup> José Luis Cortés López (1986): *Los Orígenes de la Esclavitud Negra en España*, Madrid: Mundo Negro, S. 9-10; Kate Lowe (2005): „The Black African Presence in Renaissance Europe“, in: Tom Earle/Kate Lowe (Hgg.): *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 1-14, hier S. 4; José Antonio Piqueras (2012): *La Esclavitud en España. Un Lazo Transatlántico*, Madrid: Catarata, S. 11.

Afrika wurde bisher ebenfalls vernachlässigt, wobei dieses Thema neue Perspektiven und Erkenntnisse bezüglich der kulturellen Produktion in Spanien eröffnen dürfte.<sup>89</sup>

Die Gründe für das Desiderat sind weit gefächert. Zum einen verschieben sich der politische und wirtschaftliche Fokus im Jahr der ‚Entdeckung‘ 1492 nach Amerika,<sup>90</sup> was sich auch im Umfang der Quellen äußert. So finden wir beispielsweise sehr viel weniger Reiseberichte aus Afrika als aus der ‚Neuen Welt‘. Zum anderen rückt die spanische Beschäftigung mit der *limpieza de sangre* vor allem die *moriscos* und *conversos* als minoritäre Alteritäten in den wissenschaftlichen Fokus. Die Gefahr, die ‚negros‘ als Alterität *nicht* zu erkennen, besteht aufgrund der äußeren Merkmale, wie der Hautfarbe, zu keinem Zeitpunkt. Dass allerdings die Beschäftigung mit der Institution der Sklaverei in Spanien in den Kulturwissenschaften eine gewisse Brisanz birgt, wird vor allem vor dem Hintergrund stetiger Migrationswellen von Afrika nach Europa deutlich. Denn während es sich hier um zwei verschiedene Phänomene handelt, weist die Struktur ihrer Darstellungen eine gewisse Kontinuität auf.

Im ersten Kapitel dieser Arbeit werden daher die Werke spanischer Autoren aus dem 17. Jahrhundert analysiert. Mit Lope de Vegas *El santo negro Rosambuco de la Ciudad de Palermo* (1612) wird Fra Molinero zufolge die Figur des ‚negro‘ für das gesamte Jahrhundert geprägt. Diese These wird anhand weitere Theaterstücke zu überprüfen sein. Allerdings zeugen auch Luis Vélez de Guevaras *Virtudes vencen señales* (1640), Diego Ximénez de Encisos *Juan Latino* (1652) sowie Andrés de Claramontes (172?) *El valiente negro en Flandes* von einer Entwicklung der ‚negro‘-Figuren, wie sie dem typischen Aufbau einer hagiographischen Darstellung folgt.

Diesen Werken werden weitere gegenübergestellt, die *autos sacramentales*. Vier der in dieser Arbeit analysierten *autos sacramentales* stammen aus der Feder Pedro Calderón de la Barcas, der sich nach dem Tod seiner Frau ausschließlich dem Schreiben der zu Pfingsten aufgeführten Spiele widmet. *Llamados y escogidos* (1643), *La protestación de la fe* (1656), *La sibila del Oriente y gran reina de Sabá* (1682, posthum) sowie *Comedia famosa. Los hijos de la Fortuna, Teagenes y Cariclea* (1751, posthum) widmen sich der Darstellung eines ‚negros‘ außerhalb Spaniens. Da es sich bei den *autos sacramentales* meist um biblischen Stoff handelt, spielt die Handlung im Orient bzw. in Afrika. In

---

<sup>89</sup> Antoine Bouba Kidakou (2006): *África Negra en los Libros de Viajes Españoles del Siglo de Oro. La Imagen del Negro en la España del Siglo de Oro*, Saarbrücken: Lap Lambert, S. 35.

<sup>90</sup> Ibid., S. 415.

Andrés de Claramontes *El gran rey de los desiertos* (172?, posthum) findet die Einbettung einer hagiographischen Darstellung in einen *auto sacramental* statt.

Die Betrachtung der Repräsentationspraxis des ‚negro‘ im 18. Jahrhundert in Spanien ist besonders vor dem Hintergrund interessant, dass dieser Zeitraum laut Christian von Tschilschke nicht im Fokus kulturwissenschaftlicher Analysen steht. Zwar verweist von Tschilschke in *Identität der Aufklärung/Aufklärung der Identität* (2009) auf einen Wandel der Forschungssituation zu Beginn des 21. Jahrhunderts.<sup>91</sup> Allerdings stellt er dabei fest, dass diese Forschung „zumeist rein philologisch, historisch oder geistesgeschichtlich orientiert“ sei.<sup>92</sup> Ana María Freire López nennt mehrere Faktoren, die die Untersuchung dieses Zeitraums schwierig gestalten: Zum einen sei der literarische Schaffensprozess eng an die politischen Umstände des 18. Jahrhunderts gebunden.<sup>93</sup> Zum anderen seien mögliche Quellen weit verstreut, schwer zu finden oder verschwunden.<sup>94</sup>

Im Mittelpunkt wissenschaftlicher Analysen stehen daher meist das philosophische Werk des Ordensgeistlichen und Gelehrten Benito Jerónimo Feijoo in seinem *Teatro crítico universal* (1726-1749) sowie die *Cartas marruecas* (posthum, 1722) José Cadalsos, der damit seine auf Montesquieus *Lettres persanes*<sup>95</sup> (1721) antwortet. Feijoo und Cadalso gelten als die wichtigsten Figuren der spanischen Aufklärung.<sup>96</sup> Beide stellen die Analyse einer spanischen Identität in den Fokus ihrer Werke. Diese Tatsache

---

<sup>91</sup> Vgl.: Christian von Tschilschke (2009): *Identität der Aufklärung / Aufklärung der Identität. Literatur und Identitätsdiskurs im Spanien des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: Vervuert, S. 40.

<sup>92</sup> Ibid., S. 41.

<sup>93</sup> Vgl.: Ana María Freire López (2010): *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Frankfurt a. M.: Vervuert, S. 15.

<sup>94</sup> Vgl.: ibid.

<sup>95</sup> Vgl.: Montesquieu ([1721]1949): „Lettres persanes“, in: *Œuvres complètes*. Texte présenté et annoté par Roger Caillois, Paris: Gallimard, S. 129-388. Insbesondere die Aussagen aus dem 78. Brief („Lettre LXXVIII, Rica a Usbek“, S. 248-251) veranlassen Cadalso zu einer Verteidigung spanischer Werte. In seinem 78. Brief beschreibt Montesquieu die spanische Nation, deren Charakter er in zwei Eigenheiten manifestiert sieht: „La gravité est le caractère brillant des deux nations; elle se manifeste principalement de deux manières: par les lunettes et par la moustache“ (248). Zudem werden die Spanier in dieser Darstellung als Feinde der Aufklärung stilisiert: „Voyez une de leurs bibliothèques: le romans, d’un côté, et les scolastiques, de l’autre. Vous diriez que les parties en ont été faites, et le tout rassemblé, par quelque ennemi secret de la raison humaine“ (250). Zum Spanienbild der französischen Aufklärer siehe u. a.: Manfred Tietz (1980): „Das französische Spanienbild zwischen Aufklärung und Romantik: Inhalte, Funktion und Repliken“, *Komparatistische Hefte 2. Literarische Imagologie – Formen und Funktionen nationaler Stereotypen in der Literatur*, S. 25-41; Wilfried Floeck (1981): „Das Spanienbild der französischen Aufklärer und seine Auswirkungen auf die spanische *Ilustración*“, *Iberoromania* 13, S. 62-76; Joseph Jurt (1986): „L’image de l’Espagne en France au Siècle de Lumières“, in: Gonthier-Louis Fink (Hg.): *Cosmopolitisme, Patriotisme et Xénophobie en Europe au siècle des Lumières*, Strasbourg: Université des Sciences Humaines, S. 28-41.

<sup>96</sup> Feijoo und Cadalso werden in den meisten Untersuchungen als erste Namen der spanischen Aufklärung genannt. Vgl. z. B. aktuell.: Christian von Tschilschke/Jan-Henrik Witthaus (2014): „Presentación: Dossier: Los intelectuales españoles y el tema de África: desde el colonialismo en Marruecos hasta la Primavera Árabe“, *Iberoamericana* 56, S. 87-90.

begründet auch die primäre Fragestellung der Forschung nach einer *spanischen* Aufklärung, wie sie im Sinne einer Geistesgeschichte erzählt werden kann.<sup>97</sup>

Die Besinnung auf eine spanische Identität in der spanischen Aufklärung rückt daher die Konstruktion des ‚negro‘ in den Hintergrund. Nur wenige Theaterstücke, die die Figur in den Mittelpunkt stellen, sind der Forschung zugänglich. Eine systematische Untersuchung dieser Theaterstücke im Hinblick auf ihre Darstellung stellt bisher ein Forschungsdesiderat dar. Die Gründe hierfür sind vielschichtig. Einerseits wird festzustellen sein, welche Rolle das Theater der Aufklärung in der Forschung hat. Andererseits stellt sich die Frage nach der Verwendung des Begriffs ‚Aufklärung‘ im Zusammenhang mit der Frage nach einer spanischen weißen Identität.

Da es zu den im zweiten Kapitel behandelten Theaterstücke kaum Literatur gibt, fällt die Analyse umfangreicher aus, um ein besseres Verständnis der Texte zu gewährleisten. Die Analyse beginnt mit einem bekannten, allerdings mittlerweile vergessenen Stück, *El mágico de Salerno* Pedro de Vayalarde (1715) von Juan Salvo y Vela. Dabei handelt es sich neben Francisco Luciano Comellas *El abuelo y la nieta* (1792) und Manuel Vicente Guerreros *El negro valiente en Flandes* (1751) um eines der wenigen Stücke, die ediert wurden. Comellas *El negro sensible* (1770-1789) wird zwar von Fernández de Lizardi 1825 adaptiert, jedoch finden sich beide Teile auf dem Index wieder. Das kritische Werk von Victor Rodríguez de Arellano *Melodrama del negro y la blanca* (1797) wird zunächst aufgeführt, allerdings nach dem Tod des Autors ebenfalls verboten. Marcelino Antonio Ayala y Guzmans *Comedia famosa. El negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra* (1763) ist das letzte Stück im 18. Jahrhundert, das sich mit einer ‚negro‘-Figur in Europa beschäftigt und welches diese Figur am Ende aus Europa verbannt.

Ciertamente, las ideas abolicionistas marcan una elevación del espíritu de los hombres conscientes. Pero la lentitud de su éxito viene a sugerir que las aboliciones efectivas no logran en realidad buenos resultados, aunque es evidente que son llevadas a cabo. [...] Este es el caso, por ejemplo, de otra idea abolicionista de la misma época relativa a la pena de muerte. ¿Humanitarismo ambiguo?<sup>98</sup>

Die Ideen der Aufklärung sind im *El negro sensible* von Lizardi auch im 19. Jahrhundert präsent, umso verwunderlicher ist es, dass es noch fast 90 Jahre lang dauert, bis 1888 die Sklaverei in Brasilien als letztem amerikanischen Land offiziell abgeschafft wird. Der offensichtliche Widerspruch zwischen dem Anspruch auf Freiheit für alle Menschen, wie

---

<sup>97</sup> Vgl.: Jan-Henrik Witthaus (2012): *Sozialisation der Kritik im Spanien des aufgeklärten Absolutismus. Von Feijoo bis Jovellanos*, Frankfurt a. M.: Klostermann.

<sup>98</sup> Serge Daget (1990): „Mentalidad francesa y cuestiones abolicionistas: El humanitarismo ambiguo (1770-1850)“, in: Francisco de Solano/Agustín Guimerá (Hgg.): *Esclavitud y derechos humanos. La lucha por la libertad del negro en el siglo XIX*, Madrid: Grafipren, S. 555-573, hier S. 573.

er beispielsweise in der US-amerikanischen Verfassung 1787 gefordert wird<sup>99</sup>, und der institutionellen Versklavung von Menschen afrikanischer Herkunft sowie deren Nachkommen motiviert nicht nur hitzige philosophische und politische Debatten von Seiten der Abolitionisten;<sup>100</sup> Er führt auch zu einer neuen Darstellung des ‚negro‘ im spanischen Theater. Die ‚negros‘ verschwinden beinahe von der Bühne, allerdings sind gerade die wenigen Hinweise sehr aufschlussreich bei der Rekonstruktion eines über Jahrhunderte präsenten Bildes.

Ein Ereignis an der Schwelle zum 19. Jahrhundert stellt eine weitere Herausforderung für die Darstellung der ‚negros‘ dar. 1793 bricht die Revolution von Haiti aus und kulminiert 1804 in der Ausrufung der ersten unabhängigen schwarzen Republik. Die Unabhängigkeit Haitis markiert einen Wendepunkt und läutet das Zeitalter der Revolutionen in Lateinamerika ein. Im Fokus der spanischen Darstellungen steht insbesondere der Aufstand der Sklaven sowie der Kreolen in Kuba in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der bis zuletzt verharmlost und zu einem Desaster für Spanien wird. Aus spanischer Perspektive stellt das 19. Jahrhundert das Zeitalter der Verluste dar. Allerdings werden diese Verluste erst am Ende des Jahrhunderts bewusst von der spanischen Öffentlichkeit wahrgenommen, wie die Analyse der Darstellungen zeigen wird, aber auch das im kollektiven Gedächtnis als Krise verankerte Jahr 1898 belegt.<sup>101</sup>

Das Zeitalter der Revolutionen und das Zeitalter der Verluste könnten aber auch als das *Zeitalter der Angst* in die spanische Kulturgeschichte eingehen, der Angst vor dem Widerstand. Der Widerstand des unterdrückten ‚negro‘ wird umso mehr gefürchtet, da er nicht mehr einen Außenseiter in der spanischen Gesellschaft, sondern eine große Bevölkerungsgruppe in den Kolonien repräsentiert. Die Antwort auf die Bedrohung gestaltet sich in der Form von Beispielen: das Beispiel des Scheiterns des Widerstands,

---

<sup>99</sup> Thomas Jefferson formuliert folgenden Satz bereits am 4. Juli 1776 in der Declaration of Independence, der auch heute noch in der US-amerikanischen Verfassung zu finden ist: „We hold these truths to be self-evident, *that all men are created equal*, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness“ [meine Hervorhebung]. Siehe hierzu: <http://www.usconstitution.net/declar.html> (zuletzt gesehen am 09.12.2015). Die Unterscheidung nach Rassen und die damit einhergehende Verweigerung der Rechte für alle steht zwar im Widerspruch mit den Idealen der europäischen Aufklärung, ist aber John Carson zufolge sowohl auf europäische als auch US-amerikanische Traditionen in der Anthropologie zurückzuführen. Erst mit Franz Boas, so Carson, haben die Anthropologen ihren Fokus auf kulturelle und soziale Kontexte hin von der Kraneologie weggelenkt, siehe hierzu: John Carson (2007): *The Measure of Merit. Talents, Intelligence, and Inequality in the French and American Republics, 1750-1940*, Princeton: Princeton University Press, insbesondere Kapitel 3 „All Men Are Created Equal? Anthropology, Intelligence, and the Science of Race“, S. 75-110, hier S. 109.

<sup>100</sup> Vgl.: Herbert S. Klein (2010): *The Atlantic slave trade*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 189.

<sup>101</sup> Vgl.: Juan Antonio Garrido Ardila (Hg.) (2013): *Textos del desastre. La última gran crisis (1898)*, Barcelona: Clásicos Castalia, insbesondere S. 14-36.

des Scheiterns von Liebesbeziehungen, der Freilassung bei gutem Verhalten. Diese vermögen allerdings den historischen Widerstand nicht einzudämmen.

Die Konstruktion der Figur des ‚negro‘ vollzieht sich vor allem im Kontext der historischen und kulturellen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts in Spanien und seinen Kolonien, weshalb zunächst die wichtigsten Prozesse erläutert und im Hinblick auf die Analyse diskutiert werden.

Untersucht werden im dritten Kapitel für das 19. Jahrhundert bisher nicht edierte Werke. Mit Ricardo Morales de Castros *Panchito* (1865) findet ein Rekurs auf die Darstellungspraxis aus dem 17. Jahrhundert statt. Vicente Diez Cansecos *Mali o la insurrección* (1841), *Marta y María ó la muerte de Maceo* (1897) sowie Eleuterio Llofrú y Sagreras *El insurrecto cubano* (1872) handeln von ‚negro‘-Aufständen gegen europäische Besatzer in den jeweiligen Kolonien. *La Mulata* (1891) von Eva Canel behandelt das Schicksal einer schwarzen Mutter, deren Kind von seinem weißen Vater entführt wird und ist ein sentimentales Drama im Stil von Lizardis *El negro sensible*. Antonio Garcia Gutierrez *El capitán negrero* (1865) erklärt unter anderem die Ursprünge der selbstverschuldeten Versklavung der ‚negros‘, während Manuel de los Santo Barrios *La cadena del esclavo* (1867) Mitleid mit weißen Sklaven afrikanischer Herkunft hervorrufen möchte und von der Zensur verboten wird. Nach dem Krisenjahr 1898 geschrieben, negiert *El ejemplo* (1900) von María del Amparo Arnillas de Font den Verlust der Kolonien und propagiert weiterhin die Darstellung eines unterwürfigen und dankbaren Sklaven in der spanischen Kolonie.

La sociedad hispana, homogénea y blanca, me pareció anacrónica y desaborida; ¡sólo se veían ‚rostros pálidos‘! (Juan Goytisolo)<sup>102</sup>

Der Verlust der letzten Kolonien im Jahr 1898 lässt sich allerdings im Spanien des 20. Jahrhunderts nicht mehr leugnen. Nach dem Trauma des gescheiterten imperialen Projekts wandert der koloniale weiße Blick zurück nach Spanien und zu seinen afrikanischen Kolonien. Erst mit den Dekolonisierungsprozessen Mitte des 20. Jahrhunderts verschwindet der ‚negro‘ von den Bühnen und Kinoleinwänden Spaniens. Allerdings erlebt die Figur im Migrationsfilm Ende der 1980er- und Anfang der 1990er-Jahre eine Renaissance.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Juan Goytisolo (2007): „Prólogo“, in: Rosalía Cornejo Parriego (Hg.): *Memoria colonial e inmigración: La negritud en la España posfranquista*, Barcelona: Edicions Bellaterra, S. 13-15, hier S. 13.

<sup>103</sup> Vgl.: Isabel Santaolalla (2005): *Los „Otros“. Etnicidad y „raza“ en el cine español contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitaria de Zaragoza, S. 120: „Comenzaré refiriéndome a *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), no sólo por haber sido ésta la primera película en inaugurar el ‚género‘ de las

Die lange und widersprüchliche Geschichte der Betrachtung des ‚negro‘ führt u. a. zu einer anachronistischen Konstruktion einer weißen spanischen Gesellschaft, wie sie Juan Goytisolo vorfindet. Er sieht nur ‚bleiche‘ Gesichter und empfindet Langeweile. Doch auch hinter dem Plädoyer für eine multikulturelle und ‚bunte‘ Gesellschaft versteckt sich die Konstruktion eines weißen Blicks, der ‚weiß‘ nicht als Farbe, sondern als eine – langweilige und anachronistische – Norm begreift.

Dass der ‚negro‘ Mitte des 20. Jahrhunderts aus dem Blick des weißen Publikums verschwindet, führt zu einem Vergessen der historischen Beziehung zwischen spanischen ‚blancos‘ und ‚negros‘. Die koloniale Vergangenheit scheint im kulturellen Gedächtnis nicht mehr präsent zu sein. Wie sonst ließe sich die Reaktion auf die neuen ‚negros‘ Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts erklären? Der neue ‚negro‘ wird zum Schiffbrüchigen stilisiert, der an die weißen Strände Spaniens gespült wird oder als ein illegal eingereister Migrant aus einer ehemaligen Kolonie kommt.<sup>104</sup>

Die Geschichte des neuen ‚negro‘ ist eine Geschichte des Identitätsverlusts und des Scheiterns. Diese Geschichte wird auch vermehrt und vor allem im Film und nicht mehr nur im Theater erzählt. Obwohl sich im Medienwechsel zum Film auf der textuellen Ebene ein Bruch mit der Diskurstradition des Theaters vollzieht, schreibt sich gerade jener Diskurs auf der visuellen Ebene fort. Der weiße Blick des Publikums wird nicht mehr über den Text und die schwarze Schminke, sondern über die Präsenz eines ‚schwarzen‘ Schauspielers konstruiert.

Der neue ‚negro‘ stellt den weißen Zuschauer allerdings vor eine neue Herausforderung. Diese Begegnung mit dem Schwarzen als ein neues Problem darzustellen, ist aber laut Goytisolo anachronistisch und widersprüchlich. Ist Spanien ein narzisstischer Staat, der seine Grenzen durch die Ankunft des ‚negro‘ bedroht sieht oder nicht vielmehr ein postkolonialer Staat, der seine koloniale Vergangenheit verdrängt? Wie formuliert das weiße Publikum eine spanische Identität nach dem Ende der Diktatur, wie konstruiert der weiße Blick im 20./21. Jahrhundert den ‚Anderen‘? Diese Fragen lassen sich durch eine genauere Betrachtung der Entwicklung des Films vor und nach den Dekolonisierungsprozessen Mitte des 20. Jahrhunderts beantworten.

---

narrativas de inmigración, sino también porque resulta útil para ilustrar los muchos niveles en los que un texto artístico puede funcionar dentro de una determinada tendencia social y cultural.“

<sup>104</sup> Vgl.: ibid, S. 227: „Quizá el hecho más evidente, si bien no sorprendente, de los últimos años es la escasa presencia que el tema colonial ha tendido en las pantallas españolas. En los más de veinticinco años de democracia, no llegan a quince las películas que han tratado (algunas de ellas sólo muy de refilón) el pasado imperial del país o, en su defecto, sus muy escasos vestigios hoy en día.“

Eine methodische Herausforderung stellt die wissenschaftliche Diskussion um den Begriff ‚Kolonialmacht‘ dar. Spanien wird in diesem Zusammenhang – ähnlich wie bereits während der europäischen Aufklärung im 18. Jahrhundert – zu einer *anderen* Kolonialmacht von außen stilisiert, die sich deutlich von den europäischen Mächten unterscheidet. Der Historiker Gustau Nerín prägt für dieses Verständnis der spanischen Autoritäten im 20. Jahrhundert den Begriff ‚Hispanotropikalismus‘, eine Art Kolonialismus *light*, der den aufopfernden Charakter der spanischen Besatzer in Afrika begründen sollte.

Die Problematik der Begriffsdefinition wird zunächst exemplarisch aufgegriffen, um anschließend den intermedialen Vergleich zwischen Theater/Film vor der Dekolonisierung und dem postfranquistischen Film zu begründen. In der Analyse der Texte und Bilder wird untersucht, wie der weiße Blick auf der Suche nach einer spanischen Moderne und Postmoderne im 20. und 21. Jahrhundert über die Darstellungen des ‚negro‘ konstituiert wird. Abschließend wird die Konstruktion des schwarzen Blicks des stummen ‚negro‘ als Ausdrucksmittel im Film näher betrachtet.

Filme, die im vierten Kapitel aus dem ersten Abschnitt der Franco-Ära untersucht werden, sind zunächst *La Raza* (1941) von José Luis Sáenz de Heredia, dessen Drehbuch von Franco persönlich verfasst wird und *El negro que tenía el alma blanca* (1951) in der Adaptation des Argentiniers Hugo de Carril. Im zweiten Abschnitt der Franco-Ära dominiert Ramón Torrado mit der Verarbeitung von historischem Stoff das spanische Kino. Untersucht werden im Zusammenhang mit der ‚negro‘-Figur seine Filme *Cristo negro* (1963) und *Fray Martín de Porres* (1963). Beiden ist außer dem Regisseur der kubanische Star Rene Muñoz als Darsteller des ‚negro‘ gemeinsam.

Doch auch ‚negro‘-Darstellungen von Regimegegnern sollen untersucht werden, um Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede zu der Zensur autorisierten Werken zu zeigen. Die Darstellung einer ‚negra‘ in José Martín Recuerdas sozialem Drama *Las salvajes en Puente San Gil* (1963) sowie die Darstellung des heiligen ‚negro‘ in Fernando Arrabals *Ceremonia por un negro asesinado* (1966), das im Exil verfasst wird, versucht den franquistischen Stereotyp mittels Ironie zu entlarven.

Nach dem Tod Francos findet die Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit nicht mehr statt. Erst mit ‚neuen‘ Migrationswellen aus Afrika findet der ‚negro‘ seinen Weg in kulturelle Produktionen zu Beginn der 1990er Jahre. Als Klassiker des Migrationsfilms gilt mittlerweile Imanol Uribes *Bwana* (1996), der ebenfalls mittels Ironie den weißen Blick auf den schwarzen Körper zu dekonstruieren versucht. Auf

*Bwana* folgen im 21. Jahrhundert die sozialen Dramen *Malas temporadas* (2005) von Manuel Martín Cuenca und *Salvajes* (2001) von Carlos Molinero, die den kriminellen Weg der ‚negros‘ in Spanien zeigen. Die an Dokumentarfilme angelehnten Filme *Querida Bamako* (2007) von Omer Oke und Txarlie Llorente und *14 kilómetros* (2007) von Gerardo Olivares zeigen hingegen den Weg der schwarzen Migranten nach Spanien. Den Abschluss der Analyse bildet *Naufragio* (2010) von Pedro Aguilera, der in der Figur des Senegalesen Robinson einen Reisenden zeigt, der sich dem weißen Blick zu entziehen versucht.

Die Kulturgeschichte des ‚negro‘ in Theater und Film ist durch den Betrachtungszeitraum der letzten 400 Jahre stets durch den weißen Blick geprägt. Der Nuancierung der dafür verwendeten Techniken und der Analyse der zeitgeschichtlichen Identifikationsmodelle soll nun chronologisch Aufmerksamkeit geschenkt werden.

# I „Aunque negro soy, no soy esclavo” – Der befreiende Blick – 17. Jahrhundert

## 1 Forschungsstand

### a) Menschen afrikanischer Herkunft in Spanien

Es ist nicht möglich, eindeutig zu datieren, wann Menschen afrikanischer Herkunft zu Sklaven werden. Covarrubias zufolge leitet sich der Begriff ‚esclavo‘ aus dem Wort ‚clavo‘ ab.<sup>105</sup> Damit bezeichne ‚esclavo‘ vor allem den rechtlichen Status eines Menschen, der in seinen Handlungen nicht frei, sondern an seinen Besitzer „genagelt“ ist, also einem Besitzer zugehörig ist. Einen Hinweis auf die Verbindung zwischen ‚esclavo‘ und ‚negro‘ liefert der Eintrag nicht. Auch die Gegenprobe liefert keine Bestätigung, dass die Begriffe synonym verwendet werden könnten: ‚negro‘ bezeichnet unter anderem die Farbe ‚schwarz‘, aber auch einen „etiope de color negra“.<sup>106</sup> In erster Linie gibt die Bezeichnung ‚esclavo‘ also lediglich die rechtliche Situation wieder, in der sich ein Mensch befindet.

Dagegen sieht der Historiker Antonio Domínguez Ortiz im 20. Jahrhundert einen deutlichen Zusammenhang zwischen einer weiteren ethnischen Gruppe und der Bezeichnung ‚esclavo‘. Er führt die Verwendung auf den Sklavenhandel mit den ‚Slaven‘ zurück, der bereits im Mittelalter in den Handelszentren Venedig und Genua betrieben wurde: ‚Es(c)lavo‘ habe danach den lateinischen ‚servus‘ ersetzt.<sup>107</sup> Erst im 16. bzw. 17. Jahrhundert habe sich herausgestellt, dass der ‚negro‘ einen besseren Sklaven abgebe als die anderen Minoritäten, die sich zu diesem Zeitpunkt in Spanien aufhielten. Das hält Domínguez Ortiz nach einem Studium zahlreicher literarischer Quellen aus der Zeit fest.<sup>108</sup>

Die Institution der Sklaverei ist bereits aus dem Mittelalter bekannt, vor allem durch den Kontakt mit den *moros*, den als Besitzern stilisierten Mauren. Zudem steht Klaus Herbers zufolge die Versklavung „grundsätzlich in der Tradition der Reconquista und der

---

<sup>105</sup> Siehe hierzu den Eintrage zu „Esclavo“: Sebastián de Covarrubias Horozco (2006): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Edición Integral e Ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, S. 811.

<sup>106</sup> „Negro“: *ibid.*, S. 1309.

<sup>107</sup> Antonio Domínguez Ortiz (2003): *La Esclavitud en Castilla en la Edad Moderna y Otros Estudios de Marginados*, Granada: Editorial Comares: S. 1.

<sup>108</sup> *Ibid.*, S. 4.

Kreuzzüge“.<sup>109</sup> Allerdings erreicht der Handel mit Menschen afrikanischer Herkunft in der Frühen Neuzeit ein bis dato unvorstellbares Ausmaß, was in Spanien Domínguez Ortiz zufolge die Zahl von einhundert Tausend Sklaven bedeutet.<sup>110</sup> Dennoch habe das Phänomen weitreichende soziale Konsequenzen gehabt. Damit beruft er sich wie auch der Historiker José Antonio Piqueras<sup>111</sup> auf die von Orlando Patterson aufgestellte These vom sozialen Tod des Sklaven und damit des Menschen afrikanischer Herkunft.<sup>112</sup>

Die These vom sozialen Tod wird auch durch den Hispanisten John Beusterien *ex negativo* bestätigt.<sup>113</sup> 1492 markiere einen Meilenstein in der spanischen Geschichte, ein Jahr, in dem Spanien zu einer politischen Weltmacht aufsteigt. In diesem Zusammenhang spricht Beusterien von einer „denarrativized vision“,<sup>114</sup> die es dem Betrachter, der den ‚weißen‘ Teil der imperialen Macht darstellt, ermöglicht, auf der spanischen Bühne ethnische Unterschiede so zu sehen, wie sie eine Hierarchisierung erleichtern.<sup>115</sup> Beusterien zufolge verkörpern die historischen Entwicklungen im Jahr 1492 eine anthropologische Zäsur, nach welcher das ‚Weiß-Sein‘ zum Privileg in einer modernen Welt erklärt wird.<sup>116</sup>

Warum aber gerade die ‚negros‘ den sozialen Tod erfahren müssen, erklärt José Luis Cortés López mit politischen Entscheidungen. Nachdem das „Laboratorium für die Eroberung der Neuen Welt“<sup>117</sup> geschlossen und des Weiteren die politische Entscheidung getroffen wird, die amerikanischen *indios* nicht zu versklaven, erweisen sich die ‚negros‘ als mögliche Sklaven.<sup>118</sup> Gleichzeitig leite die Versklavung der ‚negros‘ eine Erneuerung der Institution ein, die mit einer „revolución teológica“ einhergehe, um das Los des

---

<sup>109</sup> Klaus Herbers (2011): „Die Eroberung der Kanarischen Inseln – ein Modell für die spätere Expansion Portugals und Spaniens nach Afrika und Amerika?“, in: Gordon Blennemann/Wiebke Deimann (Hgg.): *Pilger, Päpste, Heilige. Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Geschichte des Mittelalters*, Göttingen: Narr, S. 199-235, hier S. 207.

<sup>110</sup> Domínguez Ortiz (2003): *La Esclavitud en Castilla*, S. 9.

<sup>111</sup> José Antonio Piqueras (2012): *La Esclavitud en España. Un Lazo Transatlántico*, Madrid: Catarata, S. 23, S. 46.

<sup>112</sup> Orlando Patterson (1982): *Slavery and Social Death: A Comparative Study*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 5.

<sup>113</sup> John Beusterien (2006): *An Eye on Race. Perspectives from Theater in imperial Spain*, Lewisburg: Bucknell University Press, S. 38.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> Klaus Herbers (2011): „Die Eroberung der Kanarischen Inseln – ein Modell für die spätere Expansion Portugals und Spaniens nach Afrika und Amerika?“, S. 199-235, hier: S. 199: Herbers zitiert an dieser Stelle den von Charles Verlinden geprägten Begriff der Kanarischen Inseln als „Laboratorium“ für die Kolonisation der ‚Neuen Welt‘.

<sup>118</sup> José Luis Cortés López (1986): *Los Orígenes de la Esclavitud Negra en España*, Madrid: Mundo Negro, S. 33-38.

Sklaven zu legitimieren.<sup>119</sup> In diesem Zusammenhang wird die Moral der ‚negros‘ infrage gestellt. Sie werden beispielsweise als direkte Nachfolger von Ham, dem Sohn Noahs identifiziert und gelten damit als zu ewiger Sklaverei verflucht.<sup>120</sup> Domínguez Ortiz nennt als weiteren Grund für die Versklavung der ‚negros‘ gegenüber anderen Gruppen, dass sie die christliche Religion bereitwillig annehmen.<sup>121</sup> Sie laufen seltener fort und akzeptierten häufiger ihr Sklavendasein.<sup>122</sup>

Der Annahme, dass die Versklavung durch einen theologischen Diskurs legitimiert sei, widerspricht Beusterien. Während die Legitimierung einer „narrativized vision“<sup>123</sup> entspreche, wie sie überwiegend im Mittelalter praktiziert worden sei, stehe eine „denarrativized vision“<sup>124</sup> zu Beginn der Frühen Neuzeit. Die schwarze Farbe wird durch das ‚gesehen werden‘ als minderwertig erkannt.<sup>125</sup> Diese These vertritt auch der Hispanist Baltasar Fra-Molinero, der feststellt, dass die Sklaverei zu Zeiten Alfons des Weisen als ein Unfall legitimiert, während das Sklavendasein zur natürlichen Kondition für einen ‚negro‘ auf spanischem Boden im 16. Jahrhundert wird.<sup>126</sup> „To be Black in Spain in the Renaissance was a social curse“<sup>127</sup>, wie es Fra-Molinero formuliert. Dies zeigt erneut eine Parallele zu Orlando Pattersons These des sozialen Todes auf.

Einen Einspruch gegen die Wehrlosigkeit der frommen Sklaven legen Jeremy Lawrence und Debra Blumenthal ein. Sie berufen sich darauf, dass bereits im 15. Jahrhundert ehemalige Sklaven afrikanischer Herkunft damit beginnen, Laienbruderschaften zu gründen und andere Sklaven freizukaufen.<sup>128</sup>

Zudem zeugen historische Quellen von einzelnen herausragenden Persönlichkeiten, die vor ihrer Freilassung berühmte Besitzer hatten. Juan de Pareja ist ein ehemaliger Sklave und zugleich Schüler Diego de Velázquez‘. Von Velázquez erhält er die Freiheit, arbeitet aber weiterhin mit ihm zusammen. Einem Mythos zufolge ist nicht immer eindeutig zu klären, welche Meisterwerke Velázquez und welche Juan de Pareja

---

<sup>119</sup> Ibid., S. 19.

<sup>120</sup> Siehe hierzu z. B.: Piqueras (2012): *La Esclavitud en España*, S. 48.

<sup>121</sup> Domínguez Ortiz (2003): *La Esclavitud en Castilla*, S. 25.

<sup>122</sup> Ibid.

<sup>123</sup> Beusterien (2006): *An Eye on Race*, S. 39.

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Baltasar Fra-Molinero (1997): „The Play of Race and Gender in Vélez de Guevara’s *Virtudes Vencen Señales*“, *Bulletin of the Comediantes* 49 (2), S. 337-355, hier S. 337.

<sup>127</sup> Ibid., S. 343.

<sup>128</sup> Jeremy Lawrence (2005): „Black Africans in Renaissance Spanish Literature“, in: Tom Earle/Kate Lowe (Hgg.): *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 70-93, hier S. 70; Debra Blumenthal (2005): „La Casa dels Negres‘: Black African Solidarity in Late Medieval Valencia“, in *ibid.*, S. 225-246, hier S. 227, S. 233.

zugerechnet werden können.<sup>129</sup> Auf die Weise, wie Juan de Pareja in der Lage war, von seinem Meister zu lernen und sich selbstständig zu artikulieren, haben José Labrador Herraiz und Ralph DiFranco zufolge auch andere ‚negros‘ gelernt, in Gedichten, den sogenannten ‚villancicos‘ ihrer Stimme Gehör zu verleihen und ihre soziale Marginalisierung implizit anzuprangern.<sup>130</sup>

An dieser Stelle sei auf Kate Lowe und Aurelia Martín Casares verwiesen, die zu Recht anmerken, dass es weder eine homogene Gruppe der ‚negros‘ noch eine Gruppe der sie versklavenden Europäer gegeben habe.<sup>131</sup> ‚Negros‘ werden erst durch den von Beusterien als „denarrativized vision“ bezeichneten Blick zu einer homogenen Gruppe. Der Prozess der Zwangsmigration habe, Lowe zufolge, zur Auslöschung jeglicher individueller Identität geführt.<sup>132</sup> Mithilfe der Namensänderung, der Taufe und der neuen Sprache wird die individuelle Herkunft beseitigt, bis lediglich ein nicht übersehbarer Aspekt übrigbleibt, auf den der Mensch reduziert werden konnte: ‚negro‘.<sup>133</sup> So werden die meisten Menschen afrikanischer Herkunft ihres Ursprungs geraubt, zu ‚negros‘ und auf ihre Hautfarbe reduziert.<sup>134</sup>

Nachdem die Begriffe ‚negro‘ und ‚esclavo‘ synonym verwendet werden, ist es auch freien ‚negros‘ kaum möglich, sich in Spanien frei zu bewegen.<sup>135</sup> Allerdings könnte die These von der „denarrativized vision“ durch Lowes Argument eingeschränkt werden, dass die Marginalisierung und Stereotypisierung von Menschen afrikanischer Herkunft auf einem kulturellen Missverständnis beruhe. Aus ihrem soziokulturellen Kontext gerissen, werden ursprünglich positiv konnotierte Aktionen in der neuen Umgebung als negativ interpretiert.<sup>136</sup> Zudem können die wenigsten lesen und schreiben, sodass die

---

<sup>129</sup> José J. Labrador Herraiz/Ralph A. DiFranco (2004): „Villancicos de Negros y Otros Testimonios al caso en Manuscrito del Siglo de Oro“, in: Pedro Manuel Piñero Ramírez (Hg.): *De la Canción de Amor Medieval a las Soleares. Profesro Manuel Alvar „In Memoriam“. Actas del Congreso Internacional „Lyra Minima Oral III“ Sevilla, 26-28 de Noviembre de 2001*, Sevilla: Pedro Manuel Piñero Ramírez, S. 163-188, hier S. 166.

<sup>130</sup> Ibid., S. 166-167.

<sup>131</sup> Aurelia Martín Casares (2005): „Free and Freed Black Africans in Granada in the Time of the Spanish Renaissance“, in: Tom Earle/Kate Lowe (Hgg.): *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 247-260, hier S. 247; Kate Lowe (2005): „The Black African Presence in Renaissance Europe“, in: *ibid.*, S. 1-14, hier S. 2.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> Ibid., S. 6.

<sup>135</sup> Martín Casares (2005): „Free and Freed Black Africans“, S. 252.

<sup>136</sup> Kate Lowe (2005): „The Stereotyping of Black Africans in Renaissance Europe“, in: *ibid.*, S. 17-47, hier S. 19.

Sklaven selbst nach eine Freilassung nicht die nötigen Dokumente besitzen, um ihren Status als freie Menschen zu belegen.<sup>137</sup>

Aus welcher Perspektive die Geschichte der ‚negros‘ geschrieben werden sollte, wird an dieser Stelle nicht verhandelt. Wie allerdings in den Analysen zu sehen sein wird, entspricht die Darstellung des ‚negro‘ seiner sozialen Realität: Während sich alle Protagonisten als vollwertige Teile der spanischen Gesellschaft erweisen und einer christlichen Ideologie voller Überzeugung folgen, bleibt an den ‚negros‘ der Vorwurf, ein Sklave zu sein, ebenso haften wie ihre Hautfarbe.

## **b) Der ‚negro‘ auf der Bühne**

Die Rolle des ‚negro‘ als komisches Element auf der Bühne wird bereits von Emilio Cotarelo y Mori untersucht.<sup>138</sup> Das Interesse an den *comedias*, in denen ‚negros‘ die Hauptrolle übernehmen, entsteht Mitte des 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Bürgerrechtsbewegungen um Malcolm X und Martin Luther King.<sup>139</sup> Einige Literaturkritiker werten diese Stücke als den Beginn der Anerkennung von Spaniern afrikanischer Herkunft und fordern ihre Studenten und Studentinnen auf, daraus *ihre* eigene Geschichte abzuleiten.<sup>140</sup>

Es ist dem Hispanisten Baltasar Fra Molinero zu verdanken, dass die Darstellungen des ‚negro‘ einer differenzierten Analyse unterzogen werden. In seiner Studie *La Imagen del Negro en el Teatro del Siglo de Oro* (1995) zeigt er, dass die ‚negros‘ auf der spanischen Bühne des 16. und 17. Jahrhunderts nichts ‚Afrikanisches‘ an sich haben.<sup>141</sup> Nur eine Vorstellung von Afrika werde in der Hautfarbe des Protagonisten sichtbar. Damit bilden die Darstellungen die historische Realität auf der Bühne ab. Denn es war üblich, wie Bartolomé de las Casas bereits in seiner Vorstudie zu *Destrucción de las*

---

<sup>137</sup> Ibid., S. 20.

<sup>138</sup> Siehe hierzu: Emilio Cotarelo y Mori (1911): *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas Desde Fines del Siglo XVI a Medios del XVIII*, Madrid: Casa Editorial Bailly, Vol I.

<sup>139</sup> Vgl.: Castellano, Juan R. (1961): „El Negro Esclavo en el Entremés del Siglo de Oro“, in *Hispania: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese* Vol. 44 (1), S. 55-65, hier S. 55.

<sup>140</sup> Annette Ivory (1979): „Juan Latino: The Struggle of Blacks, Jews, and Moors in Golden Age Spain“, *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 62 (4), S. 613-618; Milton A. Buchanan (1905): „Notes on the Spanish Drama: Lope, Mira de Amescua and Moreto“, *Modern Language Notes* 20 (2), S. 38-41; V. B. Spratlin (1934): „The Negro in Spanish Literature“, *The Journal of Negro History* 19 (1), S. 60-71.

<sup>141</sup> Baltasar Fra-Molinero (1995): *La Imagen de los Negros en el Teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Siglo XXI de España editores, S. 9.

*Indias* schreibt,<sup>142</sup> Sklaven verschiedener Herkunft zusammenarbeiten zu lassen, um einen möglichen Widerstand *a priori* zu verhindern. Familien, Dorfgemeinschaften etc. werden auseinandergerissen und so erreicht der Sklave die Iberische Halbinsel seiner Identität beraubt. Erst auf der Bühne wird er zum ‚Afrikaner‘, zum ‚negro‘. Margarita García Barranco behauptet, dass die Konstruktion des ‚Afrikaners‘ sich vor allem aus literarischen Vorstellungen der Antike und des Mittelalters speise.<sup>143</sup> Auf dieser Tradition beruhend werden auch die meisten ‚negros‘ als ‚etíopes‘ bezeichnet.<sup>144</sup> Es gilt allerdings zwischen zwei Darstellungen einer ‚afrikanischen‘ Identität zu unterscheiden: Als ‚etíopes‘ werden vor allem die ‚besonderen‘ ‚negros‘ benannt,<sup>145</sup> wohingegen vor allem den ‚negros cómicos‘ eine guineanische Herkunft zugeordnet wird. Fra-Molinero geht einen Schritt weiter und sieht die barocke Konstruktion von ‚Afrika‘ als ein Gegenbild zu Spanien („anti-España“).<sup>146</sup> Ihm zufolge bilde das Theater die offizielle Vision eines imperialen Spaniens ab.<sup>147</sup> Dabei gilt es auch festzuhalten, dass die Darstellungen aus der Feder weißer Autoren stammen und von weißen Schauspielern interpretiert werden.<sup>148</sup> Hierbei mag die ästhetische Dimension der Darstellungen der Mehrheit des Publikums attraktiv erschienen haben, weshalb Fra-Molinero von einer „estética de la recepción“ spricht.<sup>149</sup>

In *An Eye on Race* (2006) erweitert John Beusterien die Repräsentationspraxis um die Komponente des Rassismus. Den sogenannten „racial discourse“<sup>150</sup> finde man bereits auf den spanischen Theaterbühnen des 17. Jahrhunderts, indem zeitgenössische Beschreibungen einer Ethnie defamiliarisiert dargestellt würden. Sein methodischer Zugang

---

<sup>142</sup> Las Casas, Fray Bartolomé de (1989): *Brevísima Relación de la Destrucción de África. Preludio a la Destrucción de Indias*, hg. von Isaco Pérez Fernández, Salamanca/Lima: Editorial San Esteban Instituto Bartolomé de Las Casas.

<sup>143</sup> Margarita García Barranco (2010): „Correlaciones y Divergencias en la Representación de dos Minorías: Negroafricanos y Moriscos en la Literatura del Siglo de Oro“, in: Aurelia Martín Casares/Margarita García Barranco (Hgg.): *La Esclavitud Negrafricana en la Historia de España Siglos XVI y XVII*, Granada: Editorial Comares, S. 151-171, hier S. 154.

<sup>144</sup> Ibid.

<sup>145</sup> Siehe hierzu die Analysen zu Lope de Vega (1998): *El Santo Negro Rosambuco de la Ciudad de Palermo* und Ximénez de Enciso (1951): *La Comedia Famosa de Juan Latino*. Fra-Molinero nennt diese Figuren in Abgrenzung zu den *graciosos* „negros graves“: Fra-Molinero (1995): *La Imagen de los Negros*, S. 20.

<sup>146</sup> Fra-Molinero (1995): *La Imagen de los Negros*, S. 9.

<sup>147</sup> Ibid. S. 16.

<sup>148</sup> Diese Technik ist u. a. als ‚Minstrel‘ aus dem US-amerikanischen Theater im 19. Jahrhundert bekannt: „[...] when nineteenth-century white men put on black makeup and more or less mocked black people through song, dance, and speech“: Cockrell, Dale (1997): *Demons of Disorder. Early Blackface Minstrels and Their World*, Cambridge: Cambridge University Press, S. ix.

<sup>149</sup> Fra-Molinero (1995): *La Imagen de los Negros*, S. 161.

<sup>150</sup> Beusterien (2006): *An Eye on Race*, S. 15.

beruht auf den *subaltern studies*, mittels derer er die Perspektive des ‚weißen‘ Betrachters identifizieren möchte.<sup>151</sup> Diese Perspektive definiert Beusterien wie folgt:

The White's eye is the totalizing and unifying myth of a national culture that informs the modern subject. Importantly, this eye is invisible, and the nature of this invisibility comes from a slightly different theoretical context than the one found in white studies.<sup>152</sup>

Auch wenn sich das Publikum von jeglicher Form des Rassismus abwendet, so kann es Darstellungen des Rassismus nachvollziehen und verstehen. Damit kritisiert Beusterien vor allem aktuelle eurozentrische, ‚westliche‘ Konstruktionen von Wissen und ihre Interpretationen und formuliert den Vorwurf, dass durch *the White's eye* Rassismus und Unterdrückung immer wieder perpetuiert werden.<sup>153</sup> Die Darstellung der Figur des ‚negro‘ ermögliche es den Autoren des Siglo de Oro, nicht nur sich selbst als ‚weiß‘, sondern vor allem als ‚nicht-schwarz‘ zu identifizieren.<sup>154</sup> Zudem befriedige die Rezeptionserfahrung das Schuldgefühl des Publikums, welches die Verlierer eines kolonialen Systems kennt.<sup>155</sup> Das Interesse Beusteriens widmet sich dabei einer bestimmten ‚negro‘-Darstellung: den Heiligen. Auch wenn sie laut Fra-Molinero zur Gruppe der ‚negros graves‘ gehören und sich damit von den ‚negros cómicos‘ unterscheiden, sieht Beusterien ihre Darstellung als Begleiterscheinungen von Sklaverei und Ausgrenzung.<sup>156</sup>

Um die *Othering*-Prozesse voneinander unterscheiden zu können, widmen sich einige Ansätze dem Vergleich verschiedener marginalisierter Gruppen zu einem bestimmten Zeitpunkt. Neben den Darstellungen der ‚negros‘ behandelt Beusterien auch die der *judíos* und Margarita García Barranco versucht, Parallelen und Unterschiede in den Darstellungen der ‚negros‘ und der *moriscos* zu finden. Vor dem Hintergrund der Entstehung imperialer Bestrebungen nach 1492 ist ein Vergleich der Darstellungen aller marginalisierter Gruppen zunächst logisch, jedoch gelangen beide Autoren bei ihren Analysen zu ähnlichen Ergebnissen. García Barranco stellt fest, dass beide Gruppen ähnliche Prozesse der ‚Entmenschlichung‘ erfahren.<sup>157</sup> Allerdings beruhen die „animización“ und die „cosificación“<sup>158</sup> bei der Darstellung der *moriscos* aufgrund von

---

<sup>151</sup> Ibid., S. 17. Beusterien nennt diese Perspektive „The White's eye“, *ibid.*

<sup>152</sup> Ibid., S. 26.

<sup>153</sup> Ibid., S. 28.

<sup>154</sup> Ibid., S. 103-104.

<sup>155</sup> Ibid., S. 105.

<sup>156</sup> Ibid., S. 127.

<sup>157</sup> Margarita García Barranco (2010): „Correlaciones y Divergencias en la Representación de dos Minorías: Negroafricanos y Moriscos en la Literatura del Siglo de Oro“, in: Aurelia Martín Casares/Margarita García Barranco (Hgg.): *La Esclavitud Negrafricana en la Historia de España Siglos XVI y XVII*, Granada: Editorial Comares, S. 151-171, hier S. 170.

<sup>158</sup> Ibid.

Religionsunterschieden zwischen ‚wahren‘ Christen und denen, die vorgeben, Christen zu sein. Hingegen würden ‚negros‘ zunächst aufgrund eines äußeren distinktiven Merkmals, der Pigmentierung ihrer Haut, zu Sklaven und erst im nächsten Schritt aufgrund ihres rechtlichen Status zu Sachgegenständen.<sup>159</sup>

Die Darstellung des so entstehenden sichtbaren ‚Afrikanismus‘ nährt sich García Barranco zufolge aber auch aus antiken und mittelalterlichen literarischen Quellen. Aber auch sie sieht in der Darstellung des ‚negro‘ eine Abwertung gegenüber anderen Randgruppen. Während die *judíos*, *moriscos* und *gitanos* bereits lange Teil der spanischen Geschichte sind, und eine Bedrohung für den inneren Zusammenhalt der spanischen Gesellschaft darstellen, sind ‚negros‘ stets aufgrund ihrer Hautfarbe als isolierter Teil erkennbar.<sup>160</sup>

Die Zusammenfassung der Forschungsthese erweckt den Eindruck, die Bezeichnung ‚negro‘ sei auf das männliche Geschlecht beschränkt. Tatsächlich ist die Darstellung der ‚negra‘ bisher in der Forschung kaum berücksichtigt worden. Beusterien merkt z. B. an, dass keine dramatische Inszenierung des Lebens einer heiligen ‚negra‘ überliefert sei, wohingegen es generell nicht unüblich war, auch Frauen zu kanonisieren.<sup>161</sup> Während die männlichen ‚negros‘ auf der Bühne eine Entwicklung erfahren und zu Hauptprotagonisten aufsteigen, bleiben die ‚negras‘ im Hintergrund.<sup>162</sup> Einer Studie von Aurelia Martín Casares zufolge treten Letztere vor allem in Verbindung mit Themen wie Liebe und Heirat auf.<sup>163</sup> Die Darstellung einer Heirat zwischen einem ‚negro‘ und einer ‚negra‘ liefere Autor und Publikum die Möglichkeit, Stereotype zu kreieren.<sup>164</sup> In diesem Zusammenhang spricht Martín Casares von einem sexualisierten Bild („imagen sexualizada“<sup>165</sup>). Die Geschichte der Sklavinnen müsse allerdings noch aufgearbeitet und geschrieben werden.<sup>166</sup>

---

<sup>159</sup> Ibid., S. 163-170.

<sup>160</sup> Ibid., S. 171; Olga Barrios (2002): „Entre la Esclavitud y el Ensalzamiento: la Presencia Africana en la Sociedad y en el Teatro del Siglo de Oro Español“, *Bulletin of the Comediantes* 52 (2), S. 287-311, hier S. 297.

<sup>161</sup> Beusterien (2006): *An Eye on Race*, S. 130.

<sup>162</sup> Aurelia Martín Casares, (2010): „Comba y Dominga: La Imagen Sexualizada de la Negroafricanas en la Literatura de Cordel de la España Moderna“, in: Aurelia Martín Casares/Margarita García Barranco (Hgg.): *La Esclavitud Negroafricana en la Historia de España Siglos XVI y XVII*, Granada: Editorial Comares, S. 173-188.

<sup>163</sup> Ibid., S. 175.

<sup>164</sup> Ibid., S. 173.

<sup>165</sup> Ibid., S. 173.

<sup>166</sup> Ibid., S. 178.

Eine entgegengesetzte Tendenz in der Forschung soll an dieser Stelle nicht unberücksichtigt bleiben. Diese versucht, die ‚negros graves‘ als ein Indiz eines humanistischen Verständnisses der verantwortlichen Autoren zu interpretieren. So geht beispielsweise Olga Barrios davon aus, dass die Ambivalenz zwischen stereotypen ‚negros‘ und ‚negros graves‘ nicht zwangsläufig eine Ideologie der Ausgrenzung bedeuten muss.<sup>167</sup> Sie interpretiert einige Darstellungen als eine Kritik der Autoren an der Institution der Sklaverei sowie als eine deutliche Forderung der Anerkennung der Rechte von Minderheiten.<sup>168</sup> Dieser Ansatz wird auch von dem Hispanisten Carlos González Echegaray verfolgt:

[...] cabe interpretar la presencia en el teatro clásico de estas tres obras, como el testimonio de un pensamiento humanista en una parte de la sociedad española, de carácter vindicativo de los valores del negro, frente a la tendencia generalizada en el pueblo, propia de una mentalidad subsistente de épocas anteriores, en las que las diferencias de razas y de clases sociales constituían una barrera infranqueable. Este humanismo tenía sus bases, por una parte en la vindicación de los valores del ser humano, extendidos por el Renacimiento, y por otra en el testimo constante del cristianismo, que iguala a los hombres de todas las razas en una misma redención.<sup>169</sup>

Es ist zwar richtig, dass es einige wenige ‚negros‘ im 16. und 17. Jahrhundert in Spanien gibt, die sich in Laienbruderschaften organisieren und auch Verwaltungsämter ausüben dürfen.<sup>170</sup> Dennoch findet sich kein Beweis für eine grundsätzliche Überwindung der sozialen Grenzen im Siglo de Oro. Zudem ist die Behauptung, dass allein die Präsenz ‚besonderer‘ ‚negros‘ auf der Bühne bereits ein Beleg für ein aufkeimendes humanistisches Verständnis im Umgang mit Minoritäten sei, vor der Hintergrund einer Enthumanisierung der übrigen schwarzen Figuren nicht haltbar. Auch eine Betrachtung anderer Gattungen, wie bspw. ikonografischer Darstellungen der Sklaverei, zeugt von einer Distanzierung des ‚weißen‘ Betrachters gegenüber seinem ‚schwarzen‘ Betrachtungsgegenstand.<sup>171</sup> Allerdings beschreibt Rodríguez für diese Gattung einen Bruch zwischen den frühneuzeitlichen und den mittelalterlichen Darstellungen:

Como hemos visto, desde la Edad Media, la presencia del negro había sido principalmente confinada a las representaciones religiosas, como por ejemplo en la descripción del infierno,

---

<sup>167</sup> Barrios (2002): „Entre la Esclavitud y el Ensalzamiento“, S. 302.

<sup>168</sup> Ibid., S. 304.

<sup>169</sup> Carlos González Echegaray (1998): „Dos Negros Notables Através del Teatro del Siglo de Oro“, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 74, S. 407-434, hier S. 433-434.

<sup>170</sup> Luis Méndez Rodríguez (2010): „Visiones Iconográficas de la Esclavitud en España“, in: Aurelia Martín Casares/Margarita García Barranco (Hgg.): *La Esclavitud Negroafricana en la Historia de España Siglos XVI y XVII*, Granada: Editorial Comares, S. 95-126, hier S. 99.

<sup>171</sup> Ibid., S. 112: Den Beobachtungen Luis Méndez Rodríguez zufolge werde nicht nur der ideologisch und religiöse, sondern auch der ästhetische Diskurs von einer Antithese zwischen „fealdad / negrura“ und „belleza / blancura“ bestimmt.

mientras en la Edad Moderna la primera representación visual del negro estuvo en el mago Baltasar de *la Adoración de los Magos*.<sup>172</sup>

Baltasar, einer der Heiligen Drei Könige, verneigt sich vor dem neugeborenen Sohn Gottes und erkennt ihn als einen König an. Auch dieses Motiv wird in den meisten zu analysierenden Stücken zu finden sein. Allerdings rückt es nicht den ‚negro‘ und seine ‚Identität‘ in den Mittelpunkt der Darstellungen, sondern dessen Verneigung vor einer christlichen Ideologie, die ihm Unterwürfigkeit und Demut oktroyiert.

Diese Überlegung bildet auch den Ansatz der Herangehensweise an die zu analysierenden Theaterstücke. Allen Darstellungen ist eine Struktur gemein, die an die Heiligenvita eines Konvertiten erinnert: Vor der dramatischen Krise finden die ‚negros‘ nur am Rand der Gesellschaft ihren Platz. Sie werden nicht akzeptiert, sondern angefeindet, beschimpft etc. Durch äußere Einflüsse, sei es durch Gott, einen Heiligen oder Aufklärung der Vergangenheit, beginnen sie, ihre Existenz zu hinterfragen. Spätestens nach dieser Krise erkennen sie die vorherrschende Ideologie<sup>173</sup> ihrer Umgebung an und erfahren Akzeptanz. Das Besondere an der Ideologie ist aber, dass sie ‚negros‘ vor allem als Sklaven sieht. Damit erfüllt die Darstellung des ‚negro‘ im Theater des Siglo de Oro voll und ganz die Aufgabe, bestehende Machtverhältnisse nicht zu kritisieren, sondern sie stattdessen zu propagieren.

### **Exkurs: Die Sprache des ‚negro‘ auf der Bühne**

La constitución de las hablas de grupo (social o geográfico) que aparecen con cierta frecuencia en obras literarias de todos los países está determinada por la conjunción, diferente en cada caso en cuanto a sus proporciones, de dos factores esenciales: la reproducción de la realidad y la estilización creadora.<sup>174</sup>

Eine Besonderheit bei der Darstellung des ‚negro‘ im Siglo de Oro offenbart sich in seiner Sprache. Unter Linguisten herrscht bisweilen Uneinigkeit über den Realitätsgehalt des sogenannten ‚habla de negro‘. Während H. López Morales der Meinung ist, dass die afrikanischen Sklaven tatsächlich diese Sprache gesprochen haben müssen, widersprechen Luciana Stegagno Picchio, Frida Weber de Kurlat und John Lihani und gehen von einer stilisierten und künstlich erschaffenen Sprache aus, d. h. einem Produkt,

---

<sup>172</sup> Ibid., S. 105.

<sup>173</sup> Der wichtigste ideologische Rahmen des Siglo de Oro ist die christliche Ideologie, wie sie von der katholischen Kirche im 16. und 17. Jahrhundert in Spanien propagiert wird. Siehe hierzu: Ignacio Arellano (2011): *El Arte de Hacer Comedias. Estudios Sobre el Teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Siglo XXI Editores, S. 314. Zudem gilt es festzuhalten, dass die Theaterfiguren nicht stellvertretend für Individuen stehen, sondern vielmehr Teile eines Systems repräsentieren, das es zu erhalten gilt. Als ein wichtiges Gesetz nennt Arellano z. B. die ‚honra‘, siehe hierzu: *ibid.*, S. 315-316.

<sup>174</sup> Germán de Gutiérrez Granda (1971): „Sobre el origen del ‚habla de negro‘ en la literatura peninsular del Siglo de Oro“, *Prohemio* 2 (1), S. 98-109, hier S. 97.

das eigens zur Darstellung des ‚negro‘ auf der Bühne erschaffen wurde.<sup>175</sup> John Lipski schreibt 1995, dass es sowohl Hinweise für eine Realisierung der ‚habla de negro‘ gibt, als auch stilisierte Elemente. Seine Erkenntnis entnimmt er dem Vergleich der literarischen Texte des Siglo de Oro mit anderen textuellen Quellen sowohl aus Spanien als auch der Neuen Welt.<sup>176</sup> Der Begriff ‚habla de negro‘ bezeichnet dezidiert die Darstellung dieser Sprache in der Literatur des Siglo de Oro. Nach bisherigem Erkenntnisstand ist jedoch davon auszugehen, dass sie auf der Wahrnehmung einer Kreolsprache, dem sogenannten ‚bozal‘, beruht.<sup>177</sup>

Indem diese Sprache ihren Weg auf die Bühne findet, erfüllt sie allerdings eine bestimmte Funktion. Castellano sieht den komischen Wesenszug des ‚negro‘ vor allem in der ‚habla de negro‘ begründet:

Su rasgo más cómico es, sin duda, la lengua que emplea, que no se puede decir fuera típica suya sino más bien una deformación, un habla confusa que ponen en su boca los entremesistas.<sup>178</sup>

Molinero fasst zusammen, aus welchen Elementen sich diese Sprache konstituiert. Das erste Merkmal ist die Substitution der Konsonanten: ‚pelo‘ für ‚perro‘, ‚neglo‘ für ‚negro‘ oder ‚turu‘ für ‚todo‘. Es findet sich bei den ‚negros‘ auch eine verschriftlichte Form des Yeísmo: Anstatt von ‚Sevilla‘ steht im Text ‚Seviya‘, ‚cagayera‘ für ‚caballero‘ und ‚eya‘ für ‚ella‘. Ein weiteres häufig auftretendes Merkmal ist die Epenthese. So wird bspw. bei ‚pecadora‘ der Konsonant ‚n‘ eingeschoben, sodass das Ergebnis ‚pecandora‘ lautet. Umgekehrt wird oftmals die Initialsilbe ausgelassen: ‚panta‘ für ‚espanta‘ oder ‚qui‘ für ‚aquí‘. Das nächste von Molinero angeführte Merkmal ist der Grund zahlreicher linguistischer Debatten bis 1995: Die Apokope des abschließenden ‚s‘. Da dieses sprachliche Phänomen verstärkt im Süden Spaniens zu finden ist, liegt die Vermutung nahe, dass sie ihre Entwicklung bereits im Siglo de Oro nimmt. Allerdings ist Lipski der Meinung, dass es sich hier um zwei unterschiedliche Phänomene handelt.<sup>179</sup> Während in den Texten des Siglo de Oro die Apokope eine Variation des ‚bozal‘ repräsentiert, handelt es sich in der heutigen Variation um einen davon unabhängigen Prozess, der erst im 18. Jahrhundert einsetzt.<sup>180</sup> Die ‚schwarzen‘ Protagonisten verwechseln auch oft Numerus und Genus: „aunque negla, como branca“ für „aunque negros, somos blancos“.

---

<sup>175</sup> Eine Zusammenfassung des Forschungsstands bis 1971 findet sich bei Granda: siehe *ibid.*

<sup>176</sup> John M. Lipski (1995): „Literary ‘Africanized’ Spanish as a Research Tool: Dating Consonant Reduction“, *Romance Philology*, 49 (2), S. 130-167, hier S. 130.

<sup>177</sup> *Ibid.*, S. 144.

<sup>178</sup> Castellano (1961): „El Negro Esclavo“, S. 58.

<sup>179</sup> Lipski (1995): „Africanized Spanish“, S. 144.

<sup>180</sup> *Ibid.*

Ein besonders komisches Element sind die sogenannten ‚Afrikanismen‘. Dabei handelt es sich um frei erfundene Worte, die ‚afrikanisch‘ klingen sollten: ‚tuctucutú‘, ‚gurumbé‘ oder ‚Manicongo‘ als angeblicher Herkunftsort der Sklaven.<sup>181</sup> Molinero führt an, dass während des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts angenommen wird, dass es sich bei dieser Sprache um eine sinnlose Aneinanderreihung von Lauten handelt.<sup>182</sup> Doch er geht davon aus, dass sie gezielt verwendet wird, um zu zeigen, dass es sich bei der Darstellung nicht um die Parodie eines anderen ‚weißen‘ Protagonisten drehte.<sup>183</sup>

Lawrence hingegen beruft sich auf den von dem umstrittenen Historiker Stanley Elkins definierten Stereotypen eines Sklaven afrikanischer Herkunft: ‚Sambo‘. ‚Sambo‘ bezeichnet einen infantilen Sklaven, der durch die Abhängigkeit von seinem Besitzer nicht mehr in der Lage ist, ein mündiger Mensch zu sein. Die ‚habla de negro‘, so Lawrence, ist ein Charakteristikum des ‚Sambo‘.<sup>184</sup> Für Lawrences These spricht, dass die ‚negros‘, die die ‚habla de negro‘ sprechen, auch andere Anzeichen eines ‚Sambo‘ aufweisen, wie gezeigt werden wird. Außerdem unterscheiden sie sich von den – wie Molinero sie nennt – ‚negros graves‘.<sup>185</sup> Jene sind selbstständig, verkörpern das Gegenteil von ‚Sambo‘ und sprechen ein korrektes Spanisch. Deshalb wird auch bei der folgenden Analyse zwischen dem stereotypen ‚negro‘, der die ‚habla de negro‘ beherrscht, und dem ‚negro grave‘ unterschieden.

---

<sup>181</sup> Molinero (1995): *La Imagen de los Negros*, S. 22.

<sup>182</sup> Ibid., S. 23.

<sup>183</sup> Ibid.

<sup>184</sup> Lawrence (2005): „Black Africans“, S. 78.

<sup>185</sup> Molinero (1995): *La Imagen de los Negros*, S. 20.

## 2 Analyse

### a) Vor der Krise – das Ursprüngliche

In diesem Kapitel wird zu zeigen sein, wie erfolgreiche ‚negros‘ in den Theaterstücken dargestellt werden. Diese ‚negros‘ sprechen anstatt der ‚habla de negro‘ die Sprache der ‚weißen‘ Spanier, wobei ihnen in der Regel ein diese Sprache sprechender ‚negro‘ zur Seite gestellt wird. Zumeist sind sie christlich sozialisiert und sollten das Vorbild einer gelungenen Assimilation an die herrschende Gesellschaft verkörpern. Dennoch wird deutlich, dass selbst ein tugendhaftes Verhalten nicht ausreicht, um als ‚schwarzer‘ Sklave ein vollwertiger Teil der spanischen Gesellschaft zu werden. Kein Verhalten kann über die Hautfarbe hinwegtäuschen, an die gewisse Vorstellungen und Ängste gekoppelt sind, die selbst ein angepasstes Verhalten als Bedrohung interpretieren.

Zudem werden die Figuren meist von weißen Schauspielern verkörpert, was die Distanz zwischen Publikum und Darstellungsgegenstand forciert. Allein die physische Darstellung kreiere John Beusterien zufolge die Gegenüberstellung von künstlicher schwarzer Hautfarbe und einem natürlichen Zustand des ‚Weiß-seins‘.<sup>186</sup> Der Unterschied zwischen ‚Weißen‘ und ‚Schwarzen‘ wird demzufolge nicht aus einer Ideologie heraus begründet, sondern aus dem reinen ‚Gesehen-werden‘ auf der Bühne.<sup>187</sup> Allerdings wird die folgende Analyse auch zeigen, dass die Darstellung des als-‚negro‘-Gesehen-Werdens einer ideologisch begründeten Legitimationsstrategie unterliegt. Die Hautfarbe als Zeichen des Anders-sins wird über-*sehen*, sobald sich die ‚negro‘-Figur in den herrschenden Diskurs fügt. Diese Art des Sehens bezeichne ich als einen ‚befreienden Blick‘. Das Publikum lernt es, hinter der schwarzen Maske des Schauspielers dessen weiße Hautfarbe zu sehen und projiziert diese wiederum auf die schwarze Figur. Die Befreiung von der schwarzen Hautfarbe ermöglicht auf diese Weise, dass die schwarze Figur im Siglo de Oro einen sozialen Aufstieg auf der Bühne erfahren darf.

### Die Bedrohung

Bevor die Figuren aber im Zuge einer dramatischen Krise ‚weiß‘ werden können, stellen sie eine Bedrohung für die ‚weiße‘ Gesellschaft dar. Sie erkennen weder deren Regeln an noch unterwerfen sie sich ihr freiwillig. Sie stellen die herrschende Ordnung infrage und äußern Kritik, so z. B. Juan de Merida in Andrés de Claramontes *El Valiente Negro en*

---

<sup>186</sup> Beusterien (2006): *An Eye on Race*, S. 104.

<sup>187</sup> Ibid.

*Flandes* (1638), der die Ausgrenzung der ‚negros‘ infrage stellt. Zu Beginn des Stücks verteidigt er sich gegen die um Don Agustín versammelten Militärs. Dabei demaskiert er sowohl die *denarrativized vision* als auch das mittelalterliche Legitimationsnarrativ:

Juan            Qué será?  
Un borrón de la fortuna,  
puesto en la plana del mundo  
con vituperio profundo,  
aunque es cierto que ninguna  
falta recibe el color,  
siendo la naturaleza  
una misma, y su belleza  
en la variedad mayor.<sup>188</sup>

So bringt er die im vorherigen Kapitel als Antonyme identifizierte Begriffe ‚color‘, hier stellvertretend für ‚negro‘ und ‚belleza‘ in einen direkten Zusammenhang. Damit stellt der ‚negro‘ Juan de Merida zu Beginn des Stücks eine Bedrohung für die bestehende ästhetische Ordnung dar: Er kehrt sie um und unterzieht den ‚weißen‘ Körper einer *denarrativized vision*. Dieser Körper wird in dem Diskurs bedroht, weil ihn der ‚negro‘ farblos und damit als blass erscheinen lässt („siendo la naturaleza una misma, y su belleza en la variedad mayor“). An dieser Stelle entwickelt sich die Hautfarbe zu einem Zeichen der Kraft und Stärke, während die Blässe der ‚Weißen‘ auf das Fehlen der Hautfarbe zurückgeführt wird: Die dunkle Hautfarbe bildet die Norm, das ‚Weiße‘ ist ein unvollständiges Derivat.

Des Weiteren entlarvt Claramontes Figur den vorherrschenden juristischen und theologischen Diskurs als einen Machtdiskurs, der den ‚blancos‘ erst durch ihre zahlenmäßige Überlegenheit möglich ist („abatidos y imperfectos los blancos, como sujetos entre los negros se vieran“). In ihrer Herkunft seien Weiße und Schwarze gleich („proceden de un hombre“) nur in Fragen der Religion würden sie sich unterscheiden:

Juan            Blancos y negros proceden  
de un hombre, un ser los anima,  
sólo la región e el clima  
los diferencia; y si exceden  
los blancos en perfección  
a los negros, es por ser  
desdichados y tener  
sobre ellos jurisdicción;  
y del mismo modo fueran  
abatidos y imperfectos  
los blancos, como sujetos  
entre los negros se vieran.  
Y pues nos diferenciamos  
sólo en color, y tenemos

---

<sup>188</sup> Andrés de Claramonte (2007): *El Valiente Negro en Flandes*, hg. von Nelson López, Kassel: Reichenberger, S. 63.

un ser, bien decir podemos  
que, aunque negros, no tiznamos.<sup>189</sup>

Welche Religion die richtige ist, bestimmt den Worten Juan de Meridas zufolge die Mehrheit der Sehenden („entre [...] se vieran“). Diese Stelle bildet eine Variable für jegliche religiöse Minderheit, seien es *judíos* oder *moros*. Der Blick der Mehrheit verleiht dieser Macht, in diesem Fall die juristische Macht („sobre ellos la jurisdicción“). Das Recht der christlichen Ideologie ist lokal gebunden und wird in anderen lokalen Kontexten als eine Ideologie der Minderheiten erkannt. Da Juan de Merida ein ‚negro‘ ist, kann Afrika als ein solcher Kontext fungieren. Juan de Merida stellt die christliche Ideologie als eine Ideologie der Mehrheit infrage. Damit zeigt er die Notwendigkeit auf, missioniert zu werden. Als Stellvertreter eines schwarzen Kontinents legitimiert er damit auch einen politischen Missionierungsauftrag. Denn, um zu verhindern, dass der ‚negro‘ und seinesgleichen in ihren lokalen Kontexten die Gemeinschaft der Christen bedrohen, müssen alle Ungläubigen in der bekannten Welt bekehrt werden.

Juan de Merida stellt aber nicht nur in religiöser Hinsicht eine Bedrohung für die weiße Gesellschaft dar. Die weißen Figuren befürchten, etwas von Juans schwarzer Hautfarbe abzubekommen, was ironischerweise auf der Bühne tatsächlich möglich ist. Da Juan von einem weißen Schauspieler verkörpert wird, von dessen angemalten Körperteilen die Bedrohung ausgeht, verschmutzt zu werden. Der ‚negro‘ Juan im Stück aber betont, dass seine Hautfarbe natürlich und eine Farbe wie die weiße sei („nos diferenciamos sólo en color“) und dass eine Verschmutzung durch eine mögliche Berührung nicht möglich sei („aunque negros, no tiznamos“).

Auf diese ideologischen Ausführungen ruft ein Offizier verwundert und sarkastisch aus, was der ‚negro‘, ein „envés de sartén“<sup>190</sup>, denn für philosophische Reden halten würde. Von einem Menschen afrikanischer Herkunft werden philosophische Gedanken nicht erwartet. Unbeirrt fährt Juan de Merida aber mit seinen Ausführungen fort:

Juan            Y carbón  
                  que encendido en la ocasión,  
                  rayos da por chispas; Juan  
                  de Mérida me apellido;  
                  y aunque moreno a ser vengo,  
                  valor de Mérida tengo,  
                  porque en Mérida he nacido;<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Ibid.

<sup>190</sup> Ibid.: Damit bezieht er sich auf die Rückseite einer Pfanne, die regelmäßig dem Feuer ausgesetzt ist, was parallel zu einer der möglichen Theorie läuft, die Hautfarbe des ‚negro‘ resultiere aus dem häufigen Kontakt mit der Sonne. Siehe hierzu: Fra-Molinero (1995) *La imagen*, S. xiii.

<sup>191</sup> Ibid.

Diese und weitere Beleidigungen scheinen dem ‚negro‘ bekannt zu sein („carbón“, „encendido en la ocasión“). Er wehrt sich seinerseits mit dem Argument, dass auch Kohle außergewöhnliche Kräfte entwickeln könne („rayos da por chispas“), wie Juan die Referenz auf seine Hautfarbe umschreibt. Zudem wird mit der Nennung der Herkunft „Merida“ auch klargestellt, dass Juan de Merida kein ‚negro‘ afrikanischer Herkunft ist. Wobei hier nicht eindeutig zu bestimmen ist, ob Juan de Merida sich damit von den sozial marginalisierten Sklaven afrikanischer Herkunft distanziert oder lediglich seine spanische Identität betont werden soll.

Das gefährliche Element scheint zu sein, dass dieser ‚negro‘ in der Lage ist, den Diskurs um seine Hautfarbe in eine andere Richtung zu lenken. Schwarz sei auch der Mantel der ehrenvollsten Männer.<sup>192</sup> Wenn also die Marginalisierung nicht aufgrund der Herkunft ‚Afrika‘ (Juan ist in Spanien geboren und hat es wahrscheinlich nie verlassen), sondern aufgrund der Hautfarbe vollzogen werde und gleichzeitig der schwarze Mantel als visuelles Zeichen der höchsten Ehre gilt, warum sollte diese Ehre nicht auch dem ‚negro‘ zuteil werden?

Von den weißen Militärangehörigen wird Juan de Merida für diese Ideen verlacht:

Sargento	Y encaje el perrazo agora, “Tal es la color morena”.
Juan	Tal es pues.
Alferez	Diga también excelencias del ollín, que es negro. <sup>193</sup>

Sie sind nicht in der Lage, seine Überlegungen als Unwahrheit zu demaskieren und berufen sich auf ihr soziales Recht, ihn zu beschimpfen („perrazo“, „excelencias del ollín“). Zum einen wird dadurch die von Juan de Merida vorgebrachte Argumentation abgewertet, zum anderen wird aber auch die Gefahr demonstriert, die ein solches Gedankengut birgt. Wie sonst ist die soziale Marginalisierung zu rechtfertigen, als durch eine unchristliche Idee der Benachteiligung? Es wird im weiteren Verlauf der Analyse deutlich werden, dass eine Figur, die derartiges auf der Bühne sagt, durch einen Einfluss von außen eines Besseren belehrt wird. ‚Negros‘ werden in Spanien im 17. Jahrhundert vor allem als Sklaven toleriert und können der Vorstellung zufolge nur in Guinea frei sein, wie folgende Stelle belegt: Juan bittet darum, ins Militär aufgenommen zu werden, um für Spanien kämpfen zu können. Doch die Militärs sprechen ihm ihr Misstrauen

---

<sup>192</sup> Ibid.

<sup>193</sup> Ibid., S. 65.

aus.<sup>194</sup> Es ist unvorstellbar, dass Juan für Spanien kämpfen soll, widerspricht doch sein Äußeres der Idee, dass er Spanier sei. Er solle doch lieber in Guinea kämpfen.

Agustín      Si ser soldado desea,  
                 Por qué á Guinea no pasa?<sup>195</sup>

In einem weiteren Punkt bedroht der ‚negro‘ den weißen Spanier – in seiner Tapferkeit. Juan de Merida betont, dass er mehr wert sei, als ein Heer voller weißer Soldaten, indem er Letztere mit Hühnern vergleicht. Denn es gebe ja auch Hühner mit weißen Federn.<sup>196</sup> Das soll zum einen Feigheit und Schwäche des weißen Heeres symbolisieren als auch die weißen Spanier feminisieren. So stellt der ‚negro‘ die Männlichkeit und Potenz des weißen Spaniers infrage und formuliert erneut eine Bedrohung.

Diese ist allerdings in dem Moment eingedämmt, als Juan de Merida über den Duque de Alba spricht. Im Schatten des berühmten Duque möchte er sein, wobei ‚alba‘ Sonnenaufgang bedeutet.<sup>197</sup> Durch seine Tugenden möchte Juan überzeugen und nicht durch seine Hautfarbe.<sup>198</sup> Dabei verlässt er die anfängliche Argumentation, nach der die ‚negritud‘ auch bei ihm durch bloßes Gesehen-werden zum Zeichen von Mut, Stärke, Tapferkeit und Potenz wurde. Die Relativierung, dass seine Hautfarbe erst durch seine Taten un-sichtbar gemacht werden könnte, dürfte in Vélez de Guevaras Formel *Virtudes Vencen Señales*<sup>199</sup> zusammengefasst werden: Erst durch die tugendhafte Handlung wird das soziale Stigma der schwarzen Hautfarbe abgelegt.

Einen weiteren Beleg für die Darstellung des ‚negro‘ als Bedrohung vor seiner Konversion liefert Lope de Vegas Heiligendrama *Lope El Santo Negro Rosambuco de la Ciudad de Palermo* (1612).<sup>200</sup> Rosambuco, der in der Regieanweisung bereits als ‚Santo‘ betitelt wird, kämpft zur See an der Seite der Türken gegen die Spanier. Er überzeugt durch Heldenmut und Tapferkeit und stellt somit den Albtraum aller weißen Spanier dar.<sup>201</sup> Wie bereits der ‚negro‘ in Flandern, stellt der ‚negro‘ die Tapferkeit und die Männlichkeit der Spanier infrage. Zudem handelt es sich bei Rosambuco um einen

---

<sup>194</sup> Ibid.

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Ibid., S. 67.

<sup>197</sup> Ibid., S. 87.

<sup>198</sup> Ibid. Diese Komödie ist dem Heiligen Benito von Palermo gewidmet, der im 16. Jahrhundert in Sizilien lebte.

<sup>199</sup> Luis Vélez de Guevara (2010): *Virtudes Vencen Señales*, hg. von William R. Manson und George Peale, Newark: Juan de Cuesta.

<sup>200</sup> Lope de Vega (1998): *El Santo Negro Rosambuco de la Ciudad de Palermo*, hg. von Alberto Blecuca und Guillermo Serés, Madrid: Turner.

<sup>201</sup> Ibid., S. 309.

Muslim, der Allah angesichts des Kampfes gegen die Christen um Hilfe bittet.<sup>202</sup> Das Problem der Bedrohung wird durch die Niederlage der Türken eingedämmt. Rosambuco, der wie ein Schiffbrüchiger an die Küste Europas gespült wird und sich in seiner Verzweiflung das Leben nehmen möchte, wird von einer Wundererscheinung, einem Kind, daran gehindert.<sup>203</sup> Diese Szene zeigt die weiße Vorstellung davon, wie Menschen afrikanischer Herkunft in Europa ankommen.<sup>204</sup> Ungläubig und wild erreichen sie die Küsten, erfahren aber in Europa die Wunder des christlichen Gottes und fügen sich in ihr Schicksal als Sklaven, um mehr von dieser Herrlichkeit zu erfahren.<sup>205</sup>

In Lope de Vegas Welt des ‚negro‘ erkennen auch andere Figuren den Mut und die Tapferkeit des ‚negro‘ an.<sup>206</sup> Allerdings fällt in diesem Zusammenhang die Bezeichnung ‚turco moreno‘<sup>207</sup>, was eine Abschwächung des Begriffs ‚negro‘ darstellt. Im Gegensatz zum ‚negro‘ besitzt Rosambuco neben der ihn beschreibenden (nicht wertenden) braunen Hautfarbe ‚moreno‘ auch die Identität ‚turco‘. Das muss zwar nicht primär auf einen geografischen Ursprung verweisen, misst ihm aber immerhin eine religiöse, wenn auch muslimische, Identität zu. Rosambuco wird aufgrund seiner Tapferkeit einem Adligen als Sklave übergeben.<sup>208</sup> Diese Handlung ist bezeichnend für den dramatischen Umgang mit den ‚negro‘-Figuren im Theater. Anstatt die Bedrohung durch Exekution, bzw. Vertreibung, wie im Falle der *judíos*, *moros* und *moriscos*, einzudämmen, wird der ‚negro‘ domestiziert und zu einer Trophäe *verdinglicht*. Damit verliert er nicht nur seine Identität und seine Menschlichkeit, sondern auch sein gefährliches Potenzial.

Als eine Trophäe seines Besitzers wird auch der ‚negro‘ Juan Latino im gleichnamigen Werk (1652) dargestellt. Das Stück von Ximénez de Enciso basiert auf dem Leben des historischen Juan Latino. Die Bedrohung, die von diesem ‚negro‘ ausgeht, beruht vor allem auf dessen Gelehrsamkeit. Allerdings bedroht er damit weniger die

---

<sup>202</sup> Ibid.

<sup>203</sup> Ibid., S. 311.

<sup>204</sup> Aurelia Martín Casares beschreibt, dass einige Dokumente aus dem 16. und 17. Jahrhundert in Spanien von Ankünften der ‚negros‘ zeugen. Einige von ihnen versuchten, von den Schiffen der Muslime zu fliehen, um die harte Arbeit an Bord nicht mehr ausüben zu müssen, andere gingen während Piratenangriffen verloren. Die wenigsten konnten aber ihren Status als freie Menschen belegen und wurden daher versklavt, in: Martín Casares (2004): „Free and Freed Black Africans“, S. 254.

<sup>205</sup> Elma Dassbach untersucht in ihrer Studie, wie Heilige im Theater des Siglo de Oro dargestellt wurden. Die Konvertiten würden vor ihrer Konversion als absolute Sünder dargestellt. Allerdings liege diese Sünde vor allem in der Ausübung einer anderen als der christlichen Religion, in: Elma Dassbach (1997): *La Comedia Hagiográfica del Siglo de Oro Español, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York: Peter Lang, S. 37.

<sup>206</sup> Ibid., S. 320.

<sup>207</sup> Ibid.

<sup>208</sup> Ibid., S. 320.

lokalen Autoritäten, sondern er verehrt wie der historische Juan Latino Juan de Asturias und stellt – bis auf die des Gelehrten Villanueva – keine Autoritäten infrage. Doch hier wird die Auseinandersetzung auf Seiten des Publikums zu begrüßen gewesen sein, handelt es sich doch bei der Figur des Villanueva dem Namen nach aller Wahrscheinlichkeit um einen *converso*.

Ein Problem stellt hingegen die Attraktivität dar, die Juan Latino auf die spanische *dama* Doña Ana ausübt. Für Doña Ana ist nur derjenige schön, der viel weiß.<sup>209</sup> Des Weiteren zeigt der ‚negro‘ ein ehrenhaftes Verhalten, als Doña Ana ein Band fallen lässt. Juan Latino findet es und händigt es keinem der ihn umkreisenden *caballeros* aus, auch wenn diese ihm Geld bieten oder ihn bedrohen.<sup>210</sup> Offensichtlich strebt Juan Latino eine Liebschaft mit Doña Ana an, was auf den ersten Blick die *limpieza de sangre* in Gefahr zu bringen scheint. Neben Juan Latino werden auch weitere Gruppen dieses Konzept bedrohen. Zum einen der bereits erwähnte Gelehrte Villanueva, der von Juan Latino im weiteren Verlauf des Stücks in einem Disput besiegt wird, zum anderen die ebenfalls auf einer historischen Vorlage basierende Figur des Don Fernando de Valor, der als Abén Humeya einer der Führer des Aufstands von Alpujarras war. Die Schlacht von Alpujarras bezeichnet den Aufstand der *moriscos* gegen die juristische und kulturelle Unterdrückung von Seiten des spanischen Königshauses. In dem Stück wird Don Fernando von Juan de Asturias besiegt.

Die Gefahr, dass Juan Latino die *limpieza de sangre* infrage stellen könnte, wird von ihm selbst relativiert. Im Stück behauptet der ‚negro‘, bei Duque de Sesa aufgewachsen zu sein.<sup>211</sup>

Juan    Crióme con tanto amor,  
          que, a no ser negra mi madre,  
          creyera que era mi padre  
          el que tengo por señor.<sup>212</sup>

Jener sei wie ein Vater zu ihm gewesen („Crióme con tanto amor“, „creyera que era mi padre“). Doch schließt der ‚negro‘ aus, dass sich sein weißer Besitzer auf eine Liaison mit einer schwarzen Sklavin einlassen würde („a no ser negra mi madre“). Juan Latino spricht damit ein Tabu an, das von weißen Sklavenbesitzern regelmäßig gebrochen wird.

---

<sup>209</sup> Diego Ximénez de Enciso (1951): *El Encubierto y Juan Latino*, hg. von Eduardo Juliá Martínez, Madrid: Aldus, S. 161.

<sup>210</sup> *Ibid.*, S. 165.

<sup>211</sup> *Ibid.*, S. 206.

<sup>212</sup> *Ibid.*

In der Tat ist es nicht selten, dass Sklavenbesitzer mit ihren Sklavinnen Kinder zeugen. Da der Nachwuchs aber, wie auch die Mutter, durch seine Hautfarbe als ‚negro‘ markiert ist, erbt auch er den rechtlichen Status der Mutter. Diese Kinder werden meist nach Verkündigung des väterlichen Testaments freigelassen. Es ist allerdings verwunderlich, warum die sexuelle Beziehung zwischen Sklavenbesitzern und deren Sklavinnen gerade in einem Stück über das Leben Juan Latinos thematisiert wird. Der historische Juan Latino sagte in seiner *Asturiada*, die er Juan de Asturias widmete, deutlich aus, dass er aus Äthiopien stamme. Er formuliert einigen Interpretationen zufolge die erste Idee einer Art von ‚black pride‘: Er, Juan Latino, ist es, der aus einem Land stammt, in dem das Christentum schon länger als in Spanien praktiziert wurde. Er, der ‚negro‘, schreibt auf Latein, der Sprache der Humanisten, die wohl die wenigsten spanischen Humanisten im 17. Jahrhundert beherrschen. In der dramatischen Verarbeitung seines Lebens findet sich kein Beleg für einen gewissen Stolz über die schwarze Hautfarbe. Zudem besteht die Möglichkeit, dass der Autor den literarischen Juan Latino durch dessen Geburt in Europa etwas ‚spanischer‘ erscheinen lassen möchte.

Das Stück unterscheidet sich in dem Aspekt der Bedrohlichkeit des ‚negro‘ von den vorherigen Stücken insofern, als dass Juan Latino lediglich eine Gefahr für andere Minoritäten darstellt. Er stellt die Männlichkeit des *morisco* infrage, indem er dessen *dama* für sich gewinnen kann. Zudem siegt er über den *converso*, dem er den Lehrstuhl wegnimmt. Als Sklave scheint Juan Latino bereits gezähmt. Doch er fordert etwas für sich ein, ohne an den Säulen des Systems zu rütteln: die Freiheit, forschen zu können („[...] un pobre negro soy, ser más quería“).<sup>213</sup> Da er damit ein humanistisches Ziel verfolgt, wäre es schwierig, es ihm zu verwehren. Allerdings muss diese Figur wie alle anderen ‚negros‘ einen Transformationsprozess durchlaufen, indem sie die herrschenden Verhältnisse anerkennt, um anschließend Teil der sich von ihr bedroht fühlenden Gesellschaft zu werden.

Die Frage nach dem genetischen Erbe wird ebenfalls von Vélez de Guevara in *Virtudes Vencen Señales* (1640) verhandelt.<sup>214</sup> Wie Ximénez de Enciso hat auch Vélez de Guevara *converso*-Vorfahren.<sup>215</sup> Moses Panford sieht eine gemeinsame Motivation hinter den Darstellungen der ‚negros‘ durch die *conversos* Enciso und Vélez de Guevara. Sie zeigen

---

<sup>213</sup> Enciso (1951): *Juan Latino*, S. 224.

<sup>214</sup> Vélez de Guevara (2010): *Virtudes Vencen Señales*.

<sup>215</sup> Sieher hierzu: Ruth Pike (1990): „The Converso Origins of the Sevillian Dramatist Diego Jiménez de Enciso“, *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (2), S. 129-135, Ruth Pike zeigt zudem die Nähe der Familie Encisos zu Duque de Olivares, der ebenfalls ein Förderer Vélez de Guevaras war.

den ‚negro‘ als den ‚Anderen‘, als einen neuen Christen, der mittels seiner Konversion versuche, an den gesellschaftlichen Rechten teilzuhaben, die aber einer privilegierten Schicht reserviert seien.<sup>216</sup> Im Unterschied zu den bisher analysierten Stücken steht der ‚negro‘ allerdings nicht für einen Menschen afrikanischer Herkunft, sondern für ein Wunder oder vielmehr für einen Unfall.

Auf Filippo wird auch an keiner Stelle mit ‚negro‘ verwiesen, obwohl seine Hautfarbe schwarz ist. Durch sie ist die Thronfolge von Albanien in dem Stück bedroht. Denn der König Lisandro hinterlässt außer Filippo, seinem 21 Jahre lang geheim gehaltenen Sohn, nur eine Tochter. Filippo wächst nicht am Hofe auf, sondern in völliger Abgeschiedenheit. Sein einziger Kontakt ist ein Vertrauter des Königs, der ihn wie ein Vater aufzieht und ihn unterrichtet. Parallelen zu Calderón de la Barcas *La Vida es Sueño* sind in dem Plot zu erkennen.<sup>217</sup>

Lisandro sieht eine Schwierigkeit darin, seinen legitimen Nachfolger Filippo einzusetzen:

Lisandro      Veinte años tiene, y no he visto  
                  su rostro, que, aunque me llame  
                  amor de padre, me ocupa  
                  ver que soy de un monstro padre,  
                  hasta esta ocasión que habéis  
                  obligado con tan grandes  
                  resolución la mía  
                  para que en Filippo os hable,  
                  que este el nombre, albaneses,  
                  que de los negros celajes  
                  de su color, tras de tanta  
                  noche de prisiones, nace  
                  sol a Albania, con los rayos  
                  de su corona, en la tarde  
                  de mi edad, cuando los míos  
                  más largas las sombras hacen.<sup>218</sup>

Schwarz sei Filippo geboren, obwohl beide Eltern weiß sind („de un monstro padre“). Lisandro fürchtet sich, seinen Sohn den Albanern zu präsentieren, ja er fürchtet sich selbst, ihn zu sehen, auch wenn es seinen väterlichen Gefühlen widerspricht („no he visto su rostro, que, aunque me llame amor de padre, me ocupa“). Filippo ist schwarz und damit ein Monster („los negros celajes de su color“). Der neue König von ‚Alba’nia, dem namentlich ‚weißen‘ Land, dem Land des Sonnenaufgangs, wird nun einer sein, der schwarz ist, wie die dunklen Wolken, die ein Gewitter ankündigen oder wie die Schatten

---

<sup>216</sup> Moses Panford (2000): „El Humor y la Sátira en el Entremés de los Negros: Tradición e Inovación“, *Afro-Hispanic Review*, S. 45-52, hier S. 46.

<sup>217</sup> Pedro Calderón de la Barca ([1635]2004): *La vida es sueño*, Madrid: Cátedra.

<sup>218</sup> Vélez de Guevara (2010): *Virtudes*, S. 89.

eines nahenden Todes. Auch wenn Filipo kein Sklave ist und nur schwarz geboren wurde, weil sein Vater in der Nacht der Empfängnis ein Bildnis der Königin Saba betrachtet hat, verheißt seine Hautfarbe, das Zeichen („Señal“), nichts Gutes und wird als eine Bedrohung für die weiße Gesellschaft Albaniens dargestellt, bevor er überhaupt die Bühne betritt. Erst durch sein tugendhaftes Verhalten wird Filipo, in dessen Adern königliches und nicht afrikanisches Blut fließt, beweisen, dass dieses Zeichen überwunden werden kann.

John Beusterien merkt an, dass die Figuren der *comedia* ihren sozialen Status ihrem religiösen Amt und ihrer adligen Herkunft verdanken.<sup>219</sup> Die Hautfarbe habe aber dazu beigetragen, auf der Bühne zu zeigen, *wie* Hierarchien visualisiert und artikuliert werden.<sup>220</sup> Die Figur des ‚negro‘ steht in der *comedia* also nicht nur als Referent für Menschen afrikanischer Herkunft, sondern für die *Art und Weise*, wie alle Minoritäten in Spanien marginalisiert werden. Als Beispiel sei an dieser Stelle die Variable ‚perro‘ genannt, was synonym mit dem Begriff ‚negro‘ in den *comedias* häufig verwendet wird.<sup>221</sup> ‚Perro‘, der Hund, ist nach einer Definition Covarrubias’ vor allem „un animal conocido y familiar, símbolo de fidelidad y de reconocimiento a los mendrugos de pan que le echa su amo“.<sup>222</sup> Ein Hund hat also immer einen Besitzer und ist ein loyales Wesen, das gefüttert werden muss. Doch bis es soweit ist, muss ein Hund, wie auch ein Sklave afrikanischer Herkunft, gezähmt und von seinem Besitzer erzogen werden. Allerdings scheint in dem Zusammenhang der Szene ‚perro‘ eine andere Bedeutung zu haben, denn Juan de Merida korrigiert:

Juan    ser moreno no es ser perro;  
          que ese nombre se le da  
          a un alarbe, a un moro.<sup>223</sup>

Es sind vor allem Ungläubige, wie *moros*, die einem Hund gleichen. Damit entlarvt er zunächst das Vorurteil, ‚negros‘ seien keine Christen und stellt sich selbst als einen Christen vor. Die Verwendung von ‚perro‘ hat an dieser Stelle eine enthumanisierende Bedeutung. Genauso wenig wie die nicht christliche Bevölkerung ist die schwarze vom

---

<sup>219</sup> John Beusterien (2006): „Teaching Race and the Performance of Whiteness in *El Valiente Negro en Flandes*, by Andrés de Claramonte“, in: Laura R. Bass/John Marg (Hgg.): *Approaches to Teaching Early Modern Spanish Drama* Vol. 90, New York: MLA, S. 174-181, hier S. 177.

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> Vélez de Guevara (2012): Vitudes, S. 107; Claramonte (2007): *Valiente Negro*, S. 59.

Agustín: Vaya el perro. / Juan: No está el yerro / en la sangre ni el valor. / Alferéz: Estarálo en la color.

<sup>222</sup> „Perro“, in Covarrubias (2012): *Tesoro*, S. 1357.

<sup>223</sup> Claramonte (2007): *Valiente Negro*, S. 59.

gesellschaftlichen Leben der weißen Spanier ausgeschlossen. Sie werden *verdinglicht*, entmenschlicht und damit jeglicher Aussicht auf Würde beraubt. Wie in diesem Beispiel gezeigt wird, kommt die Assoziation *angesichts* der Hautfarbe auf. Die Darstellung des Juan de Merida entspricht zunächst nicht der Vorstellung von einem unzivilisierten Wesen, dennoch werden ihn bis zu seiner Krise die Vorurteile und Beleidigungen im Laufe des Stücks begleiten.

Allerdings ist Juan de Merida wütend über die ungerechte Behandlung, die er erdulden muss. Er fragt, ob nicht alle Menschen gleich seien. Nirgendwo finde sich ein Beleg dafür, dass sich die Seele eines ‚negro‘ von der Seele eines ‚blanco‘ unterscheide:

Juan    A cólera y a rabia me provocho  
cuando contemplo en la bajeza mía  
pensamiento que van a eterna fama,  
a pesar del color que así me infama.  
Qué ser negro en el mundo infamia sea!  
Por ventura los negros no somos hombres?  
Tienen alma más vil, más torpe y fea?  
Y por ello les dan bajos renombres;  
Que tiene más España que Guinea?  
O por qué privilegios o renombres,  
si los negros valor y fama adquieren,  
los blancos más civiles los prefieren?<sup>224</sup>

Juan de Merida kann die Marginalisierung nicht nachvollziehen („A cólera y a rabia me provocho“). Was aus der Perspektive des Publikums im 21. Jahrhundert wie eine Kritik an den sozialen Umständen des Siglo de Oro wirken mag, erweist sich im Kontext als der Irrtum eines Marginalisierten, der noch lernen muss, den Diskurs um seine Hautfarbe zu beherrschen („Que tiene más España que Guinea?“). Erst in einem Zivilisierungsprozess durch weiße Autoritäten<sup>225</sup> wird er in der Lage sein, sein Temperament zu bändigen und sein Schicksal als Außenseiter zu akzeptieren.

Auch das Temperament des heiligen ‚negro‘ vor dessen Konversion wird als nicht-christlich und damit anti-spanisch dargestellt. Für Rosambuco stellt die Unterwerfung durch die Christen eine zu große Schmach dar, als dass er sie ertragen könnte. Lieber möchte er sterben und ist kurz davor, eine große Sünde zu begehen und sich selbst zu töten.

Rosambuco    Ah Rosambuco infeliz,  
por tu desdicha otomano,  
hoy al infame cristiano  
sujetarás la cerviz!  
Pero si mi triste suerte  
tiene de estar oprimida,

<sup>224</sup> Ibid., S. 85.

<sup>225</sup> In diesem Stück ist diese Autorität niemand geringeres als Duque de Alba.

quitarme quiero la vida.  
Mar salado, dame muerte!<sup>226</sup>

Das mag einem christlich sozialisierten Publikum als ungeheuerlich erscheinen und muss verhindert werden. Durch die wundersame Begegnung mit einem Kind eines Besseren belehrt, beschließt Rosambuco, am Leben zu bleiben und sich den Spaniern zu unterwerfen. Der Befehl, sich versklaven zu lassen, kommt damit von der höchsten Autorität in einem christlichen Weltbild, vom Sohn Gottes persönlich. Auch wenn der muslimische ‚negro‘ den Sinn hinter seiner Unterwerfung nicht erkennen kann, glaubt er dem Kind und stellt es nicht infrage. Zudem wird das Potenzial, Rosambuco zu konvertieren, durch seine edle Herkunft betont:

Don Pedro Quién eres?  
Santo El capitán  
Don Pedro Y es tu nombre?  
Ssanto Rosambuco.  
[...]  
Nací en la adusta Etiopia [...].<sup>227</sup>

Zum einen war Rosambuco im Dienst der Türken ein ranghoher Militär, zum anderen ist er in Äthiopien geboren. Sein falscher Glaube wird auf den Einfluss der Türken zurückgeführt, wobei der Fehler, wie zu sehen sein wird, leicht zu korrigieren ist.

Dass die Wahrnehmung des ‚negro‘ als wildes Wesen auch trotz einer Anpassung an die weiße Gesellschaft bestehen bleibt, zeigt sich in der Figur des Widersachers Rosambucos/San Benitos Pedrisco:

Pedrisco Que a un negro de Manicongo,  
idiota, simple, sin ciencia,  
de mala lengua y prudencia,  
que no se harta de mondongo,  
esclavo de un capitán,  
sin celo ni entendimiento,  
[...]  
Miren aquí el seor negrote,  
lego sin ser sacerdote;  
mandinga, zape o arabio,  
[...].<sup>228</sup>

Für Pedrisco ist die Hautfarbe ein Signal für eine Herkunft aus „Manicongo“, was ein erfundenes Herkunftsland ist. Rosambuco/San Benito sei vor allem dumm, einfach, ohne Wissen, spreche eine schlechte Sprache und sei in erster Linie ein Sklave („idiota, simple, sin ciencia, de mala lengua y prudencia [...] esclavo“). Interessanterweise vollzieht sich

---

<sup>226</sup> Lope de Vega (1998): *Rosambuco*, S. 309-310.

<sup>227</sup> *Ibid.*, S. 311.

<sup>228</sup> *Ibid.*, S. 359.

diese Fremdcharakterisierung nach der Konversion Rosambucos/San Benitos. Rosambuco nennt sich bereits Benito und erkennt die Spielregeln der ihn umgebenden Gesellschaft an. Pedrisco darf die Ressentiments im Zusammenhang mit der Hautfarbe trotzdem bedienen, weil er der Bösewicht des Stücks und somit keine Identifikationsfigur ist. Ein weiteres Beispiel dafür, dass die Vorurteile auch nach einer Assimilierung bestehen bleiben, ist die von einem Dämon besessene Tochter des Vizekönigs. In ihrer Besessenheit nennt sie Rosambuco/San Benito „aforro del sartén“<sup>229</sup>, als seinen Herkunftsort „Angola“<sup>230</sup> und spricht zu ihm in der ‚habla de negro‘.<sup>231</sup> Wenn der Dämon im Körper des Mädchens die Sprache der ‚negros‘ spricht, wird nicht gleichzeitig das gesellschaftliche Misstrauen ihm gegenüber artikuliert? Ist ein getaufter ‚negro‘ nicht trotzdem ein Christ zweiter Klasse und steckt nicht in allen ‚negros‘ ein Dämon? Die Farbe ist doch das Zeichen für die Schwärze ihrer Seelen. Es wird deutlich, dass selbst nach der Konversion eines ‚negro‘ eine Gefahr von ihm ausgehen kann, die im Falle Rosambucos nur durch den Tod besiegt werden kann. Die Fremdcharakterisierung des ‚negro‘ durch die Bösewichte des Stücks räumen Autor und Publikum die Möglichkeit ein, Vorurteile zum Ausdruck zu bringen, ohne sich jedoch der unbegründeten Ausgrenzung verdächtig zu machen.

In der *comedia Juan Latino* zeigt sich dies in der Figur des Bösewichts Don Fernando de Valor. Als *morisco* ist er ein Außenseiter und keine Identifikationsfigur.<sup>232</sup>

Don Fernando    ¿Vistes salir a un salvaje,  
                          un negro, un gigante, un monstró  
                          con una piel de león,  
                          un pino en vez da bastón,  
                          barba larga y fiero el rostro?<sup>233</sup>

In diesem Teil nimmt Don Fernando de Valor Bezug auf Cañeri, einen ‚negro‘, der ebenfalls in den Aufstand von Alpujarras verwickelt sein wird. So sehr fürchtet der *morisco* die Hautfarbe, dass er seinen Tod mit ihrem Auftauchen assoziiert („barba larga y fiero el rostro“).<sup>234</sup> An dieser Stelle wird erneut das Bedrohungspotenzial eines ‚negro‘ deutlich. Zudem werden auch hier bekannte Ressentiments bedient, ohne dass sich Autor

<sup>229</sup> Ibid., S. 371.

<sup>230</sup> Ibid.

<sup>231</sup> Ibid.

<sup>232</sup> Die Ressentiments gegenüber den moriscos kommen an folgender Stelle im Stück am deutlichsten heraus: Enciso (1951): *Juan Latino*, S. 147.

Doña Ana: ¿Celos me han de pedir de un escudero? / ¿De un hombre que aún apenas es cristiano? / ¡De don Fernando celos! ¡De un morisco, / de abuelo moro y padre berberisco.

<sup>233</sup> Ibid., S. 167-168.

<sup>234</sup> Ibid., S. 168.

und Publikum einen Vorwurf machen müssen. Schließlich ist es keine der ‚weißen‘ Figuren, die diese zum Ausdruck bringen.

Auf der anderen Seite beherrscht der ‚negro‘ Juan Latino ebenfalls den Diskurs um seine Hautfarbe. In einer Szene kann er sich nicht mehr zurückhalten und gesteht Doña Ana seine Liebe. Zudem küsst er ihre Hand, worauf diese sich empört. Juan Latino setzt zu seiner Verteidigung an:

Juan Latino      [...] no me hizo perro de agua,  
                         hízome perro de fuego.  
Soy perro y rabio de amor,  
y, pues sois discreta y sabia,  
no os admiréis que, con rabia,  
muerda un perro a su señor.  
Mas, pues conocéis mi mal,  
disculpad, mi bien, mi yerro,  
y ¡amad, señora, a este perro,  
que es perro y será leal!<sup>235</sup>

Seine Farbe sei ein Fluch („me hizo“), er könne sich nicht beherrschen, sei er doch ein ‚perro‘, ein Hund. An dieser Stelle wird die Hautfarbe mit Triebhaftigkeit assoziiert. Erst in der spanischen Gesellschaft könne der ‚negro‘ lernen, seine Triebe zu kontrollieren. Der ‚negro‘ bittet die weiße Frau darum, ihr ein treuer Hund sein zu dürfen („¡amad, señora, a este perro, que es perro y será leal!“). Von einem Sklaven seines Herrn wird er zum Sklaven seiner unkontrollierbaren, wilden Liebe. Die weiße *dama* lässt sich im ersten Moment darauf nicht ein, sie bewahrt zunächst Anstand und muss erst durch die Tugendhaftigkeit und das Wissen Juan Latinos davon überzeugt werden, ihn, den Hund, zu heiraten.

Der Skandal, den eine gemischtrassige Ehe hervorrufen könnte, wird gemildert, handelt es sich doch bei einer solchen Verbindung, wie hier dargestellt, weiterhin um die zwischen einem weißen Besitzer und seinem enthumanisierten ‚negro‘.

Ähnliche Ängste um den Charakter seines Sohns quälen den König Lisandro aus *Virtudes Vencen Señales*. Als Filippo zur Welt kommt, ähnelt er einem ‚Afrikaner‘ mehr als seinen Eltern, weshalb Lisandro ihn verstecken und einsperren lässt, nicht ohne ihn vorher taufen zu lassen.<sup>236</sup> Allerdings wird Lisandro zugetragen, dass Filippo ein äußerst anständiger junger Mann sei:

Lisandro      [...] y, con aquel color, talle  
                         y disposición gentil,  
                         que es callado, honesto, grave,  
                         verdadero, generoso,

---

<sup>235</sup> Ibid., S. 262-263.

<sup>236</sup> Vélez de Guevara (2012): *Vitudes*, S. 88.

discreto, valiente, afable,  
alegre, templado, limpio,  
agradecido sin arte,  
colérico en las acciones,  
atento, resuelto, fácil  
como animoso sufrido,  
no crüel como cobarde,  
a estar ocioso jamás  
inclinado, a todas partes  
tan reales, que son lenguas  
de su generosa sangre.<sup>237</sup>

Alle Tugenden Filipos erklärt sich Lisandro mit dem königlichen Blut, das durch dessen Adern fließt („tan reales, que son lenguas de su generosa sangre“). Hier wird deutlich, dass gewisse Ängste an die visuelle Wahrnehmung eines ‚negro‘ gekoppelt sind, wie bspw. der ‚negro‘ könne die Errungenschaften der eigenen Zivilisation bedrohen. In Filipos Fall ist es sein ‚weißes‘ Blut, das ihn rettet, wie auch wahrscheinlich im Fall der Figuren Juan de Merida und Juan Latino.

Bei der Darstellung beider Figuren gibt es Hinweise auf weiße Väter. Rosambuco kann ebenfalls noch bekehrt werden, was er seiner äthiopischen Herkunft zu verdanken hat. Im Gegensatz zu den anderen Figuren muss aber der ‚negro‘, dessen Geburtsort nicht in Spanien liegt, am Ende des Stücks sterben. Zum einen verlangt es so die Struktur einer Heiligenvita, zum anderen wird das Misstrauen einer spanischen Gesellschaft gegenüber den konvertierten Menschen in ihrer Mitte deutlich. Alle ‚negro‘-Figuren werden mit dem Vorwurf konfrontiert, eine Bedrohung darzustellen und damit ein zivilisatorisches Vorgehen seitens der weißen Spanier zu legitimieren. Dabei dient weniger die Darstellung ihrer Handlungen, sondern vielmehr die Abwesenheit von besonders herausragenden Talenten für diese Charakterisierung. Ein ‚negro‘ muss sich besonders anstrengen, um Anerkennung in einer ‚weißen‘ Gesellschaft zu erfahren. Bevor er sich aber unter Beweis stellen kann, signalisiert seine Hautfarbe seinem ‚weißen‘ Gegenüber, dass es sich um ein Objekt handelt, das erst zivilisiert und damit humanisiert werden muss.

In Calderón de la Barcas *Los Hijos de la Fortuna, Teagenes y Cariclea* (1751, posthum) spielt die Handlung in Äthiopien, wo Königin Persina regiert. Tisbea, eine weiße Sklavin, soll zu Persina gebracht werden, die musikalisch begabte Sklavinnen schätzt.

Nausicles [...]
  
a presentarte a Persina.
  
Su Reyna, de quien he oido

---

<sup>237</sup> Ibid., S. 89.

quanto musicas esclavas  
estima; y así es preciso  
no perder la ocasión.<sup>238</sup>

Tisbea ist erstaunt und erzürnt über diesen Vorschlag.

Tisbea       ¿Quién  
                  te dixera (¡ay Jebnon mio!)  
                  ir tu Tisbea dada a negros?<sup>239</sup>

Für die weiße Sklavin spielt der königlich Rang einer schwarzen Königin keine Rolle. Eben sowenig sind für sie deren Untertanen edle Äthiopier. Sie bedient sich eines Begriffs, der einem Menschen weder Identität noch Würde zugesteht: ‚negros‘, obwohl sie als ‚Weiße‘ in Äthiopien eine Minderheit darstellt. In diesem Stück, wie auch in den *autos sacramentales*, werden die Herkunftsländer der ‚negros‘ dargestellt. Obwohl es sich um mythische Darstellungen handelt, die teilweise auf biblischen Erzählungen basieren, findet sich darin der frühneuzeitliche Missionierungsauftrag.

Spaniens Rolle als Kolonialmacht im Siglo de Oro resultiert den Darstellungen Calderóns und der *autos* zufolge aus einer uralten Tradition. Idealerweise zeigt sich ‚Afrika‘ zwar als die ‚Brutstätte der Barbaren‘, diese Barbaren sind jedoch bereit, in dem wahren Glauben von den wahren Vertretern des Katholizismus unterrichtet zu werden. Die ‚negros‘ sind selbst in ihrer ursprünglichen Umgebung identitätslos. Wenn sie in ihrer Ursprünglichkeit beschrieben werden, so vollzieht sich die Beschreibung *ex negativo*. Erneut findet sich in der Darstellung ‚Afrikas‘ das Bild eines ‚Anti-Spaniens‘, deren Bewohner eine ‚anti-spanische‘ Identität besitzen und deshalb leicht nach dem Vorbild der ‚weißen‘ Spanier zu formen sind.

Zunächst aber ist Äthiopien in *Los Hijos de la Fortuna, Teagenes y Cariclea* das Land der ursprünglichen ‚negros‘. Königin Persina gebiert eine weiße Tochter, Cariclea, und sieht sich gezwungen, diese einem Vertrauten zu übergeben, damit er das Problem, das eine Nachricht über den Vorfall mit sich bringen würde, beseitigt.<sup>240</sup> Die Parallele zu der wundersamen Geburt des schwarzen Filipo in *Virtudes Vencen Señales* wird deutlich. Filipo wurde nach der Betrachtung des Bildes der Königin Saba schwarz. Die weiße Hautfarbe Caricleas wird mit dem schönen Bild der Andromeda verglichen.

Idaspes       Y mas quando,  
                  para mayor consecuencia,  
                  el concepto parecido  
                  tanto es à la imagen bella

---

<sup>238</sup> Pedro Calderón de la Barca (2013): *Comedia Famosa. Los Hijos de la Fortuna, Teagenes y Cariclea*, Maston Gate: Bibliobazaar, S. 2.

<sup>239</sup> Ibid., S. 3.

<sup>240</sup> Ibid., S. 43.

de Andromeda, que es quien siempre  
retratada está en tu idea; [...].<sup>241</sup>

Im Gegensatz zu Filipo, der als ‚monstruo‘ deklariert wird und dessen Tugendhaftigkeit aufgrund der schwarzen Farbe bezweifelt wird, gilt Cariclea als schön. In diesem Stück steht die schwarze Mutter unter einem höheren Zwang, ihre Entscheidung zu rechtfertigen, als der weiße König Lisandor in *Virtudes Vencen Señales*. Zudem ist das Land der ‚negros‘ eines, das von einer Frau regiert wird, ein Übel, das Lisandro durch den Einsatz seines schwarzen Sohns verhindern haben möchte. Dieses Übel scheint allerdings in der Darstellung eingedämmt, sobald eine ‚blanca‘ als Thronfolgerin eingesetzt wird. Die Hautfarbe ist in diesem Fall das visuelle Zeichen für eine Ordnung, welche sogar das äthiopische Blut zu besiegen scheint.

Die *autos sacramentales* stellen meist biblische oder mythische Stoffe mittels allegorischer Figuren nach. In dieser Form der Darstellung findet sich ‚Afrika‘ als ein symbolischer Ort, wie Molinero ihn beschreibt:

[...] un paraíso a la vez que una selva y un abismo. En la definición del ‘concepto’ África luchaban tres ideas conflictivas entre sí: existía en la mente de los intelectuales un África del Preste Juan, otra África poblada por monstruos y llena de peligros y también el África de los paganos salvajes, futuros esclavos.<sup>242</sup>

Letztere Vorstellung findet sich in den Darstellungen der *autos* wieder. Tatsächlich stellen die ‚negros‘ in den *autos sacramentales* eine etwas andere Art der Bedrohung dar als in den *comedias*. Allen *autos* ist gemein, dass sich der Ort der Handlung nicht in Spanien bzw. Europa befindet. Die Zuschauer folgen den ‚negros‘ in ihre jeweiligen Herkunftsländer.

Das Drama *La Sibila del Orienta y la Gran Reina de Sabá* (1682, posthum), ebenfalls aus der Feder Calderóns stammend, behandelt die alttestamentarische Geschichte, in der der jüdische König Salomon einen Disput mit Königin Saba ausficht.<sup>243</sup> Saba ist die Königin, deren Abbildung König Lisander in *Virtudes Vencen Señales* betrachtet, bevor der ‚negro‘ Filipo gezeugt wird.

Zu Beginn des *autos* schickt Salomon Iran ein bis dato unerforschtes, aber dem König bekanntes Land zu besuchen und dessen Königin Saba die Freundschaft anzubieten. Als Zeichen dieser Freundschaft solle die Königin Auskunft darüber geben, wie viele Bäume

---

<sup>241</sup> Ibid., S. 43.

<sup>242</sup> Molinero (1995): *La Imagen del Negro*, S. 5.

<sup>243</sup> Die Geschichte der Herrscherin übte Bouba Kidakou zufolge eine besondere Faszination auf die Europäer aus und sei einer der Faktoren, weshalb Afrika überhaupt attraktiv für Reisende war, in: Bouba Kidakou (2006): *La Imagen de los Negros*, S. 426-427.

und Baumstümpfe in ihrem Land zu finden seien: Salomon möchte der Königin die Religion des wahren, seines Gottes nahebringen.

Salomón    Tú, Irán, sabe que al Oriente,  
              donde de rosa y jazmín  
              coronado nace el sol  
              en su cuna de zafir,  
              hay un parte que llaman  
              India oriental, hasta aquí  
              no descubierta de nadie,  
              sí conocida de mí.  
              Aquí, pues, has de llegar  
              y de mi parte decir  
              a Nicaula de Sabá,  
              que es su docta emperatriz,  
              que si mi amistad desea  
              y solicita de mí  
              valerse, para mi templo  
              en estoraque y menjuí,  
              cinamomo y calambuco,  
              quiera dar y remitir  
              cuantos árboles y peñas  
              tiene su adusto país  
              para que pueda labrar  
              con fábrica tan feliz  
              templo, altar, casa y sagrario  
              a la ley de Sinaí,  
              a la vara de la sierpe  
              y al maná de rasidín [...].<sup>244</sup>

In dieser Szene ist ein deutlich formulierter Missionierungsauftrag zu erkennen („quiera dar y remitir cuantos árboles y peñas tiene su adusto país para que pueda labrar con fábrica tan feliz templo, altar, casa y sagrario a la ley de Sinaí“). Die Ressourcen des Landes sollen dazu genutzt werden, Altäre und Tempel zu bauen, um Salomons Gott zu dienen. Die Richtigkeit der Handlung Salomons wird nicht infrage gestellt. Ebenso wenig wird ein Interesse an den religiösen Bräuchen des unbekanntes Landes artikuliert. Auf eine Ahnung hin schickt der Herrscher seine Gesandten in ein fremdes Land, nicht um es zu erkunden, sondern um seine Ressourcen zu messen und es anschließend zu missionieren.

So wird das Bild des wilden ‚negro‘ in der Beschreibung der Königin Saba verwendet:

Irene        Suelto el cabello viene,  
              que aunque etíope adusta, como tiene  
              tal cuidado con ello,  
              es un rayo de sol cada cabello.  
              Mal compuesto el vestido,  
              sin atención, sin alma y sin sentido;  
              con ardiente despecho parece que se quiere abrir el pecho,  
              porque en él no le cabe

---

<sup>244</sup> Pedro Calderón de la Barca (2013): *La Sibila del Oriente y Gran Reina de Sabá*, Maston Gate: Bibliobazaar, S. 18.

el corazón.<sup>245</sup>

Aus der ‚weißen‘ Perspektive erscheint die Königin ungepflegt, was den Charakter der Ursprünglichkeit des Wilden betont. Das Haar trägt sie offen („suelto el cabello“). Zudem lässt sich das schwarze Haar nicht bändigen („es un rayo de sol cada cabello“). Die Kleidung ist schlecht gewählt („mal compuesto“). Außerdem wird der Herrscherin Herzlosigkeit unterstellt („porque en él no le cabe el corazón“). Auch als Saba beschließt, nach Jerusalem zu gehen, um Salomon zu sehen, wird das Visuelle in den Vordergrund gerückt. Die Widersprüchlichkeit einer schönen ‚negra‘ wird von den Saba ankündigenden Musikern vorweggenommen

Música      Morena soy, pero hermosa;  
                 hijas de Jerusalén,  
                 bien podéis venirme a ver.<sup>246</sup>

Salomon scheint ebenfalls von der Schönheit einer schwarzen Königin erstaunt zu sein: „que aunque negra eres bella“.<sup>247</sup> Die Darstellung Sabas durchbricht die frühneuzeitliche Dichotomie zwischen ‚negro‘ und ‚feo‘, weil sie erstens eine Frau, zweitens eine Königin ist und drittens einer längst vergangenen Geschichte angehört. Ihre Schönheit ist außergewöhnlich, aber auch sie wird die Dichotomie nicht für alle ‚negras‘ beseitigen können. Edward Glaser stellt zudem fest, dass Saba einer primitiven Darstellung entspricht, insofern die Königin ein Schiff für ein Monster hält. Der technische Fortschritt habe in ihrem Land noch nicht Einzug gehalten.<sup>248</sup>

Saba und Persina ist gemeinsam, dass sie im Gegensatz zu den *negros graves* in den *comedias* vor der Zivilisierung ihrer Herkunftsländer keine Bedrohung für den weißen Europäer darstellen. Sie sind beide wild, ursprünglich und schön, was trotz ihres königlichen Status’ nicht vor der Entstehung eines *imagen sexualizada* schützt. Das Land der ‚negros‘ ist ein von Frauen regiertes Land, das des Schutzes und der Führung weißer Männer bedarf.<sup>249</sup>

---

<sup>245</sup> Ibid., S. 27.

<sup>246</sup> Ibid., S. 71.

<sup>247</sup> Ibid., S. 72.

<sup>248</sup> Edward Glaser (1960): „Calderón de la Barca’s La Sibila del Oriente y Gran Reina de Saba“, *Romanische Forschungen* 72 (3), S. 381-403, hier S. 392-393.

<sup>249</sup> Zu einem ähnlichen Resultat gelangt Edward Said über die Darstellung ‚Asiens‘ in seiner Studie *Orientalism* nach einer Analyse von Aischylos’ *die Perser* und Euripides’ *Bakchen*: „The two aspects of the Orient that set it off from the West in this pair of plays will remain essential motifs of European imaginative geography. A line is drawn between two continents. Europe is powerful and articulate; Asia is defeated and distant. Aeschylus *represents* Asia, makes her speak in the person of the aged Persian queen, Xerxes’ mother. It is Europe that articulates the Orient; this articulation is prerogative, not of a puppet master, but of a genuine creator, whose life-giving power represents, animates, consubstitutes the otherwise silent and dangerous space beyond familiar boundaries“, in: Edward Said (2003): *Orientalism*, London: Penguin, S. 57 [Hervorhebung, i. O.].

Ein Resultat des „Führungsmangels“ in ‚Afrika‘ ist auch in Calderóns *La Protestación de la Fe* (1656) zu sehen. In einem Traum erscheint der protestantischen Königin Christina von Schweden ein Äthiopier, der ein Buch in der Hand haltend auf einem Baumstamm sitzt:

Ábrese la nube y se ve en ella un ETÍOPE vestido de indio, ricamente aderezado, sentado en una peña leyendo en un libro

Etíope      De esta suerte  
              el día me ha de coger  
              y la noche me ha de hallar,  
              hasta que llegue a apurar,  
              hasta que llegue a saber,  
              a penetrar y entender  
              este lugar de Isaías.<sup>250</sup>

Bei dem Buch, dass der ‚etíope‘ liest, handelt es sich offenbar um die Bibel („Isaías“). Da der ‚negro‘ als reich geschmückt dargestellt wird („ricamente aderezado“), aber gleichzeitig etwas Anderes als Reichtum zu begehren scheint, werden seine Ressourcen als Tauschmittel gegen den katholischen Glauben interpretiert („a penetrar y entender este lugar de Isaías“).<sup>251</sup> Weiterhin ruft der lesende ‚negro‘ explizit nach Hilfe von jemandem, der ihm die Bibel erklären könnte.

Etíope      Atiende a las voces mías,  
              Causa de Causas, y no  
              te niegues a mi deseo,  
              pues es justo. Esto que leo,  
              ¿quién me lo explicará?<sup>252</sup>

Der ‚negro‘ sehnt in dieser Szene seine eigene Missionierung herbei („Atiende a las voces mías“), ist aber in seiner Ursprünglichkeit verhaftet, bis sie stattfinden kann.

Diese Ursprünglichkeit kommt sogar noch deutlicher in den Worten der Wahrheit in Calderóns *Llamados y Escogidos* (1643) zum Vorschein.

Verdad      A los desiertos me voy  
              a vivir entre los brutos  
              pues tendrán con más amor  
              razón para la Verdad  
              los que no tienen razón.<sup>253</sup>

Die Wilden, die in der Wüste leben („A los desiertos me voy“), sind empfänglich für das Wort Gottes („la Verdad“), daher lohnt es sich, sich ihrer anzunehmen. Außer Frage steht

---

<sup>250</sup> Pedro Calderón de la Barca (2001): *La Protestación de la Fe*, hg. von Gregory Peter Andrachuk, Kassel: Reichenberg, S. 73.

<sup>251</sup> Dass weite Teil der Bevölkerung Afrikas leicht zu bekehren waren, wurde bereits Mitte des 15. Jahrhunderts festgestellt, in: Herbers (2001): „Die Eroberung der Kanarischen Inseln“, S. 214-215.

<sup>252</sup> Ibid.

<sup>253</sup> Pedro Calderón de la Barca (2002): *Llamados y Escogidos*, hg. von Igancio Arellano und Luis Galván, Kassel: Reichenberger, S. 96.

in diesem Drama, dass die Wahrheit von Spanien nach ‚Afrika‘ kommen muss, womit die epistemologische Komponente ins Spiel kommt. Die Macht liegt stets in den Händen derer, die das Wissen besitzen oder vorgeben, es zu besitzen.

Eine weitere ‚negro‘-Figur fällt bei der ersten Betrachtung aus diesem Raster. Der heilige Onofre<sup>254</sup> von Andrés de Claramonte (172?, posthum) verzichtet auf seine Krone, um in aller Bescheidenheit zurückgezogen in der Wüste zu leben.<sup>255</sup> Um seinen christlichen Glauben leben zu können, entzieht sich Onofre seiner Verantwortung, sein Land zu führen, was die Herrschaft eines Tyrannen zur Folge hat.<sup>256</sup> Während Onofre zum König der Wüste aufsteigt, verwildert er äußerlich immer mehr und erscheint anderen nicht mehr als Mensch:

Onofre      Espera, amigo, espera  
                 que humano soy, aunque parezco fiera.<sup>257</sup>

Wahre Größe scheint einem christlichen König schwarzer Hautfarbe nur in der Wüste, in einer gewissen Ursprünglichkeit vergönnt. Damit wird zum einen der weltliche König seiner weltlichen Größe zugunsten des ewigen Ruhmes beraubt, zum anderen hinterlässt er eine Vakanz, die von einem anderen Herrscher ausgefüllt werden muss. Ägypten ist in diesem Drama ein Land ohne König und spirituelle Führung, vor allem aber ohne direkte Nachkommen. Dass ein spanischer Herrscher zum König der Wüste werden würde, ist unvorstellbar, weshalb auch hier von Ägypten als einem Gegenbild zu Spanien ausgegangen werden kann.

Wie im vorherigen Kapitel zu sehen war, wurde der ‚negro‘ anhand von Fremdcharakterisierungen zu einer Bedrohung, die es abzuwehren, und zu einem Wilden, den es zu zivilisieren galt. Eine solche Darstellung ist bereits eine Legitimation, doch bieten die Theaterstücke und *autos* weitere Indizien für die Unterlegenheit der schwarzen Menschen.

---

<sup>254</sup> Eine ausführliche Analyse des Stücks findet sich in: Charles Ganelin (1985): „Claramonte’s *El Gran Rey de los Desiertos*, *San Onofre*: Allegory or Figural Interpretation?“, in: Karelisa Hartigan (Hg.): *The Many Forms of Drama*, London, Lanham: University Press of America, S. 51-68.

<sup>255</sup> Andrés de Claramonte (2010): *El Gran Rey de los Desiertos*, hg. von Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid: Cátedra, S. 342-343.

<sup>256</sup> *Ibid.*, S. 367.

<sup>257</sup> *Ibid.*, S. 420.

In Calderóns *La Síbila del Oriente y Gran Reina de Sabá* behauptet die ‚negra‘ Mandinga, dass ‚negros‘ und ‚blancos‘ nie Freunde gewesen sind, was ihnen laut Kriegsrecht<sup>258</sup> die Möglichkeit gibt, sich gegenseitig zu versklaven:

Mandinga      ¿Yo amigo? ¿De cuándo acá,  
si entre el blanco y entre el negro  
nunca hau zegura amistad?<sup>259</sup>

Mandinga spricht die ‚habla de negro‘ und ist damit schlecht zu verstehen. Allerdings weigert sie sich, die Anrede „amigo“ von einer weißen Figur zu akzeptieren. („¿Yo amigo?“) drückt Erstaunen darüber aus, dass es eine Freundschaft zwischen den verschiedenen Hautfarben geben könne. Als Beleg für ihren Ausruf beruft sich Mandinga auf die Geschichte. Die schwarzen und die weißen Völker seien niemals Freunde gewesen („nunca hau zegura amistad!“). ‚Blanco‘ und ‚negro‘ werden damit zu gegensätzliche Farben mit kultureller Komponente stilisiert. Dass diese Feststellung von einer ‚negra‘ gemacht wird, verleiht der Aussage eine Autorität.

Auch in *Teagenes y Cariclea* tauchen weiße Sklavinnen als Beweise für diese Behauptung auf. Wenn ‚negros‘ auf ihrem Gebiet weiße Sklavinnen halten, so erscheint es nur gerecht, umgekehrt Sklaven afrikanischer Herkunft in Spanien zu halten.

In *La Protestación de la Fe* wird die Legimitation sogar aus der Bibel zitiert, Jesaja 53 Vers 7:

Étiope<sup>260</sup>      Leértele quiero  
por si de él me das indicio.  
Lee              Como oveja al sacrificio,  
como al esquilmo el cordero  
fue llevado, sin abrir  
la boca al menor balido  
ni dar un solo gemido,  
sabiendo que iba a morir.“  
¿De qué profeta inferir  
debo esto?<sup>261</sup>

Der spanische König Felipe setzt sich zu dem Afrikaner und erklärt in der Art eines Vaters, der zu seinem Sohn spricht, den von Gott gegebenen Auftrag. Sie lesen zusammen weiter in der Bibel.

---

<sup>258</sup> „Esta cuestión del llamado derecho de guerra, el que el vencedor podía hacer de su prisionero un esclavo a cambio de perdonarle la vida, era practicada por los diferentes pueblos mediterráneos conocidos, tanto cristianos como musulmanes“, in: Molinero (1995): *La Imagen del Negro*, S. 11.

<sup>259</sup> Calderón (2013) *La Síbila*, S. 51.

<sup>260</sup> Dieser Äthiopier stellt höchstwahrscheinlich den Eunuchen der Äthiopischen Königin Candace dar, den ersten getauften Äthiopier, bekehrt von dem Apostel Philip, in: Beusterien (2006): *An Eye on Race*, S. 124.

<sup>261</sup> Calderón (2001): *La Protestación*, S. 75.

In einem nächsten Schritt bittet der ‚etiope‘ Felipe darum, ihm eine Interpretation des Gelesenen zu geben. Damit erkennt er *a priori* Felipes Autorität in Dingen der Religion an. Allein durch seine Herkunft ist Felipe dazu bestimmt, den göttlichen Auftrag zu erfüllen. Wie ein Lamm, das geopfert werden soll, weiß auch Jesaja, dass er geopfert werden wird. Trotzdem wehrt er sich nicht dagegen. Der ‚etiope‘ ist fasziniert von diesem Gedanken und fragt Felipe ob er ‚mehr‘ davon haben könnte. Seine Neugier ist geweckt. Felipe gibt ihm die nötigen Instruktionen. Wenn der ‚etiope‘ ihm folgen wird, werde er die Wahrheit erfahren.

Es ist sowohl in der im *auto* präsentierten Bibelstelle als auch in dem Dialog zwischen Felipe und dem Afrikaner die Vision einer gelungenen Missionierungsstrategie zu erkennen. Der ‚etiope‘ steht, wie die meisten Figuren in einem *auto sacramental*, allegorisch für alle Afrikaner. Der Spanier Felipe ist ihm in dieser Darstellung überlegen, weil er das Wissen über die christliche Religion besitzt. Auch wenn der ‚negro‘ nicht versteht, was mit ihm geschieht, weil er dazu intellektuell nicht in der Lage ist, ordnet er sich freiwillig unter. Wie ein unschuldiges Lamm, lässt er sich in dem richtigen Glauben zu seiner eigenen Opferung führen („Como oveja al sacrificio“).

Der Legitimationsgedanke wird zudem durch die Darstellung der Konversion der protestantischen Königin von Schweden bestätigt. Auch sie ist erhell von der Größe des katholischen Felipe und kann es nicht akzeptieren, dass ein ‚negro‘ sich bekehren lässt, während sie im falschen Glauben lebt. Im Übrigen findet sich hier ein weiterer Beleg für die Unfähigkeit afrikanischer Herrscherinnen, ihre Untertanen zu führen. Die Königin von Schweden meint, in dem ‚negro‘ einen Eunuchen der Königin des Orients, einen Hinweis auf Saba zu erkennen.

Cristina	Ea, soberano auxilio, dame la luz, no se diga que un etiope bozal, eunuco de una etiopisa, reina de Oriente, que quiso saber, supo con más dicha aprovecharse que yo, y más teniendo a la mira de un Felipe, otro. <sup>262</sup>
----------	---

Claramontes *Valiente Negro en Flandes*, Juan de Merida ist frei, obwohl (*aunque*) er schwarz ist, was die Tautologie: „er ist Sklave, weil er schwarz ist und er ist schwarz, weil er Sklave ist“, bestätigt.

Juan	pues <i>aunque</i> negro soy, no soy esclavo,
------	---

---

<sup>262</sup> Ibid., S. 84.

y mente es mismo sol si lo imagina.<sup>263</sup> [Hervorhebung, I.B.]

Auch Rosambuco akzeptiert sein Sklavendasein als Rettung. Weniger aber, weil er schwarz ist, sondern weil er als Kriegsgefangener das Recht auf Freiheit verwirkt hat:

Santo        Que he sido dichoso, digo,  
                 tu esclavo desde hoy me nombro;  
                 ya no me espanta el trabuco  
                 de la fortuna y su afán.<sup>264</sup>

Außerdem steht auf das vorbildliche Verhalten eines schwarzen Sklaven eine ganz besondere Belohnung. Im Falle Rosambucos/Benitos ist es der Eintritt in einen Konvent:

Lesbio        Vamos, santo negro;  
                 que Dios honra al que se humilla.<sup>265</sup>

In *Juan Latino* wird ein Dekret verlesen, welches es den *moriscos* verbietet, Sklaven zu halten.<sup>266</sup> Dies deutet darauf, dass es ein Privileg und eine besondere Verantwortung beinhaltet, einen Sklaven zu führen. Dieses Privileg kann aber nur von Gott verliehen werden. Die spanischen Christen führen einen Auftrag Gottes aus, wenn sie Sklaven halten, was beispielsweise *moriscos* nicht können. Die Institution der Sklaverei wird in diesem Zusammenhang aber nicht infrage gestellt.

Zudem wird eindrücklich als Antwort auf Juan Latinos Frage, ob er nicht auch ein Mensch sei, der nach Wissen strebt,<sup>267</sup> in einer Rede Villanuevas ausgeführt, wie Sklaven im Siglo de Oro definiert waren:

Villanueva    [...]
Los esclavos no son hombres;
son nada, son cuerpos muertos
en actos ciertos y inciertos
valen sus obras y nombres,
sus tratos ni sus conciertos.

Ninguno puede tener
cargo público, ni hacer
acto honroso: esta lección
lo es todo; luego, en razón,
éste no puede leer.

Y, cuando fuera admitido
con justa causa, en conciencia
yo debo ser preferido
por mi opinión, por esciencia,
por ser pobre y bien nacido.

Y así, en quitalle a este esclavo

<sup>263</sup> Claramonte (2007): *Valiente Negro*, S. 87, daraufhin antwortet ein Militär:

que es compañía de blancos / libres esta, y que no caben / en ella negros ni esclavos [...], *ibid.*

<sup>264</sup> Lope de Vega (1998): *Rosambuco*, S. 311; siehe außerdem *ibid.*, S. 321.

<sup>265</sup> *Ibid.*, S. 351.

<sup>266</sup> Enciso (1951): *Juan Latino*, S. 175.

<sup>267</sup> *Ibid.*, S. 198: „¿No soy hombre, y un hombre que desea saber?“

esta elección, no se agravia,  
sino es que, porque me alabo,  
de envidia se vuelve bravo,  
como es tocado de rabia.<sup>268</sup>

Erneut wird betont, dass Sklaven eher Dingen denn Menschen gleichen („no son hombres, son nada, son cuerpos muertos“) und dass es nicht üblich sei, dass diese überhaupt lesen können. Es wird zwar auf eine Unterweisung in christlicher Religion Wert gelegt, aber nicht darauf, die ‚negros‘ lesen und schreiben zu lehren. Sklaven bzw. ‚negros‘ sollen gar nicht sozial aufsteigen können, denn auch wenn sie zum Christentum konvertierten, bleibe die Hautfarbe ein Beleg für eine empfundene Bedrohung der ‚weißen‘ Bevölkerung.

Villanueva schließt aus der Unterdrückung der Sklaven, dass diese nicht lesen könnten („en razón éste no puede leer.“). Ein lesender Sklave widerspricht der Idee der Unterdrückung. Wissen macht ihn gefährlich und ermöglicht ihm das Unmögliche: den Zugang zu öffentlichen Ämtern („cargo público“) und weiterhin den ewigen Ruhm durch gute Taten zu erlangen („acto honroso“).

Auch hier ist die Begründung für die Unterdrückung tautologisch. Wer als Sklave geboren wird, soll arm bleiben („por ser pobre y bien nacido“). Die göttliche Vorherbestimmung der irdischen Rollen wird im Theater nicht infrage gestellt („quitalle a este esclavo esta elección“). Gerade die Figur des *converso* Villanueva widerspricht ihren eigenen Ausführungen. Durch die Taufe konnte der *converso* den Zugang zu Bildung und zu einem wichtigen Amt erlangen. Verweigert er diese Möglichkeit dem ‚negro‘ Juan Latino, bedroht er damit seine eigene Existenz. Es gilt daher, die Konsequenzen eines sozialen Aufstiegs einer schwarzen Figur im Theater zu verhandeln.

Diese Konsequenzen akzeptiert König Lisandro in *Virtudes Vencen Señales*, um Schlimmeres abzuwenden. Die Krone solle lieber in den Händen seines schwarzen Sohns bleiben, durch dessen Adern das königliche Blut fließt, als in den Händen eines Ausländers.

Lisandro    [...]  
                  y nadie,  
                  no siendo albanés, herede  
                  esta corona, que es grave  
                  daño que la sucesión  
                  a los extranjeros pase  
                  por herencia o casamiento,  
                  que cuando en Filipo estrañe  
                  el color, lo monstruoso,  
                  lo no visto, lo espantable,

---

<sup>268</sup> Ibid., S. 270.

lo diferente, lo fiero,  
lo prodigioso, lo errante,  
lo feo, lo peregrino,  
virtudes vencen señales<sup>269</sup>

Das hässliche Schwarze kann überdies durch ein tugendhaftes Verhalten *übersehen* werden („en Filipo estrañe el color, lo monstuoso no lo visto“). Auch Filipo ist ein Beweis für den menschenverachtenden Diskurs um den ‚negro‘. Er muss sich erst beweisen („virtudes vencen señales“). Aus seinem Erfolg wird sich allerdings nicht die Möglichkeit eines sozialen Aufstiegs für alle ‚negros‘ ableiten. In einem Land der ‚blancos‘ ist er ein hässlicher Fleck, der durch innere Werte überzeugen muss. Und selbst in einem Land der ‚negros‘ ist ein schwarzer König ein armer König, wie sich am Beispiel der Darstellung des Heiligen Onofre zeigt:

Onofre      Aunque soy Rey,  
de ser humilde me precio.<sup>270</sup>

Der schwarze König Onofre erkennt seine wahre Bestimmung im christlichen Glauben. Obwohl er König ist (*aunque*), kann er als Christ nur ein demütiger („humilde“) König sein.

## **b) Die Krise – der Moment der ‚Weißwerdung‘**

Im Zuge einer Weiterentwicklung der ‚negro‘-Figuren kommt es zu einer dramatischen Krise, in der die ‚negros‘ nicht nur ihre Ursprünglichkeit ablegen, sondern eine existenzielle Identitätsänderung durchmachen. Im weiteren Verlauf der Arbeit soll in Anlehnung an den im Spanischen existierenden Begriff ‚blanqueamiento‘ von einem Moment der ‚Weiß-Werdung‘ ausgegangen werden. In *Peau noire, masques blancs* (1952) schreibt Frantz Fanon, dass gewisse Labors auf der Suche nach einem Serum seien, das den schwarzen Mann von der Last seiner Hautfarbe befreien könnte.<sup>271</sup> Das kolonisierte schwarze Subjekt sei nicht nur schwarz, es müsse schwarz sein in einem Verhältnis zum weißen Mann.<sup>272</sup>

Nach ihrer Stigmatisierung als *un-zivilisiert* und *anti-spanisch* erhalten nun einige ‚negros‘ in den in dieser Arbeit analysierten Stücken die Möglichkeit, sich selbst zu definieren. Allen ist gemein, dass sie ihre Hautfarbe als die Negation der ‚weißen‘

---

<sup>269</sup> Vélez de Guevara (2010): *Virtudes Vencen Señales*, S. 91.

<sup>270</sup> Claramonte (2010): *Rey de los Desiertos*, S. 368.

<sup>271</sup> Frantz Fanon (2009): *Peau noire, masques blancs*, S. 89.

<sup>272</sup> *Ibid.*, S. 90.

spanischen Gesellschaft erkennen. Wie kann dieser dramatische Erkenntnismoment gelöst werden? Das spanische Theater des Siglo de Oro bietet eine einfache Lösung an: die Trennung zwischen dem visuellen Zeichen, der schwarzen Hautfarbe, und der Farbe der Seele der außergewöhnlichen ‚negros‘: weiß.

Juan Latino ¿Es esclava el alma?  
Doña Ana No.  
Juan Latino ¿Y el cuerpo es esclavo?  
Doña Ana Sí.<sup>273</sup>

Juan Latino fragt in diesem Zusammenhang, ob auch die Seele versklavt werden könne („esclava el alma?“). Die weiße Frau erwidert darauf, dass nur der Körper versklavt werden könne („Sí“). In diesem Moment eröffnet sich der schwarzen Figur die Möglichkeit, ihre Seele in den Vordergrund und ihren Körper als einen Unfall in den Hintergrund zu stellen.

In den Theaterstücken wird der Moment der ‚Weiß-Werdung‘ als das Resultat eines tieferen Erkenntnisprozesses dargestellt. Hingegen deutet der strukturelle Aufbau der Handlungen auf einen Einfluss von außen hin, sei es durch Missionierung oder Taufe. Wann beginnt der ‚negro‘, sich als ‚negro‘ zu sehen? Es wird gezeigt werden, dass die ‚negros‘ erst durch einen Einfluss von außen anstelle der gesellschaftlichen Ordnung beginnen, ihre ‚negritud‘ zu hinterfragen und ihr Sklavendasein zu akzeptieren. Die ‚negros‘, die in ihren Herkunftsländern handeln, akzeptieren das Sklavendasein im allegorischen Sinn, indem sie ihren Wunsch, missioniert zu werden, artikulieren.

Die meisten ‚negros‘ werden bereits vor ihrer Ankunft in Europa getauft. Durch die Taufe werden sie – zumindest theoretisch – dazu gezwungen, jegliche kultischen und nicht-christlichen religiösen Handlungen abzulegen. Die Taufe steht damit gleichbedeutend mit dem Versuch, den Menschen afrikanischer Herkunft seiner ursprünglichen Identität zu berauben.<sup>274</sup> Dieser Vorgang wird z. B. bei Lope de Vega aufgegriffen, wobei der Aspekt der Freiwilligkeit seitens des ‚negro‘ im Vordergrund steht:

Santo Sabe Alá, señora mía,  
con la pena y agonía  
que hago esto; pero soy

---

<sup>273</sup> Enciso (1951): *Juan Latino*, S. 337.

<sup>274</sup> Gutierrez Azopardo geht allerdings davon aus, dass die Taufe in Wirklichkeit mehr ein Ritual war als eine richtige Konversion der afrikanischen Sklaven. Die Taufe erschien den meisten Spaniern als eine moralische Aufgabe, die ihnen von Gott auferlegt wurde, in: Ildfonso Gutierrez Azopardo (2009): „Los Negros y la Iglesia en la España de los Siglos XV y XVI“, Maria E. Chaves (Hg.): *Genealogías de la Diferencia. Tecnologías de la Salvación y Representación de los Africanos Esclavizados en Iberoamérica Colonial*, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, S. 3.

esclavo, sujeto estoy.<sup>275</sup>

Rosambuco soll im Auftrag seines Besitzers Lesbio dessen Ehefrau Laura töten, die fälschlicherweise des Ehebruchs bezichtigt wird. Es widerstrebt Rosambuco, doch als Sklave muss er den Befehl Lesbios ausführen („esclavo, sujeto estoy“). Als Rosambuco zögert, geschieht ein Wunder. Der heilige Benito, eine Statue des Schutzpatrons des Hauses, erteilt Laura Gnade. Rosambuco erkennt den wahren Glauben an und schwört dem Islam ab:

Santo ¡Oh, soberano Benito,  
digno de inmortal corona,  
por vos nueva vida gano!  
Mahoma es ya bien me asombre.  
¡Muera su Alcorán tirano!  
¡Benito ha de ser mi noble;  
señor, yo he de ser cristiano!<sup>276</sup>  
[...]  
Mientras que en la ley me enseñó,  
me dilata el bautizarme,  
y con gran razón, mi dueño;<sup>277</sup>

Rosambuco äußert den Wunsch, getauft *zu werden* („me dilata el bautizarme“) und mehr von den Gesetzen der Christen erfahren. Zudem löst er sich von seiner afrikanischen Identität, indem er den Namen ‚Rosambuco‘ gegen den europäischen ‚Benito‘ tauscht. Damit stellt er das Ideal eines Sklaven afrikanischer Herkunft dar. Die Konversion zum Christentum erfolgt nicht aus Zwang, sondern aus der tiefen Erkenntnis des ‚negro‘ heraus, bisher ein falsches Leben geführt zu haben („¡Muera su Alcorán tirano!“).

Wie wichtig es ist, Sklaven bereits vor ihrer Herkunft in Spanien zu taufen, zeigt sich in einer vorhergehenden Szene, als Laura versucht, Rosambuco bei seiner Ankunft zu überreden, ein Christ zu werden.<sup>278</sup> Vehement verweigert sich der gläubige Muslim: „que, aunque negro, soy turco firme, roca incontrastable“.<sup>279</sup> Akzeptanz erfährt aber nur der, der konvertiert.<sup>280</sup> Zum anderen stellt ein Sklave mit einem Bewusstsein für seinen Hintergrund und seine Identität eine Gefahr dar. Er tritt dem Sklavenbesitzer in Fragen

---

<sup>275</sup> Lope de Vega (1998): *Rosambuco*, S. 335.

<sup>276</sup> *Ibid.*, S. 337.

<sup>277</sup> *Ibid.*, S. 340.

<sup>278</sup> *Ibid.*, S. 330.

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> Elma Dassbach identifiziert zwei verschiedene Darstellungen der Konversion im Theater des Siglo de Oro. Die erste ist eine reflexive Konversion, in der der Ungläubige eine Neugier für den christlichen Glauben entdeckt und freiwillig übertritt. Die zweite ist die des reuigen Sünders. Diese wird, wie im Fall Rosambucos, durch ein Wunder bewirkt und hat keine intellektuelle Auseinandersetzung mit Fragen der Religion zur Folge. Der reuige Sünder lebt seine Religion auf eine emotionale Art und Weise, in: Dassbach (1997): *Hagiografías*, S. 39. Als ‚negro‘ ist Rosambuco prädestiniert für die die zweite Form der Darstellung, Ein ‚negro‘ hat nicht zu hinterfragen, sondern vor allem zu folgen.

der Religion auf Augenhöhe entgegen, was das Hierarchiegefüge empfindlich zu stören scheint. Die Konversion in diesem Stück bezeichnet nicht nur den Sieg der christlichen Religion über die muslimische, sondern den Sieg der Überzeugung eines ‚weißen‘ Herrn über die seines ‚negro‘.

Eine Form des Missionierungsgedankens<sup>281</sup> findet sich vor allem in den *autos sacramentales* wieder, wobei er auch da nur implizit zum Ausdruck kommt. In den *autos La Síbila del Oriente y Gran Reina de Sabá* und *El Rey de los Desiertos* erkennen die afrikanischen Herrscher zwar eine christliche (oder ursprünglich jüdische) Religion als die richtige an. Die Missionierung scheint überflüssig. Allerdings scheint die Durchsetzung des wahren Glaubens von zwei Faktoren bedroht zu sein: Zum einen empfinden sich diese afrikanischen Herrscher nicht mehr als solche und akzeptieren eine Autorität von außen, zum anderen handelt es sich bei Saba um eine weibliche und damit schwache Herrscherin. San Onofre ist mittlerweile zum Herrscher der Wüste geworden, ein König ohne Königreich also, das es zu missionieren gilt.

Eine Stabilisierung der Verhältnisse nach spanischem Vorbild ist nur mit weltlicher Unterstützung zu bewirken. In *La Protestación de la Fe* verschmelzen sogar Religion und weltliche Macht in der Figur des spanischen Königs Felipe, der von den herrscherlosen ‚negros‘ aufgerufen wird, ihnen bei der Auslegung der Bibel zu helfen. Wenn Calderón *autos* als im Theater inszenierte Predigten versteht, dann lautet die Botschaft: Afrika ist der Kontinent der Wilden, die aber nicht per se böse sind. Sie bedürfen einer starken Führung und des spanischen Schutzes. Damit hält eine paternalistische Vorstellung im Theater Einzug, die ein klares Verhältnis zwischen Spanien und ‚Afrika‘ propagiert. Afrika ist nicht ‚Anti-Spanien‘, sondern ein Kontinent, der in seiner Entwicklung hinter Spanien geblieben ist. Wie eine Mutter soll Spanien bzw. wie ein Vater soll Felipe ‚Afrika‘ unterweisen, um es am eigenen Fortschritt teilhaben zu lassen.

Ein weiterer Aspekt bei der Überwindung der ‚negritud‘ im Theater ist die Namensänderung. ‚Rosambuco‘ wird zu ‚Benito‘ und nimmt damit nicht nur die christliche

---

<sup>281</sup> Klaus Herbers zufolge war der Missionierungsgedanke in der Frühphase der europäischen Expansion nicht bekannt, „aber insgesamt beherrschten noch wirtschaftlich motivierte Beutefahrten, von Entdeckerdrang geleitete Vorstöße oder durch den Kreuzzugsgedanken beeinflusste Züge das Bild“, in: Herbers (2011): „Die Eroberung der Kanarischen Inseln“, S. 209. Allerdings sollte „die Verbindung von Mission und Kolonisation nicht nur für die Eroberung der Neuen Welt, sondern teilweise auch (wie oft übersehen wird) für portugiesische Afrikafahrer zukunftsweisend werden“, in: ibid. Deshalb wird an dieser Stelle von einem ‚Missionierungsgedanken‘ und nicht der ‚Missionierung‘ ausgegangen.

Religion, sondern eine völlig neue Identität an. Auch Juan de Merida bekommt einen neuen Namen. Es ist üblich, dass Sklaven den Nachnamen ihres Besitzers annehmen. ‚Juan de Merida‘ symbolisiert den Herkunftsort des ‚negro‘, allerdings keinen Besitzer. Juan ist also vor seiner Namensänderung frei. Zwar trägt er einer Interpretation Beusteriens zufolge eine ‚weiße‘ Maske bereits vor seiner Krise,<sup>282</sup> doch erst nach all seinen Heldentaten im Krieg gegen Flandern wird er vom Duque de Alba adoptiert.

Duque        Pues, hoy Jan, en la milicia  
                   nacéis, vuestro nombre sea  
                   Juan de Alba.<sup>283</sup>

Die Figur des Duque de Alba spricht von einer Geburt. ‚Juan de Merida‘ konnte als ‚negro‘ nicht existieren, ohne dafür Verachtung zu ernten. Ein ‚Juan de Alba‘ zeigt nicht nur seine Zugehörigkeit zu einem weißen spanischen Herrscher, er bezeugt auch den Moment der ‚Weiß-Werdung‘ im wörtlichen Sinne. Für Molinero ist die Namensänderung die Lösung eines Problems. Es hätte keinen Juan de Merida von Adel geben können.<sup>284</sup> Der Fluch der Hautfarbe verhindert den sozialen Aufstieg. Deshalb muss Juan de Merida durch das Ritual des ‚emblanqueamiento‘ gehen.<sup>285</sup>

Die Vollendung der Weiß-Werdung kulminiert in der Ablehnung der eigenen Hautfarbe durch den schwarzen Protagonisten. Die Szene aus dem *Lazarillo de Tormes* als der Halbbruder des Erzählers sich vor dem schwarzen Vater erschrickt, nicht wissend, dass er selbst schwarz ist, drängt sich sofort auf.<sup>286</sup> Das Erkennen der Hautfarbe eines ‚negro‘ als deviant wird erst durch die Präsenz einer mehrheitlich ‚weißen‘ Gesellschaft ermöglicht.

Ebenso erfahren die schwarzen Figuren in den in dieser Arbeit analysierten Stücken sich selbst erst in der Gesellschaft der weißen Spanier als schwarz. Diese Erfahrung mündet in eine tiefe Krise und das Erschrecken über das visuelle Zeichen einer Hautfarbe, die nicht zu der dem ‚negro‘ von außen oktroyierten ‚weißen‘ Identität passt. Ein Beispiel hierfür ist Juan de Merida aus Claramontes *El Negro Valiente en Flandes*. Nach seiner

<sup>282</sup> „In the play Juan puts on what he believes is a mask of whiteness in his performance of sexual norms, nationalistic discourse (anti-Flemish rhetoric), anti-Moorish sentiment, and anti-Semitism“, in: Beusterien (2006): *An Eye on Race*, S. 118.

<sup>283</sup> Claramonte (2007): *Valiente Negro*, S. 125.

<sup>284</sup> Molinero (1995): *La Imagen de los Negros*, S. 174.

<sup>285</sup> Ibid.

<sup>286</sup> Anónimo (1976): *Lazarillo de Tormes*, hg. von Francisco Rico, Barcelona: Editorial Planeta, S. 5; Baltasar Fra-Molinero (1997): „The Play of Race and Gender in Vélez de Guevara’s *Virtudes Vencen Señales*“, *Bulletin of the Comediantes* 49 (2), S. 337-355, hier S. 340.

Namensänderung im Zuge seiner militärischen Beförderung scheint Juan in der spanischen Gesellschaft angekommen zu sein. Doch seine Hautfarbe wird immer ein Zeichen für seinen sozialen Tod sein. In dem Prozess der Bewusstwerdung dieses Dilemmas versucht Juan de Alba, die Farbe abzuwaschen:

Juan Más de tres cargas de leña  
 he gastado en enjugarme;  
 ya vengo limpio y caliente,  
 mas no he podido limpiarme  
 el rostro; pero qué mucho,  
 ¿si la mancha está en la carne?<sup>287</sup>

In dieser Handlung äußert sich zudem die Vorstellung, dass die Hautfarbe etwas Schmutziges sei („limpiarme“). Erneut wird deutlich, dass ‚negros‘ keine ernstzunehmende Bedrohung für die von der *limpieza de sangre* besessene spanische Gesellschaft darstellt. Der „Fleck“ („la mancha está en la carne“) sitzt im „Fleisch“ und ist damit für alle sichtbar („no he podido limpiarme el rostro“).

Anders gestaltet sich der Moment der Erkenntnis bei Filippo aus *Virtudes Vencen Señales*. Filippo, der 21 Jahre lang eingesperrt war, hatte nur mit einem Menschen Kontakt und dieser war weiß. Daher ist er – wie der kleine Bruder Lazarillos – davon ausgegangen, auch weiß zu sein. Es ist weiterhin davon auszugehen, dass Filippo im Gegensatz zu Juan de Alba nicht um den sozialen Fluch der schwarzen Hautfarbe weiß. Dennoch erschrickt er, als er sein Gesicht im Wasser gespiegelt sieht. Er empfindet seinen eigenen Anblick als monströs.

Filippo Mas, ¡cielos!, ¿soy yo este feo  
 monstró que dentro el cristal  
 a la noche miro igual?  
 ¿Yo soy el mismo que veo?  
 Aun mirándome no creo  
 que soy yo, que tan altiva  
 alma, ¡oh plata fugitiva!,  
 parece, aunque me copiaste,  
 que en tan bajo y torpe engaste  
 es posible que viva.<sup>288</sup>

In dieser Szene treffen zwei Identitäten aufeinander: einerseits die ‚weiß‘ sozialisierte Seele und andererseits die sozial stigmatisierte äußere Erscheinung als ‚negro‘. Wie die weiße Gesellschaft hält auch das klare („dentro el cristal“) Wasser Filippo einen Spiegel vor und lässt ihn seine Unterlegenheit erkennen („bajo“, „noche“). Letztere empfindet Filippo als abstoßend und fremd („feo monstró“), was ihn in eine tiefe Krise stürzt („que en tan bajo y torpe engaste es posible que viva“). Im Inneren empfindet er sich als weiß

<sup>287</sup> Claramonte (2007): *Valiente Negro*, S. 181.

<sup>288</sup> Vélez de Guevara (2010): *Virtudes*, S. 96.

und verflucht seinen Anblick („plata fugitiva“). Den ‚weißen‘ Europäern gleich steht er dem Zeichen der ‚Afrikanität‘ gegenüber, welches es zu überwinden gilt, was ihm am Ende, wie der Titel es verheißt, auch gelingt.

### c) Tod des ‚negro‘

Voller Freude über das Eingreifen Felipes in Äthiopien ist der ‚negro‘ in *La Protestación de la Fe*. Zudem greift die Missionierung der *conquista* in Amerika vor. Es gibt keinen Hinweis auf militärisches Vorgehen bzw. ökonomische Interessen, die hinter Spaniens Kolonialpolitik stehen.

Étiope      Que veas  
              cuán felizmente piadosa  
              tu Fe admite, pues te envía  
              para tu festividad  
              en mí a la Gentilidad,  
              convidada desde el día  
              que de Felipe ilustrada  
              a Etiopía se volvió  
              de donde después pasó  
              a América. Y porque nada  
              a su celo se anticipe,  
              para crédito de que  
              ya es vasalla de la Fe,  
              siendo su dueño Felipe,  
              viene a hallarse en tu banquete,  
              diciendo alegre y festiva.<sup>289</sup>

Die Herrschaft Felipes wird gefeiert („para tu festividad“), seine Ziele als die Ziele Gottes proklamiert („vasalla de la Fe, siendo su dueño Felipe“). Die Übernahme des legitimatorischen Diskurses über die Errettung der heidnischen Seelen durch das selbstlose Spanien bedeutet die Eindämmung einer Bedrohung, die der ‚negro‘ vor seiner Konversion dargestellt haben mag. Jegliche Kritik an den Expansionsbestrebungen Spaniens bleibt außen vor, jeglicher Widerstand seitens der ‚negros‘ wird ausgeschlossen. Die Darstellung vermittelt die Botschaft einer friedlich ablaufenden spanischen Missionierung, die mit einem festlichen Akt besiegelt wird („alegre y festiva“).

Auch in der *comedia* zeigt sich der ‚negro‘ einsichtig und führt den Diskurs um seine Hautfarbe vor.

Juan      Porque llevo  
              siempre la noche conmigo,  
              y amaneciendo, anochezco.<sup>290</sup>

---

<sup>289</sup> Calderón (2001): *La Protestación*, S. 95.

<sup>290</sup> Claramonte (2007): *Valiente Negro*, S. 137.

Sein Drohpotenzial gegenüber dem weißen Spanier sinkt auch weiterhin in einer Szene, die Molinero als eine Kastration des ‚negro‘ interpretiert.<sup>291</sup> Die *dama* Leonor, als Page verkleidet, macht dem mutigen ‚negro‘ Avancen. Nichts fürchtet Juan de Merida aber so sehr wie eine homosexuelle Annäherung („temo este paje“). Er weiß nicht, dass hinter dem Jungen eine Frau steckt, fühlt sich aber dennoch zu ihm/ihr hingezogen:

Juan (Aparte)     A todo el campo no temo  
                          contrario, y temo este paje,  
                          que me va oliendo a brasero  
                          tanto como ámbar y algalia.<sup>292</sup>

In einer anderen Szene überreicht Juan dem ‚negro‘ *cómico* des Stücks, Antón, seinen Speer, was Beusterien zufolge ebenfalls eine Kastration darstellt.<sup>293</sup> Juan de Meridas sexuelle Kraft wird bereits vor der Krise in der Darstellung als ein stereotyper Mythos aufgegriffen und ins Lächerliche verkehrt. Nach der Krise akzeptiert Juan de Alba seine Asexualität und verzichtet auf eine Heirat. Desexualisiert wird er seiner Männlichkeit beraubt und stellt daher für den weißen Spanier keine Bedrohung mehr dar.

Auch Rosambuco erkennt sein Schicksal an. Wurde er anfänglich als gefährlicher Kämpfer gefürchtet, übernimmt er nun voll und ganz Aufgaben, die nichts bzw. wenig mit seiner militärischen Ausbildung zu tun haben. Der Krieger ist gebändigt und führt die typischen Tätigkeiten eines Sklaven durch:

Lesbio            En qué sabras servirme?  
Santo             En cuanto quieras.  
                      Diestro estoy en cualquier oficio o trato.  
                      Campos sé cultivar, sembrar riberas,  
                      hacer mal a un caballo, guardar hato,  
                      leña sabré cortar, regir galeras;  
                      que, como el tiempo débil me fue ingrato,  
                      debo saber, en su curso tan pequeño,  
                      ser pastor, capitán, esclavo y dueño.<sup>294</sup>

Nach der Konversion erkennt Rosambuco sogar die Hautfarbe als das Zeichen seines Übels an. Die Konversion habe ihm allerdings ermöglicht, seine ‚weiße‘ Seite zu entdecken, seine christianisierte Seele („blanca el alma, el cuerpo negro“):

Santo    y a ser cristiano me incito;  
          ya con esta ley me alegre.  
          blanca el alma, el cuerpo negro,  
          por vos aguardo, Benito.<sup>295</sup>

<sup>291</sup> Molinero (1995): *La Imagen de los Negros*, S. 181. Juan wird zudem keine Nachkommen zeugen können, *ibid.*, S. 164.

<sup>292</sup> Claramonte (2007): *Valiente Negro*, S. 141.

<sup>293</sup> Beusterien (2006): „Teaching Race“, S. 180.

<sup>294</sup> Lope de Vega (1998): *Rosambuco*, S. 321, zudem kommentiert Rosambuco seinen sozialen Abstieg in: *ibid.*, S. 322: „Santo: ¡Tiempo bravo! / Ayer era señor, hoy soy esclavo.“

<sup>295</sup> *Ibid.*, S. 340.

Die Konversion lässt den ‚negro‘ seinem weißen Besitzer ohne Widerstand dienen („en cuanto quieras“). Die weiße Seele („blanca el alma“) kann allerdings nicht den sozialen Status des schwarzen Körpers überwinden („el cuerpo negro“). Deshalb gilt es für Benito, als Weißer im schwarzen Körper auf Erden zu leiden, bis er durch seinen Tod von seinem Leid erlöst wird.

Ein weiteres Argument für die These, dass nur eine bestimmte Auswahl an ‚negros‘ erfolgreich sein kann und dies auch nur unter besonderen Voraussetzungen, ist die Figur des ‚negro‘ *cómico*, die einem *negro grave* gegenübergestellt wird. Molinero spricht in diesem Zusammenhang von einem „racismo por reducción“.<sup>296</sup> Je mehr die individuelle Leistung des *negro grave* in den Vordergrund rücke, umso mehr würden die übrigen ‚negros‘ enthumanisiert.<sup>297</sup> In Claramontes *El Valiente Negro en Flandes* wird die Figur von Antón verkörpert, einem Sklaven Leonors, der in den Dienst des *Valiente Negro* Juan de Alba wechselt. Antón ist ein Tollpatsch, ein wenig naiv und spricht in der *habla de negro*. Im Gegensatz zu Juan de Alba stellt Antón seine Hautfarbe nicht infrage.

Antón Turo lo que vosancé  
me ordenamo, Antón hacemo,  
que negro callar sabemos.<sup>298</sup>

Antón hebt sogar eine Tugend der ‚negros‘ hervor. Zwar ist der ‚negro‘ ein Sklave, wisse aber als solcher, wie er sich zu verhalten habe, er müsse nämlich schweigen („que negro callar sabemos“). Hingegen wünscht sich Juan de Alba nach seiner Krise *auch nach außen* hin weiß zu sein. Dieser Wunsch beruht betontermaßen auf Juans Freiwilligkeit, denn der Duque de Alba sieht Juans Taten längst über seiner Farbe stehen:

Duque A voces pide  
tal hazaña tan gran premio.  
Juan Todas mis hazañas tiñen  
mi negro color.  
Duque Color  
es que la fama os envidie.<sup>299</sup>

Juan de Alba wird durch seine Taten ent‚negro‘isiert (*virtudes vencen señales*). Die naheliegendste Interpretation ist, dass Juan de Albas Taten die Wahrnehmung seiner Hautfarbe beeinflussen. Einem ahnungslosen Betrachter aber erscheint Juan immer noch

<sup>296</sup> Molinero (1995): *La Imagen de los Negros*, S. 81.

<sup>297</sup> Ibid.

<sup>298</sup> Claramonte (2007): *Valiente Negro*, S. 115.

<sup>299</sup> Ibid., S. 161. An weiterer Stelle heißt es: „Mons. Vila: No fue acción de negro, fue acción de príncipe“, ibid., S. 187. Juan de Alba ist hiernach praktisch kein ‚negro‘ mehr.

als ‚negro‘. So muss seine Präsenz am königlichen Hof erst durch seine weiße *fama* erklärt werden.<sup>300</sup>

Juan de Alba geht aber fälschlicherweise davon aus, dass er die Farbe ‚negro‘ durch seine Taten aufgewertet habe. Juan spricht davon, dass er den sozialen Tod der ‚negros‘ überwunden habe:

Juan Gracias los negros me den,  
pues a su color he dado  
nuevo aumento y calidad.  
Antón Ya habramo su majestad  
a negro samo entornado.<sup>301</sup>

Eingeschränkt wird die Euphorie Juans nur durch die Bemerkung des *gracioso* Antón, der erkennt, dass dieser Ruhm nur temporär währt („a negro samo entornado“). Solange die ‚negros‘ mit dem König sprechen dürfen, werden sie wie weiße Männer behandelt. Ständig werden die besonderen ‚negros‘ ihre Geschichten erzählen müssen und ihre ‚negro‘-Identität aufgeben, um soziale Anerkennung zu verdienen. Genauso wird einem ‚negro‘ wie Juan de Alba ein ‚negro‘ wie Antón gegenübergestellt werden, um den Stereotypen am Leben zu halten.

Ein weiterer Beleg für diese Behauptung findet sich in dem Heiligendrama Lope de Vegas. Im Haushalt der weißen Europäer Lesbio und Laura lebt bereits eine schwarze Sklavin, die ebenfalls in der *habla de negro* spricht. Die ‚negra‘ im Stück verkörpert ein *imagen sexualizada*. Sie versucht, Rosambuco sofort nach dessen Ankunft zu becircen:

Negra Ah, siñola don Sambuco,  
¿de quién tiela sasncé?  
¿Samo de Santa Tamé,  
de Angola samo, maluco?  
Pue que a quereye dipongo,  
il alma que yan si aliegra,  
decimo logo a la niegra  
si samo de Monicongo.<sup>302</sup>

Die ‚negra‘ sieht Rosambucos Hautfarbe als ein Zeichen für eine mögliche Verwandtschaft („¿Samo de Santa Tamé, de Angola samo, maluco?“), für sie ist er ein weiterer ‚negro‘, der sich nicht von ihr unterscheidet. Auf eine direkte Art versucht sie, ihn zu verführen, was von einer weißen *dama* im Siglo de Oro – zumindest auf der Bühne – nicht zu erwarten wäre. In der ‚negra‘, die ihre Sexualität entfesselt, zeigt sich die Erwartung an die Sexualität einer weißen Frau, nämlich diese zu verbergen.

---

<sup>300</sup> Ibid., S. 205.

<sup>301</sup> Ibid., S. 215.

<sup>302</sup> Lope de Vega (1998): *Rosambuco*, S. 330.

Rosambuco geht auf dieses Spiel nicht ein. Bereits vor seiner Konversion distanziert sich diese ‚negro‘-Figur von einer ‚negra‘, die zur Sklavin geboren ist. Er spricht in korrektem *castellano*, was seine Bindung zur Welt der ‚blancos‘ und nicht der stereotypen ‚negros‘ noch einmal unterstreichen soll.

Santo Que me atormenta  
el oírte.<sup>303</sup>

Während sich in der Darstellung der ‚negra‘ das Negativbild einer spanischen Gesellschaft manifestiert, zeigt sich in der Darstellung Rosambucos der Wunsch, den ‚negro‘ nach den eigenen ‚weißen‘ Vorstellungen formen zu können. Molinero zufolge zeige sich in dieser Szene die zweifache Vorstellung von ‚Afrika‘: ein edles Äthiopien und ein für die Versklavung prädestiniertes Guinea.<sup>304</sup>

Der außergewöhnliche Charakter wird auch in Juan Latino hervorgehoben, als Juan de Asturias betont, dass zwei außergewöhnliche ‚negros‘ in Spanien genug seien, die sich durch besondere Verdienste auszeichneten:

Don Juan Basta que en un mismo tiempo hay dos negros en España,  
uno insigne por las letras,  
y otro insigne por las armas.<sup>305</sup>

Zudem betont er, dass man in dem Gelehrten Juan Latino einen Menschen, einen Bruder und keinen ‚negro‘ *sehen* darf.<sup>306</sup> ‚negro‘ steht nach wie vor für eine nicht-spanische Identität und soziale Marginalisierung. Erst wenn die Figur in einem Akt der Konversion und der inneren Krise sich von dieser ihr zugewiesenen schwarzen Identität löst, wird sie akzeptiert. Eine Befreiung Juan Latinos aus der Sklaverei geht einher mit einer Befreiung eines eigentlich weißen Mannes von einem ihm fälschlicherweise zugewiesenen schwarzen Körper. Dass es sich dabei um einen Einzelfall handelt, wird am Ende des Stücks noch explizit betont:

Carlobal Aquí, sin parte segunda  
esta Comedia acabamos,  
porque no tuvo segundo  
un negro del mundo espanto.<sup>307</sup>

Im Fall von Filipo, dem Königssohn aus *Virtudes Vencen Señales* ist eine Befreiung aus den Fesseln, die ihm seine schwarze Hautfarbe auferlegt, auch nur durch sein tugendhaftes Verhalten möglich:

---

<sup>303</sup> Ibid., S. 331.

<sup>304</sup> Molinero (1995): *La Imagen de los Negros*, S. 82.

<sup>305</sup> Enciso (1951): *Juan Latino*, S. 300.

<sup>306</sup> Ibid., S. 355.

<sup>307</sup> Ibid., S. 356.

Filipo Aunque parezco,  
 por las muestras naturales  
 del negro color del rostro  
 fiero y prodigioso monstro,  
 virtudes vencen señales.<sup>308</sup>

Alle übrigen Figuren sind aufgrund von Filipos Tugenden in der Lage, über seine Hautfarbe hinwegzusehen. Sie werden *blind* für das visuelle Zeichen der Hautfarbe, das einer Täuschung gleicht („parezco“). Am deutlichsten zeigt sich das in der Rolle der Alfreda, die Filippo noch nie gesehen hat, aber mit ihm verheiratet werden soll:

Alfreda Desdichada fue mi estrella,  
 pues me obliga a que me case  
 con un humano portento,  
 un etíope, un salvaje,  
 [...] que, cuando en el alma vivan  
 virtudes tan admirables,  
 lo que no miran los ojos  
 no se deja amar de nadie?,  
 que amor que entra por la vista  
 del alma a comunicarse  
 la entrada no le permite  
 si lo visto no es amable.<sup>309</sup>

Sie bedient alle Vorurteile, noch bevor das für sie stehende Signal zu *sehen* ist. Zudem schließt sie aus, dass eine schöne Seele über die Hässlichkeit einer schwarzen Hautfarbe hinwegtäuschen könnte („cuando en el alma vivan virtudes tan admirables, lo que no miran los ojos no se deja amar de nadie?“). Ein schwarzer Mann ist, den Worten der Figur zufolge, nicht liebenswert, und zwar nicht aufgrund seiner Herkunft,<sup>310</sup> sondern aufgrund des als ‚negro‘ Gesehen-Werdens („si lo visto no es amable“). Kurioserweise scheint ihr Filippo beim ersten Anblick von außergewöhnlicher Schönheit:

Alfreda (Ap.: A que le amen  
 obliga – perdone, Enrico –,  
 que sol no he de matalle,  
 pero le he de defender,  
 porque el alma, hermosa imagen  
 de Dios, tanto le parece,  
 que el cuerpo hermoso le hace.)<sup>311</sup>

Filipo hat eine besondere Seele, die ihrer Herkunft und ihrer Taten nach so ‚weiß‘ ist, dass sie seine Hautfarbe *unsichtbar* werden lässt („el alma, hermosa imagen de Dios, tanto le parece, que el cuerpo hermoso le hace“). Obwohl das visuelle Zeichen durch die

<sup>308</sup> Vélez de Guevara (2010): *Virtudes*, S. 126.

<sup>309</sup> Ibid., S. 186.

<sup>310</sup> Alfreda lässt dabei die Assoziation von einem unzivilisierten Äthiopien entstehen, obwohl Filippo der legitime Nachfolger des albanischen Königs ist und nachweislich *nicht* aus Äthiopien stammt.

<sup>311</sup> Ibid., S. 172-173.

Tugenden überwunden zu sein scheint, gilt diese Überwindung nicht für alle ‚negros‘. Sie bleiben immer erst einmal schwarz und müssen sich zunächst beweisen.<sup>312</sup>

Im Laufe der Analyse wird immer deutlicher, dass ‚negros‘ eigentlich ‚weiße‘ Seelen haben und deshalb als ‚Weiße im schwarzen Körper‘ in der ‚weißen‘ Gesellschaft Spaniens aufsteigen können. In einer Gesellschaft, die hierarchische Strukturen mit der Prädestination legitimiert, muss das als ‚negro‘ Geboren-Werden erklärt werden. Es entsteht eine Legitimationsstrategie, bei der die Farbe als Unfall deklariert wird.

Juan   Mostrando en tales disfraces,  
          dando al color opinión,  
          que en letras y en armas son  
          del honor los negros capaces;  
          pero si de esa alba bella  
          soy rayo, el color me salva;  
          Blanco soy, hijo de Alba,  
          que es del sol de España estrella.<sup>313</sup>

Juan de Alba spricht von einer Verkleidung („disfraces“). Ein ‚blanco‘ sei er, Sohn des Duque de Alba und als solcher habe er sich verkleidet, um zu zeigen, dass auch ‚negros‘ des ewigen Ruhmes und der Ehre würdig seien („Blanco soy, hijo de Alba“).

Genauso scheint Carlobal in Juan Latino in seiner philosophischen Rede einen grundsätzlichen Gedanken über die Würde des ‚negro‘ zu formulieren:

Carlobal   ¿Por qué no?  
          ¿No es hombre? El alma que tiene,  
          por ser negro ¿ha de perder,  
          siendo pura, algo del ser  
          que a lo racional conviene?  
          Quien a los hombres informa,  
          es el alma solamente;  
          el color es accidente,  
          y éste no muda la forma.  
          El negro es discreto y sabio,  
          buen cristiano y virtuoso;  
          a un hombre blanco y vicioso  
          comparallo, será agravio.<sup>314</sup>

An dieser Stelle wird die These formuliert, dass die Hautfarbe in Unfall sei. Allerdings mündet die Argumentation in das Beispiel des außergewöhnlichen Juan Latino. Carlobal fordert auf, den Menschen *hinter* die Hautfarbe zu *sehen* („Quien a los hombres informa, es el alma solamente; el color es accidente“). Dennoch wird dadurch die Hautfarbe

---

<sup>312</sup> Das gilt sogar für einen König. Der ägyptische König und Heilige Onofre ist nach außen hin als ein Wilder gezeichnet, seine wahre innere Größe siegt aber über sein Aussehen, in: Claramonte (2010): *Rey de los Desiertos*, S. 421.

<sup>313</sup> Claramonte (2007): *Valiente Negro*, S. 219.

<sup>314</sup> Enciso (1951): *Juan Latino*, S. 243.

‚negro‘ nicht aufgewertet. Im Gegenteil, auch hier gilt, dass das Übel der Hautfarbe durch ein besonders tugendhaftes Verhalten un-*sichtbar* gemacht werden könne („a un hombre blanco y vicioso comparallo“). Um diesen Diskurs zu bestätigen, sagt Juan Latino an anderer Stelle, dass er sich nicht als ‚negro‘ fühle.<sup>315</sup> Wie sonst könnte man seine unglaublichen intellektuellen Fähigkeiten erklären, als mit der Behauptung, er sei im falschen Körper geboren?<sup>316</sup>

Ein weiteres Beispiel für diese Form der Erklärung bietet Filipo aus *Virtudes Vencen Señales*. Molinero zufolge bricht die Darstellung Filipos mit der barocken Vorstellung, ‚negro‘ sei mit Afrika verbunden.<sup>317</sup> Doch vollzieht sich dieser Bruch nicht unmittelbar. In der Nacht der Zeugung Filipos bleibt der König Lisandro vor dem Bild der Königin Saba stehen. Fasziniert von ihrer Schönheit kann er sich kaum losreißen. Neun Monate später kommt der schwarze Filipo zur Welt. Auch wenn nicht davon auszugehen ist, dass das Bildnis Sabas als Referent für die Liaison des Königs mit einer schwarzen Sklavin dient, so ist das visuelle Zeichen der ‚Afrikanität‘ für die Geburt eines schwarzen Filipos verantwortlich. Spätestens indem Filipo durch seine Tugenden glänzt, überzeugt er alle übrigen Figuren von dem Unfall.<sup>318</sup> Filipo<sup>319</sup> und die anderen Protagonisten zeigen aber, dass man dem Gefängnis der schwarzen Hautfarbe entkommen kann, sobald die weißen Protagonisten die Hautfarbe als Unfall erkennen:

Leda (Ap.: ¡Qué alma tan hermosa encierra  
cuerpo tan feo!).<sup>320</sup>

Der schwarze Körper ist ein Gefängnis („encierra“), ein sehr hässliches sogar („tan feo“), in dem aber trotzdem eine schöne Seele leben darf („alma tan hermosa“).

#### **d) Der Besitzer – die dominante Figur?**

Jede Figur, seien es die ‚negros‘ in den *comedias*, die Äthiopier oder die Herrscher in den *autos sacramentales*, erfährt eine dramatische Entwicklung, die in eine sowohl explizit

---

<sup>315</sup> Ibid., S. 273. Eine etwas andere Interpretation liefert Williamsen, der davon ausgeht, dass Juan Latinos Anerkennung seines eigenen Status auf der Erkenntnis beruhe, dass die Farbe ein Unfall und daher nicht wichtig sei: Williamsen (1981): „Women and Blacks Have Brains Too: A Play by Diego Ximénez de Enciso“, in William C. McCrary/Jose A. Madrigal (Hgg.): *Studies in Honor of Everett W. Hesse*, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, S. 199-206, hier S. 204.

<sup>316</sup> Enciso (1951): *Juan Latino*, S. 273.

<sup>317</sup> Molinero (1997): „The Play of Race and Gender“, S. 342.

<sup>318</sup> Vélez de Guevara (2010): *Virtudes*, S. 86-88.

<sup>319</sup> Rudolph Schevill bezeichnet Filipo als einen typischen „Vélez superman“, in: Rudolph Schevill (1933): „*Virtudes Vencen Señales* and *La Vida es Sueño*“, *Hispanic Review* 1 (3), S. 181-195, hier S. 195.

<sup>320</sup> Ibid., S. 99.

als auch implizit dargestellte Erkenntnis über die Rolle Spaniens als Weltmacht mündet. Dabei drängt sich die Frage auf, wie der ‚weiße‘ Vertreter dieser Weltmacht dargestellt wird. Wie wird ein weißer Spanier, der den Auftrag erhält, sich der afrikanischen Bevölkerung anzunehmen, auf der Bühne charakterisiert?

In dem *auto La Protestación* ist es der König Felipe selbst, der den Missionierungsauftrag annimmt und den Glauben verbreiten möchte. Als Apostel verkleidet, betritt er die Bühne:

Felipe Yo,  
pues a este fin me inspiró  
Dios que a este lugar viniese.  
[...]  
Yo soy  
Felipe, y el Dios que hoy  
me trujo a que te instruyese,  
el verdadero Mesías,  
cuya doctrina aprendí;  
qué quieres saber me di.<sup>321</sup>

Von Gott habe er die Unterweisung bekommen („me inspiró Dios“). Er ist der Nachfolger des sich für die Verbreitung des wahren Glaubens aufopfernden Sohns Gottes („cuya doctrina aprendí“).

Von etwas geringerem Rang, jedoch nicht minder wichtig, ist der Duque de Alba, der seinen Auftritt als Patron des *Valiente Negro* in Claramontes Stück hat. Auch er handelt nach dem Willen Gottes.<sup>322</sup> Der ebenfalls adlige Lesbio in Lope de Vegas *Rosambuco* ist ein Vorbild für jeden Christen.<sup>323</sup> Als Lesbios Auftrag erfüllt zu sein scheint und ‚Rosambuco‘ zu ‚Benito‘, dem Heiligen, wird, spricht Lesbio ihn frei. An dieser Stelle zeigt sich erneut, dass die Versklavung dem Schutz der ‚negros‘ dient. Erweisen sich diese als bekehrt und gut erzogen, tritt der selbstlose weiße Spanier von seinen Herrschaftsansprüchen zurück und führt die ‚negros‘ in die ‚weiße‘ Gesellschaft ein. Die Sklavenbesitzer sind wie Väter zu ihren Kindern, was sich beispielsweise in dem paternalistischen „negro mío“<sup>324</sup> äußert. Wobei das Bild des wohlmeinenden Vaters in der Darstellung des Duque de Sesa einen Riss bekommt. Der Besitzer Juan Latinos verweigert diesem die Freiheit. Er ist stolz auf Juan, sieht ihn vor allem aber als Chance, ewigen Ruhm zu erlangen.<sup>325</sup> Diese ungewöhnliche Darstellung eines nicht christlich handelnden Sklavenbesitzers hat möglicherweise der historische Stoff des Stücks zu

---

<sup>321</sup> Calderón (2001): *La Protestación*, S. 74.

<sup>322</sup> Claramonte (2007): *Valiente Negro*, S. 105.

<sup>323</sup> Lope de Vega (1998): *Rosambuco*, S. 321, S. 349.

<sup>324</sup> Ibid., S. 349, siehe hierzu auch Enciso (1951): *Juan Latino*, S. 159: „Éste es mi negro Juanillo“.

<sup>325</sup> Enciso (1951): *Juan Latino*, S. 314.

verantworten. Der historische Juan Latino erhielt erst im Alter von 30 Jahren die Freiheit. Anders gestaltet sich das Verhältnis zwischen Vater und Sohn in *Virtudes Vencen Señales*. Der König Lisandro zeigt Schwäche, als er seinen schwarzen Sohn verstecken und einsperren lässt. Doch er zeigt auch Größe, als er endlich in der Lage ist, über das monströse Aussehen Filipos hinwegzusehen und ihn wie ein Vater zu lieben.<sup>326</sup>

Während die ‚negros‘ versuchen, im Laufe der Handlung zu beweisen, dass sie es wert sind, missioniert, getauft und anschließend von der spanischen Gesellschaft adoptiert zu werden, beobachten besonders tugendhafte ‚blancos‘ ihren Entwicklungsprozess. Sie sind selbstlos und stehen mit Rat zur Seite, wie Väter, die ihre Söhne erziehen. Obwohl ihre Auftritte beschränkt sind, dominieren sie die Handlung. Denn sie verkörpern das, was den ‚negro‘ und seine ‚negritud‘ besiegen lässt: eine ‚weiße‘ Seele.

---

<sup>326</sup> Vélez de Guevara (2010): *Virtudes*, S. 85.

### 3 Fazit

„En el *Milagro de la pierna negra* destaca la función del cristianismo en el discurso esclavista, que permite la inclusión violenta del neófito negroafricano en la comunidad dominante, pero que al mismo tiempo marca la negación de su subjetividad, su marginalización social y la de sus descendientes, en una sociedad donde la práctica esclavista fue aceptada como hecho natural y parte constitutiva del orden social por parte de los teólogos e intelectuales de la modernidad temprana, Podríamos decir que las imágenes del milagro de la pierna negra reforzaron esta misma actitud en el imaginario social colectivo español.“<sup>327</sup>

Nach der Analyse eines in Mittelalter und Renaissance berühmten Motivs des *Milagro de la Pierna Negra* kommt die Kunsthistorikerin Carmen Fracchia zu dem oben zitierten Fazit. Es geht um ein medizinisches Wunder: Das amputierte Bein eines weißen Mannes wird durch das Bein eines schwarzen Mannes ersetzt.

Wird der Körper metaphorisch für eine ‚weiße‘ spanische Gesellschaft betrachtet, kann auf die soziale Funktion des ‚negro‘ rekurriert werden. Wie ein toter, enthumanisierter Teil wird er in die Gesellschaft der ‚blancos‘ eingegliedert. Er trägt den Körper, was auf sein Sklavendasein hinweist, bleibt aber dennoch als Extremität marginalisiert.

Die Darstellungen in den in diesem Kapitel analysierten Arbeiten greifen diese Vorstellung auf, erweitern sie allerdings um eine strukturelle Komponente. Sie entsprechen weitestgehend der Struktur einer hagiografischen Darstellung. Vor ihrer Konversion/Krise zeigen die Theaterstücke die Abgründe einer Existenz als ‚negro‘. Nicht nur durch ihre Hautfarbe, sondern auch durch ihr rebellisches Verhalten befinden sich die ‚negros‘ in den *comedias* am Rande der Gesellschaft. In den *autos sacramentales* stellt ‚Afrika‘ einen Kontinent dar, der unzivilisierte, ursprüngliche Menschen beherbergt, die zukünftigen Sklaven. Vor ihrer Konversion/Krise vereinen die Darstellungen der ‚negros‘ die Vorstellung all dessen, was nicht-spanisch ist. Sie scheinen die bestehende Ordnung zu bedrohen.

Erst im Zuge der Konversion/Krise erkennen die ‚negros‘, dass sie bisher ein Leben in Sünde/im Irrtum gelebt haben. Diese Erkenntnis geht in der Darstellung mit dem Wunsch einher, ein neues Leben nach den Maßstäben der sie umgebenden Gesellschaft zu beginnen und nicht mehr als ‚perro‘, als Hund, behandelt zu werden. Die ‚negros‘ lernen durch den Diskurs um ihre Hautfarbe, ihre Hautfarbe mit dem weißen Blick zu

---

<sup>327</sup> Carmen Fracchia (2010): „El Escalvo Negroafricano en las Imágenes Españolas de los Santos Cosme y Damián“, in: Aurelia Martín Casares/Margarita García Barranco (Hgg.): *La Esclavitud Negroafricana en la Historia de España Siglos XVI y XVII*, Granada: Editorial Comares, S. 127-149, hier S. 148.

sehen. Sei es durch den Blick ins Wasser oder in den Spiegel, der weiße Blick ermöglicht es dem ‚negro‘, ein Teil der ihn umgebenden weißen Gesellschaft zu werden.

Wenn auch nicht alle ‚negros‘ am Ende der Darstellungen sterben, wie es in einer Heiligenvita vorgesehen ist, so wird zumindest verhindert, dass sie Nachkommen zeugen können. Dies bestätigt die These Molineros, dass Lope de Vegas schwarze Heilige (Rosambuco etc.) die ‚negro‘-Darstellungen im Theater des Siglo de Oro maßgeblich geprägt haben.<sup>328</sup>

Claramonte, Enciso und Vélez de Guevara imitieren nicht nur die *habla del negro*, sondern sie übernehmen auch die Idee von der Konversion eines Ungläubigen, die sich in ihren Stücken in Form von Namensänderungen, Taufen oder tiefergehenden Erkenntnissen in Bezug auf den schwarzen Protagonisten ergeben. Daraus folgt wiederum die Tradierung der Implikation, dass ein ‚negro‘ erst durch einen Einfluss von außen assimiliert werden muss, um ein Teil der spanischen Gesellschaft zu werden. Damit liegt in den Theaterstücken die Verantwortung der Ent‚negro‘isierung auf Seiten der dominanten weißen männlichen Figuren, seien es Väter, Besitzer, militärische Anführer oder Könige.

Calderóns *autos sacramentales* entstehen am Ende des Siglo de Oro. In diesen Darstellungen ist die Andeutung eines missionarischen Legitimationsdiskurses zu erkennen. Während es einige ‚negros‘ in den *comedias* durch den Einfluss ihrer Besitzer schaffen, Teil der spanischen Gesellschaft zu werden, sind sie bei Calderón jene unzivilisierte Wilde, die im Auftrag Gottes mithilfe der spanischen Krone christianisiert werden müssen. Diese Rückbesinnung auf die ursprüngliche Legitimierung der Versklavung schwarzer Menschen widerspricht erneut Echegerrays und Barrios' Interpretationen, denen zufolge sich ein humanistisches Selbstverständnis im Siglo de Oro gebildet habe. Bei Calderón herrscht nach wie vor der Missionierungsgedanke. Der ‚negro‘ wird aber als Teil einer fremden, zu kolonisierenden Gesellschaft dargestellt. Er findet weder geografisch noch kulturell den Weg in das ‚Mutterland‘.

Von einem humanistischen Verständnis in Bezug auf Menschen afrikanischer Herkunft in Spanien ist angesichts der Darstellung nicht auszugehen. ‚Renaissance‘ hat für die meisten ‚negros‘ im frühneuzeitlichen Spanien keine Bedeutung.<sup>329</sup> Aufgrund

---

<sup>328</sup> Molinero (1995): *La Imagen de los Negros*, S. 20: „La irrupción con Lope de Vega de protagonistas negros de comedia supuso el grado más complejo de desarrollo del estereotipo del negro en la literatura española y europea de la época“.

<sup>329</sup> Martín Casares (2004): „Free and Freed Black Africans“, S. 260.

ihrer Hautfarbe stets als ‚nicht-spanisch‘ identifizierbar, werden sie marginalisiert. Den Legitimationsdiskurs dazu bietet im Siglo de Oro die christliche geprägte Ideologie, wie sie u. a. in den *comedias* und *autos sacramentales* aufgegriffen und propagiert wird. Es ist allerdings noch zu früh, im 17. Jahrhundert von einer rassistischen Repräsentationspraxis zu sprechen. Vielmehr geht es um die ästhetische Erfahrung einer sich gerade konstituierenden ‚spanischen‘ Gesellschaft, die Hautfarbe ‚negro‘ zu einem Makel stilisiert, über den nur durch außergewöhnlich tugendhaftes Verhalten hinweggesehen werden kann.

In diesem Kapitel sollte gezeigt werden, wie dieses Hinwegsehen für den weißen Blick durch den performativen Akt der ‚negritud‘ ermöglicht wird. Trotz schwarzer Farbe ist hinter einer ‚negro‘-Figur ein weißer Schauspieler zu erkennen. Während die Figur vor ihrer Krise versucht, die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf ihre Farbe zu lenken und dabei den ‚negro‘ zu konstruieren, erkennt sie nach der Krise, dass ein ‚negro‘ in einer Gesellschaft der weißen Blicke ein Sklave bleiben wird. Durch die *blanqueamiento*-Strategien verweist die Figur darauf, dass es sich bei der schwarzen Schminke um eine temporäre ‚negritud‘ handelt und wird weiß. Im Siglo de Oro wird diese Strategie durch die Vorstellung ermöglicht, dass Körper und Seele zwei voneinander trennbare Teile eines Menschen sind.

Der primären Identifikation mit einem weißem Blick dient formal die Perspektive, die das Publikum auf die Bühne hat und zum anderen der ‚negro‘-Diskurs der schwarzen Figuren. Im Moment ihrer Existenzkrisen lenken sie den Blick auf die schwarze Hautfarbe, indem sie diese mit negativ konnotierten Metaphern beschreiben. Zudem bieten gerade die weißen Besitzer aufgrund ihrer Handlungen und ihres Auftretens auf der Bühne die Möglichkeit zu einer weiteren, der sekundären Identifikation. Sie sind positiv konnotiert, christlich und behandeln ihre schwarzen Sklaven gut. Der Abgrenzung dienen vor allem *converso*- bzw. *morisco*-Figuren, die stets die Antagonisten spielen.

Der befreiende Blick des Siglo de Oro ermächtigt das weiße Publikum zum handelnden Subjekt. Es akzeptiert die Anwesenheit eines ‚negro‘ auf der Bühne, wenn sich dieser in seinen Handlungen als weiß zeigt.

Im nächsten Kapitel wird zu untersuchen sein, welche Strategien im darauffolgenden Zeitalter der spanischen Aufklärung verfolgt werden, um dem weißen Blick die Existenz eines ‚negro‘ auf der Bühne zu erklären.

## II „Tu concepto de mi tinta“ – Der aufgeklärte Blick – 18. Jahrhundert

### 1 Das Siglo de las Luces – zwischen Tradition und Aufklärung

Wie Christian von Tschilschke feststellt, zeigt die Mehrheit der Forschungsthesen, dass es schwierig ist, von einer spanischen Aufklärung zu sprechen, wenn der europäische Vergleich bemüht wird.<sup>330</sup> Diese besondere Betrachtung ist den zeitgenössischen Auseinandersetzungen mit einer spanischen im Vergleich zu einer europäischen Identität zu verdanken:

Spain enjoyed a very particular kind of exemplarity in eighteenth-century Europe. It was the model against which any modern idea or development needed to define itself. For the “enlightened” Europe, Spain was the radical outside, its last frontier, an anachronistic space – untouched by modernity – whose superstition, ignorance, religious fanaticism, disdain for labor and lack of scientific research made it necessary to isolate it in preventive otherness to avoid contagion.<sup>331</sup>

Spanien stellt im Europa des 18. Jahrhunderts eine Grenzregion dar, welche die Nähe zu Afrika markiert. Geografisch ist es durch die Pyrenäen teilweise von Europa isoliert. Politisch wird Spanien lange brauchen und auch kulturell wird es als ein nicht aufgeklärtes Land stilisiert.<sup>332</sup> Alberto Medina nennt diesen Vorgang die ‚Orientalisierung Spaniens‘.<sup>333</sup> Spanien wird von den übrigen europäischen Nationen als Kolonie betrachtet, die es zu erobern und zu zivilisieren gilt. Ironischerweise wird, so Medina, die alte Metropole im 18. Jahrhundert zu einem europäischen Raum der ‚otherness‘.<sup>334</sup> Französische und italienische Einflüsse durchdringen in diesem Zusammenhang den politischen Raum und führen zu einer inneren Kolonisation Spaniens unter den Habsburgern.<sup>335</sup> Die Formulierung einer spanischen nationalen Identität führt Medina daher primär als Antwort auf das neue politische System unter Karl III. zurück, das sich an dem französischen Vorbild orientiert.

Trotz und gerade wegen seiner schillerndsten philosophischen Figur, Benito Jerónimo Feijoo, stellt Spanien eine ‚andere‘ als die ‚europäische‘ Aufklärung dar. Feijoo fordert die *Erleuchtung* und den *desengaño* des *vulgo* der einfachen Bevölkerung, ist aber

---

<sup>330</sup> Vgl.: Tschilschke (2009): *Identität*, S. 19-20.

<sup>331</sup> Alberto Medina (2008): „Through the Eyes of Strangers: Building Nation and Political Legitimacy in Eighteenth-Century Spain“, in: Benita Sampedro Vizcaya/Simon Doubleday (Hgg.): *Border Interrogations. Questioning Spanish Frontiers*, Oxford/New York: Berghahn Books, pp. 147-164, hier S. 147.

<sup>332</sup> Medina (2008): „Through the Eyes of Strangers“, S. 147.

<sup>333</sup> *Ibid.*, S. 148.

<sup>334</sup> *Ibid.*

<sup>335</sup> *Ibid.*, S. 150.

gleichzeitig ein Geistlicher und ein Bewahrer der christlichen Lehre.<sup>336</sup> Seine Forderungen stehen dem Glauben nicht im Weg. Dennoch mache der spanische Katholizismus Medina zufolge Spanien zu einem „radical outside“ und damit zu einem anachronistischen Raum, in dem keine Moderne stattfinden könne. Als weiteren Aspekt nennt er die *hidalgo*-Kultur, die Verachtung der körperlichen Arbeit und des Unternehmertums durch die spanischen Eliten.<sup>337</sup>

Aus dieser Situation ergibt sich eine tiefe Spaltung der spanischen Gesellschaft. Während die herrschenden Eliten überwiegend pro-französisch, und damit pro-europäisch gestimmt sind, berufen sich weite Teile der Bevölkerung auf traditionelle Werte. Die Epoche der Aufklärung stellt das maximale Moment dieser Spaltung dar.<sup>338</sup> Die Minderheit der Eliten lebt die Ideen der Aufklärung, *Ilustración*, die von der Mehrheit der Bevölkerung als etwas Fremdes empfunden werden. Diese Mehrheit stilisiert sich selbst zur Bewahrerin der spanischen Werte, der *valores castizos*.<sup>339</sup> Es ergibt sich dadurch ein Spanien, in dem zwei kulturelle Tendenzen gegeneinander kämpfen: die liberale Modernisierung sowie die Fortführung der Traditionen aus dem Siglo de Oro. ‚Las dos Españas‘ findet hier als Konzept seinen Ursprung.

### **Das Theater des *Siglo de las Luces* – Anspruch und Rezeption**

Aus Sicht der Aufklärer erfüllt das Theater nicht mehr nur die Funktion der Unterhaltung, sondern soll primär die Bevölkerung nach französischem Vorbild erziehen und zivilisieren.<sup>340</sup> Wie das Theater diese Funktion erfüllen soll, legen die sogenannten ‚*normas moratinianas*‘, die Normen nach Moratín fest. Diese sind:

Verosimilitud, regularidad, orden, naturalidad y armonía, criterios que no son solamente estéticos, sino que equivalen a un conjunto de valores morales que resumen las palabras de propiedad y decoro.<sup>341</sup>

---

<sup>336</sup> Vgl.: Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro (1975): *Teatro crítico universal*, Feijóo. Selección, prólogo y notas de Agustín Millares Carlos, Madrid: Espasa-Calpe.

<sup>337</sup> Einen Zusammenhang zwischen einem aufgeklärten Unternehmertum und der protestantischen Ethik stellte Max Weber im Jahr 1905 her. Siehe hierzu: Max Weber (2010): *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Vollständige Ausgabe. hg. von Dirk Kaesler, München: C.H. Beck. Diesem Zusammenhang stehen der spanische Katholizismus und der Glaube an das Paradies nach dem Tod gegenüber. Die spanischen Eliten beziehen ihren Reichtum aus ihrem Besitz.

<sup>338</sup> Vgl.: Javier Varela (1988): „La idea de ‚pueblo‘ en la Ilustración española“, *Insula. Revista de letras y ciencias humanas* 504, S. 12-14, hier S. 12.

<sup>339</sup> Ibid.

<sup>340</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 13.

<sup>341</sup> Ibid.

Moratín bricht damit mit den von Lope de Vega in seinem *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609)<sup>342</sup> vorgeschlagenen Kriterien, wie etwa einer lockeren Handhabung der aristotelischen Einheiten bzw. mit der Aufführungspraxis von Calderóns *autos sacramentales*, die nicht das Kriterium der *verosimilitud* befolgen. Es findet eine Rückbesinnung der Aufklärer auf antike Theaterpraktiken statt, mit der Intention moralische Werte zu vermitteln.

Ein wichtiges Regelwerk der spanischen Aufklärung ist dabei *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737) des Ignacio de Luzán.<sup>343</sup> Obwohl dieses zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht bleibt, ist davon auszugehen, dass es den meisten Aufklärern bekannt ist. Darin verurteilt er Autoren, die ‚blind‘ dem Willen des Volkes folgen.<sup>344</sup> Zu jeder Zeit gäbe es nämlich Vorstellungen und Ideen, die denen des Volkes überlegen seien und die der Vernunft folgten, anstatt jenen zu folgen, die Verachtung verdienten.<sup>345</sup>

Luzán und Moratín wollen das Theater reformieren. Mittels der reformierten Aufführungspraxis und der geänderten Normen soll, wie Carnero feststellt, ein ‚neuer‘ Bürger erzogen werden, der solidarisch und glücklich ist und einen Gemeinsinn anstrebt.<sup>346</sup> Dem Theaterzuschauer soll eine klare Botschaft vermittelt werden, weshalb diese weder unmoralisch noch zweideutig sein darf.<sup>347</sup> Auch die Themen sind im Theater der Aufklärung vorgegeben. Gezeigt werden dürfen die Verherrlichung religiöser und historischer Motive und der Respekt vor der Autorität, sei es im Raum der Familie oder

---

<sup>342</sup> Lope de Vega (2003): *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*/Lope de Vega; edición de Juan Manuel Rozas, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<sup>343</sup> Ignacio de Luzán Claramunt de Suevles y Gurrea (1789): *La poética ó reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid: en la imprenta de don Antonio de Sancha, Universidad de Granada. Biblioteca universitaria, Fondo antiguo/Fondo antiguo de universidades y colecciones singulares.

<sup>344</sup> Ibid.: Kapitel IV: De la poética de nuestra poesía vulgar y reflexiones sobre las reglas y los autores que han tratado de ellas: „Siendo esto indubitable, como lo es igualmente que nuestra poesía española nació en la obscuridad de los siglos bárbaros y creció inculta y sin arte entre la vulgar ignorancia, hasta que, mejorados los tiempos y las costumbres, fue también ella haciéndose menos bárbara a proporción que se iban introduciendo en España los estudios y la erudición, parece será en vano buscar en nuestra antigua poesía una poética diferente de la que sirve de regla a las demás. Sin embargo, conviene ver si la hubo, mayormente cuando algunos han concebido, con error, que nuestra poesía tiene sus reglas aparte y no debe sujetarse a las de otras naciones. El autor del Prólogo a las *Comedias* de Cervantes, reimpresas el año 1749, fue uno de los que pensaron así, o a lo menos lo dio a entender, insinuando, con palabras enfáticas y magistrales, que antes de Lope y de Calderón, y antes de los que ahora hemos escrito algo de poesía, y aun antes de Cascales y del Pinciano, tenía España autores teóricos y prácticos y obras perfectas; proposición tan voluntariamente dicha, que aunque su vida se hubiera dilatado tanto como su mérito y erudición, no le hubiera sido fácil, ni aun posible, probarla.“ oder: Ignacio de Luzán (1737): *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, S. 427, zitiert nach: Guillermo Carnero (1997): *Estudios sobre el teatro del siglo XVIII*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, S. 9.

<sup>345</sup> Ibid.

<sup>346</sup> Ibid.

<sup>347</sup> Ibid., S. 10.

der Politik.<sup>348</sup> Der Theaterzuschauer soll sich mit den Protagonisten identifizieren können und mit ihnen fühlen.<sup>349</sup>

Während sich die literaturwissenschaftliche Forschung auf die „*estética blindada*“<sup>350</sup> des aufklärerischen Theaters konzentriert, bleibt ein großer Teil der Quellen unberücksichtigt. Bereits aus der Kritik Luzáns an den ‚blinden‘ Autoren geht hervor, dass längst nicht alle Autoren mit den Normen der Aufklärer sympathisieren und sich stattdessen in der Tradition des Siglo de Oro sehen. Es stellt sich also die Frage, inwieweit sich die Autoren, welche die Figur des ‚negro‘ auf die Bühne bringen, der einen bzw. anderen Strömung zurechnen lassen und inwieweit diese Zuordnung den Darstellungsdiskurs beeinflusst? Ist ein Diskurs jenseits der zwei Richtungen überhaupt möglich?

Denn die Spaltung der Gesellschaft in *Dos Españas* ist auch ein wichtiger Ansatzpunkt der Forschung und bestimmt daher das jeweilige Erkenntnisinteresse. In den 1960er-Jahren thematisiert Richard Herr diese Problematik in einem polemischen Artikel „The Twentieth Century Spaniard Views the Spanish Enlightenment“ (1962).<sup>351</sup>

So habe zum Beispiel Marcelino Menéndez y Pelayos Verurteilung der Aufklärer einen Grundstein für spanische Ansätze mit dem Umgang mit dem Theater des 18. Jahrhunderts geführt.<sup>352</sup> Pelayo mache klar, dass:

[...] by following the godless French, the Spanish Encyclopedists attacked their own national genius, rooted as it was in the Catholic faith, and so brought on the divisions of the following century – the ‚Two Spains‘ as we know the term.<sup>353</sup>

Pelayo stellt also den katholischen Glauben in den Mittelpunkt des künstlerischen Produktionsprozesses. Demnach kann eine Aufklärung nach französischem Vorbild für diesen Prozess nur einen Schaden bedeuten.

Eine weitere wichtige Figur der spanischen Literaturgeschichtsschreibung, Emilio Cotarelo y Mori, konnte sich, so Herr, genauso wenig für die spanischen Aufklärer begeistern.<sup>354</sup> Das kulturelle Leben im Spanien der Aufklärung beschreibe dieser als ein Resultat der politischen und militärischen Untergebenheit gegenüber Frankreich. Die

---

<sup>348</sup> Gaspar Melchor de Jovellanos (1963): *Discurso sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de ciencias naturales*, S. 464, zitiert nach: *Ibid.*, S. 11.

<sup>349</sup> *Ibid.*, S. 13-18.

<sup>350</sup> *Ibid.*, S. 7.

<sup>351</sup> Richard Herr (1962): „The Twentieth Century Spaniard Views the Spanish Enlightenment“, *Hispania* 45 (2), S. 183-193.

<sup>352</sup> *Ibid.*, S. 184.

<sup>353</sup> *Ibid.*

<sup>354</sup> *Ibid.*

Theaterreformen des Conde de Aranda fielen demnach in ein Zeitalter einer frankophilen Diktatur, welche durch Entfremdung von der eigenen spanischen Originalität geprägt war.<sup>355</sup>

Herr betont, dass bis in die 1960er-Jahre kein nennenswerter spanischer Beitrag zum 18. Jahrhundert publiziert wurde, was er zum einen auf die Einflüsse Pelayos und Cotarelos zurückführt und zum anderen auf den Einfluss der Francodiktatur auf die Forschung.<sup>356</sup> Indem Herr die spanische Literaturgeschichtsschreibung infrage stellt, nährt er den Mythos einer verpassten Moderne bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Die Frage nach einer spanischen Identität beschäftigt deshalb nicht nur die Aufklärer im 18. Jahrhundert, sondern sie ist auch Teil einer spanischen Forschungstendenz. Dass die Urteile Pelayos bzw. Cotarelos auch noch auf die Forschungssituation im 21. Jahrhundert sowohl auf nationaler als auch internationaler Ebene Einfluss haben, zeigt sich an der Liste der Veröffentlichungen zum Siglo de Oro im Vergleich zum Siglo de las Luces.<sup>357</sup> Einen Bruch mit dieser Forschungstradition unter Berücksichtigung innovativer theoretischer Ansätze unternimmt der deutsche Romanist Christian von Tschilschke, weshalb auf seine Ergebnisse in diesem Kapitel näher eingegangen wird.

Von Tschilschke macht zunächst auf die Besonderheit der spanischen Aufklärung im europäischen Vergleich aufmerksam. Diese sieht er in der „Thematisierung, Infragestellung und Verteidigung der kulturellen und nationalen Identität Spaniens“<sup>358</sup> verankert. Sowohl in zeitgenössischen Quellen als auch in der Forschung wird eine Norm der Aufklärung konstruiert, von der die spanische stets abweiche, unabhängig davon, ob das 18. Jahrhundert als „zu wenig“ oder „zu sehr“ spanisch aufgefasst werde.<sup>359</sup> Diese

---

<sup>355</sup> Ibid.

<sup>356</sup> Ibid., S. 185.

<sup>357</sup> Eine aktuelle Studie zum 18. Jahrhundert in Spanien richtet den Fokus auf den religiösen Charakter der Aufklärung. Vgl.: Markus Ebenhoch (2015): *La religión, las letras y las luces. El factor religioso en la Ilustración española e hispanoamericana*, Frankfurt a. M.: Peter Lang. Eine bekannte Studie zum spanischen Theater während der Aufklärung ist aus dem Jahr 1997: Guillermo Carnero (1997): *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza. Auch die Trefferzahl im GVK der Universität Osnabrück ist aussagekräftig. Der Suchauftrag zum Theater des 18. Jahrhunderts unter bspw. ‚teatro siglo XVIII‘ liefert insgesamt 94 Treffer (Stand: 01.10.2015). Hingegen liefert ein Suchauftrag im selben Katalog zum ‚teatro siglo de oro‘ 1 629 Treffer (Stand: 01.10.2015). Ähnlich verhält es sich mit der Suche in anderen Katalogen: HeBIS erzielt 1 264 Treffer zum Siglo de Oro und 38 zum Siglo XVIII, KOBV erzielt 1 637 und SWB 1 358 Treffer zum Siglo de Oro und jeweils 73 bz. 39 Treffer zum Siglo XVIII (Stand: 01.10.2015).

<sup>358</sup> von Tschilschke (2009): *Identität*, S. 13.

<sup>359</sup> Ibid., S. 14.

Auffassung komme daher, dass „auf das spanische 18. Jahrhundert Modelle angewendet werden, die am Beispiel anderer Länder entwickelt wurden“.<sup>360</sup> Als Alternative schlägt von Tschiltschke daher eine „identitätsbezogene Perspektive“ bei der Untersuchung des 18. Jahrhunderts in Spanien vor, um nicht erneut Gefahr zu laufen, für die spanische Aufklärung den „Befund defizienter Moderne“ zu bestätigen.<sup>361</sup> Statt von einer „Abweichung“ von der Moderne geht von Tschiltschke von einer „Ausprägung einer anderen Moderne“ aus, die zudem eine modernitätskritische Perspektive der spanischen Aufklärung ermöglicht.<sup>362</sup>

Mit seinem Ansatz löst sich von Tschiltschke von einer Tradition der Forschung, die der spanischen Aufklärung unterstellt, keine Aufklärung zu sein. Er identifiziert die Problematik nationaler Identitäten im Vergleich und macht die spanische Identität zum Gegenstand seiner Untersuchung. Dieser Ansatz wird in dieser Arbeit weiterverfolgt, da der Diskurs um eine spanische ‚Identität‘ im 18. Jahrhundert die Grundlagen für eine Auseinandersetzung mit dem ‚negro‘ insbesondere im darauffolgenden Jahrhundert bildet.

Den Begriff ‚Identität‘ definiert von Tschiltschke wie folgt:

Unter „Identität“ soll daher im Folgenden das Bewusstsein bzw. die Vorstellung einer Einheit und Eigenart verstanden werden, die sich an der Leitdifferenz Eigenes/Fremdes orientiert und die selbst als Produkt der Anwendung oder des Vollzugs einer solchen differenziellen Basisoperation aufzufassen ist.<sup>363</sup>

‚Identität‘ konstituiere sich selbst durch den Akt der Bezeichnung – in einem Prozess, der „beliebigen Objekten im Modus der Denotation oder der Konnotation die Eigenschaft Eigenes/Fremdes zuschreibt und sie damit in den Rang von Identitätszeichen erhebt“.<sup>364</sup>

Der Akt der Bezeichnung, wie er in dieser Arbeit vorgenommen wird, ist die Zuweisung von Eigenschaften den jeweiligen ‚negro‘- bzw. ‚blanco‘-Figuren. Die Darstellung der Zeichen ‚schwarz‘ bzw. ‚weiß‘ rekurriert einerseits, wie sich zeigen wird, auf die Bezeichnungstradition des Siglo de Oro, bricht aber gleichzeitig mit dieser Tradition in der Konstitution einer ‚Identität‘.

Spanien rückt in der europäischen Aufklärung in den Hintergrund und wird als eine rückschrittliche Nation stilisiert, was im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einer verstärkten Hinwendung zu außereuropäischen Nationen führt. Diese Entwicklung zeigt sich auch

---

<sup>360</sup> Ibid., S. 17.

<sup>361</sup> Ibid., S. 18-19.

<sup>362</sup> Ibid., S. 19.

<sup>363</sup> Ibid., S. 26.

<sup>364</sup> Ibid., S. 27.

sehr stark an der Kontextualisierung der ‚negro‘-Darstellungen. Während die Handlung um den ‚negro‘ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Europa spielt, wechselt sie in der zweiten Hälfte in die spanischen Kolonien. Daraus ergibt sich die Frage nach einem weiteren Aspekt der Darstellung. Wie thematisieren die spanischen Autoren das Leben der Sklaven in den Kolonien im Einklang mit der Aufklärung?

Wie die Historiker Jürgen Osterhammel und Andreas Eckert in ihren Arbeiten feststellen, ist der widersprüchliche Zusammenhang der Institution Sklaverei in Zeiten der Aufklärung einer post-aufklärerischen Perspektive zu verdanken. So stellt Osterhammel fest, dass „Eroberungen im Namen aufklärerischer Prinzipien [...] nicht gemacht (wurden)“.<sup>365</sup> Eckert zufolge verstehe man zwar in der aktuellen wissenschaftlichen Debatte unter diesen Prinzipien Freiheit, Emanzipation, Wissen und Erkenntnis.<sup>366</sup> Doch gehöre „eine ablehnende Haltung zur Sklaverei keineswegs zum Grundrepertoire der Aufklärung“.<sup>367</sup> Die Besonderheit am Widerspruch von Sklaverei und Aufklärung im 18. Jahrhundert besteht darin, dass es diesen Widerspruch nicht gibt.

Eckert gelangt zu dem Schluss, dass Sklaverei „nicht einmal rechtfertigungswürdig zu sein (schien)“.<sup>368</sup> Anders interpretiert Osterhammel das „Schweigen“ der Philosophen der Aufklärung zum Sklavenhandel bis ins späte 18. Jahrhundert als eine Herausforderung für die Forschung.<sup>369</sup> Allerdings nehmen beide Autoren vor allem englische und französische Quellen in den Blick. Spanien bzw. seine Kolonien werden als Sonderfälle der Aufklärung in ihren Untersuchungen nicht berücksichtigt.

Bis ins späte 18. Jahrhundert hinein findet aber auch in Spanien keine Auseinandersetzung mit der Frage nach der Rechtfertigung der Institution statt. Nichtsdestotrotz findet sich eine Verurteilung der Sklaverei unter der Verteidigung aufklärerischer Prinzipien im 19. Jahrhundert beispielsweise in den *Cartas mejicanas* (1804) des mexikanischen Philosophen Montxo M<sup>a</sup> de Moxó.<sup>370</sup> Ein literarisches Beispiel für einen

---

<sup>365</sup> Jürgen Osterhammel (2006): „Welten des Kolonialismus im Zeitalter der Aufklärung“, in: Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.): *Das Europa der Aufklärung und die außereuropäische koloniale Welt*, Göttingen: Wallstein, S. 19-36, hier S. 35.

<sup>366</sup> Andreas Eckert (2010): „Aufklärung, Sklaverei und Abolition“, *Geschichte und Gesellschaft Sonderheft* 23, S. 243-262, hier S. 243.

<sup>367</sup> Ibid., S. 245.

<sup>368</sup> Ibid.

<sup>369</sup> Vgl.: Osterhammel (2006): „Welten des Kolonialismus im Zeitalter der Aufklärung“, hier S. 36.

<sup>370</sup> Vgl.: Joan Torres-Pou (2007): „Alabanza de América y defensa de España: La ambigüedad colonial de las *Cartas mejicanas* de Benito M<sup>a</sup> de Moxó y su recepción crítica“, *Dieciocho* 30 (2), S. 273-286, insbesondere S. 282.

‚aufklärerischen Geist‘ in der Auseinandersetzung mit der Sklaverei ist der Roman *Sab* (1841) von Gertrudis Gómez de Avellaneda, der 1844 von der Zensur verboten wird.<sup>371</sup>

Die Zusammenfassung der zentralen Forschungsthese aus der US-amerikanischen, deutschen und spanischen Romanistik sowie der deutschen Sklavereiforschung zur Zeit der Aufklärung zeigen, dass bisher keine Auseinandersetzung mit der Figur des ‚negro‘ im spanischen Theater des 18. Jahrhunderts in der Forschung möglich gewesen ist, was verschiedene Gründe hat:

1. legen spanische Autoritäten unter Franco fest, dass die Autoren des 18. Jahrhunderts als ‚afrancesados‘ für die Teilung der spanischen Gesellschaft verantwortlich seien. Sie legen stattdessen Lope de Vega und Calderón als Begründer einer spanischen Literatur fest. Luzán und Moratín wenden sich aber gegen diese Autoren. Das 18. Jahrhundert verschwindet aus dem Fokus der Forschung, während das Siglo de Oro nach wie vor ein ungebrochenes Forschungsinteresse genießt.

2. wird die spanische Aufklärung als keine Aufklärung im europäischen Sinne verhandelt, da mit Feijoo als einem ihrer wichtigsten Vorreiter ein katholischer Gelehrter an der Spitze der Aufklärung steht. Die Ideen der spanischen Aufklärung werden daher nicht auf ihren Zusammenhang mit Themen, wie Sklaverei und Unterdrückung, überprüft, da die spanische Aufklärung nicht als solche begriffen wird.

3. steht die spanische Identität im Fokus der zeitgenössischen Betrachtungen im 18. Jahrhundert. Insbesondere wird dabei die Rolle Spaniens in Europa verhandelt. Um dem Vorwurf, das ‚Afrika‘ Europas zu sein, zu entgehen, wenden sich die Autoren von der Figur des ‚negro‘ ab und hinterfragen stattdessen die Aufführungspraxis des Siglo de Oro.

An diesem Punkt setzt diese Analyse an. Es gilt an dieser Stelle, die Forschungslücke, die eine Tradition begründet hat, zu schließen. Bevor sich das Publikum und die Autoren wieder der Frage nach der Sklaverei widmen können, muss der ‚negro‘ von der Bühne verschwinden, um den im Siglo de Oro begonnen Prozess des *blanqueamiento* auch auf der Metaebene zu vollenden.

In dem folgenden Kapitel geht es darum, diesen Prozess zu analysieren. Er beginnt zunächst mit einer traditionellen orientalistischen Darstellungsart des ‚negro‘, um anschließend die Dekonstruktion der Figur auf der Bühne zu betreiben. Unter Berufung

---

<sup>371</sup> Nara Araujo (1993): „Raza y género en *Sab*“, *Casa de la Américas* 33 (190), S. 42-49, hier S. 44.

auf literarische Vorbilder aus dem Siglo de Oro, wie Juan Latino, Juan de Alba und San Onofrio, verschwinden diese als ‚negros‘ von der Bühne. Es bleibt der verkleidete ‚blanco‘ zurück, dem sein Gegenüber zur Begründung der eigenen Identität fehlt.

## 2 Analyse

### a) Spanischer Orientalismus

Ein zu Beginn des 18. Jahrhunderts sehr beliebtes und unter dem Grafen de Aranda in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verbotenes Genre ist die *comedia di magia*. Als Begründer dieses Genres gilt der Spanier Juan Salvo y Vela, der die Figur des Magiers Pedro Vayalarde 1715 ins Leben ruft und damit das Publikum begeistert.<sup>372</sup> Insgesamt fünf Stücke berichten von den Abenteuern des Magiers, wobei die letzten beiden Teile nach Velas Tod von anderen Autoren verfasst werden.

Den Aufklärern ist der Spektakelcharakter der *comedia de magia* ein Gräuel, weshalb auch Moratín die Spezialeffekte als eine „vulgäre“ Täuschung des naiven Publikums verurteilt.<sup>373</sup> Die Forschung versucht allerdings, dieses Urteil zu revidieren. Donald C. Buck geht daher von einem besonderen Reiz des Stücks durch die Entwicklung der Figur des Magiers aus. In Pedro Vayalarde vereine sich die Diskussion um eines der wichtigsten Themen der Epoche, nämlich das Verhältnis zwischen Illusion und Realität.<sup>374</sup> Im Falle Pedros werde der Protagonist aufgrund seiner Fähigkeit, Illusionen zu erschaffen, in den Augen der Gesellschaft verdammt, aber andererseits bewahren ihn ebendiese Fähigkeiten vor den Sanktionen der Gesellschaft.<sup>375</sup> Es ist allerdings festzuhalten, dass er zwar in der Lage ist, die italienische Gesellschaft zu überlisten. Sobald die Geschichte aber in Spanien spielt, wie im fünften Teil der Fall ist, wird der Magie Einhalt geboten: „En cuanto a la Inquisición, es manifiesta la conciencia de que con la española no se puede jugar“.<sup>376</sup>

Gegenstand der Analyse ist der erste Teil der *mágico de Salerno*-Reihe. Im Vordergrund steht die Liebesgeschichte zwischen Pedro und Diana. Pedro, ein einfacher Hirte, geht einen faustischen Pakt mit dem Teufel ein, der ihm dafür magische Kräfte verleiht. Pedro ahnt allerdings nicht, dass er mit dem Teufel verhandelt. Mittels seiner

---

<sup>372</sup> Vgl.: Martina Bender (2011): „De lo mágico en Calderón a lo sobrenatural de la comedia de magia dieciochesca“, *Calderón y su escuela. Variaciones e innovación de un modelo teatral*, *Archivum Calderonianum* 12, S. 59-75, hier S. 70-71.

<sup>373</sup> Donald C. Buck (1986): „Juan Salvo y Vela and the Rise of the *Comedia de magia*: The Magician as Anti-Hero“, *Hispania. A Journal devoted to the teaching of Spanish and Portuguese* 69 (2), S. 251-261, hier S. 251. Das *teatro mágico*, wie es nach dem Tode Calderóns und zu Beginn des 18. Jahrhunderts aufgeführt wird, ist ein natürlicher Bestandteil der Mentalität des Publikums, vor allem in den unteren Schichten, vgl.: Martina Bender (2011): „De lo mágico en Calderón a lo sobrenatural de la comedia de magia dieciochesca“, hier S. 61.

<sup>374</sup> *Ibid.*, S. 252.

<sup>375</sup> *Ibid.*, S. 253.

<sup>376</sup> José Luis Gotor (1983): „*El mágico de Salerno*“, *Teatro di magia*, S. 107-146, hier S. 115.

neuen Kräfte erschafft er die Illusion von Reichtum und kann Diana für sich gewinnen. Er wird verhaftet, kann aber mit einem an der Gefängniswand gezeichneten Schiff aus dem Gefängnis fliehen. Schließlich werden er und Diana zu einem Magierduell eingeladen, das dazu dienen soll, die beiden zu töten. Sie gewinnen und fliehen am Ende des Stücks.

Das Stück ist in drei Akte geteilt. Im ersten Akt zeigt sich bereits der subversive Charakter des Pedro Vayalarde, noch bevor er den Pakt mit dem Teufel eingeht.

Pedro Porque tiene más fortuna  
del mundo el mayor Monarca,  
solamente es más que yo,  
pues son los cuerpos, las almas  
de los hombres unas mismas,  
con distintas semejanzas.  
En el teatro del Orbe  
es más todo, que una farsa,  
donde es el poder galán,  
la hermosura primer dama,  
el regocijo gracioso,  
el conocimiento barba,  
y los demás la fortuna,  
el enojo, la desgracia,  
la casualidad, y el triunfo,  
cual compañía, acabada  
la comedia, con que el tiempo  
representa sus mudanzas,  
¿al vestuario del sepulcro  
vuelven todos a ser nada?<sup>377</sup>

Es findet sich an dieser Stelle ein intertextueller Verweis auf Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo*.<sup>378</sup> Im Welttheater („el teatro del Orbe“) sei alles eine Farce („farsa“). Es gäbe wenige Figuren, die mit Macht, Glück und Schönheit („el poder“, „la hermosura“, „más fortuna“) ausgestattet seien, während den übrigen das Leid bliebe („el enojo“, „la desgracia“). Doch im Tode seien alle Figuren wieder vereint und würden alle nichts mehr sein („vuelven todos a ser nada“).<sup>379</sup>

---

<sup>377</sup> Juan Salvo y Vela (1995): *El mágico de Salerno Pedro de Vayalarde*. Primera y segunda partes, edición crítica de Donald Buck, Florida: Eidiciones Universal. (1740), Madrid: Imprenta de Antonio Sanz, en la Plazuela de la calle de la Paz, S. 55.

<sup>378</sup> Im Theaterstück spricht der Autor im ersten Akt zur Welt und erklärt, dass er mit seinem Theater vom menschlichen Leben unterhalten wollte: „Una fiesta hacer quiero a mi mismo poder, si considero que sólo a ostentación de mi grandeza fiestas hará la gran naturaleza; y como siempre ha sido lo que más ha alegrado y divertido la representación bien aplaudida, y es representación la humana vida, una comedia sea la que hoy el cielo en tu teatro vea“, Pedro Calderón de la Barca ([1649] 2014): *El gran teatro del mundo*, Madrid: Cátedra, S. 47.

<sup>379</sup> Bei Calderón läßt der Autor am Ende diejenigen, die ihre Rolle gut gespielt haben an seinen Tisch: „Esta mesa, donde tengo pan que los cielos adoran y los infernos veneran, os espera; mas importa saber los que han de llegar a cenar conmigo ahora, porque de mi compañía se han de ir los que no logran sus papeles, por [faltarles] entendimiento y memoria del bien que siempore les hice con tantas misericordias“, Ibid., S. 90-91.

Pedro spricht zudem davon, dass alle Körper und alle Seelen gleich seien („son los cuerpos, las almas de los hombres unas mismas“), relativiert aber mit den „verschiedenen Ähnlichkeiten“ („con distintas semejanzas“). Es sind nicht alle Menschen gleich im Welttheater. Doch Pedro tröstet sich nicht mit dem Gedanken an das Jenseits, wie Calderón es in seinem *El gran teatro del mundo* tut. Pedro kritisiert vielmehr das Unglück, nicht als König geboren zu sein. Die implizite Gesellschaftskritik führt indirekt in die Arme des Teufels, mit dem er den Pakt schließt, um gesellschaftliche Konventionen zu brechen. Er bekommt Macht, die dem „galán“ zusteht, Schönheit, die der „primer dama“ zugeschrieben wird und Weisheit, die eigentlich dem Mann mit dem Bart („barba“) vorbehalten ist.

Im ersten Akt kritisiert Pedro die Realität, die sich ihm bietet, als Illusion, die im Tod zu Ende geht und erschafft sich kraft der Magie seine eigene Welt. In dieser Welt hat er stets vier dämonische Dienerinnen zur Verfügung. Im zweiten Teil sind es wunderschöne Inderinnen, im ersten hingegen vier schöne ‚negras‘. Die ‚negras‘ treten singend auf. Sie wecken die entführte Diana aus ihrem Schlaf und fungieren in erster Linie als Verführerinnen. Als Pedros Dienerinnen sind sie zugleich auch die Dienerinnen des Teufels. Sie sind Teil einer Illusion, deren Kreation gleichzeitig ihre Aufgabe ist.

Canta Negra 1	Bellísima Deidad de aqueste azul zafir, a cuya planta debe fragrancias de jasmin...
Cantan las 4	Llega en hora dichosa, ven en hora feliz, donde te jure dueño todo aqueste país.
Diana	¡Cielos, qué extraño espanto! <sup>380</sup>

„Negra 1“ nennt Diana eine wunderschöne Göttin („Bellísima Deidad“) und schmeichelt ihr mit einem Kompliment bezüglich ihrer Augenfarbe. Dianas Augenfarbe und ihre edle Schönheit stehen an dieser Stelle in einem Kontrast zu der exotisierten Schönheit der ‚negras‘. Dianas Augenfarbe ist wie das Blau eines aus Mineralien gewonnenen Steins, des Saphirs („de aqueste azul zafir“). Ihre Schönheit versetzt sie in die Position einer Herrscherin. Ihr wird die Herrschaft über ein Land („todo aqueste país“) angeboten. „Aqueste“ verweist darauf, dass die ‚negra‘ auf das Land zeigen kann. Sie ist Teil dieses Herrschaftsgebiets und bietet ihre Dienste *freiwillig* der ‚blanca‘ an.

Die ‚negras‘ sind an dieser Stelle durch ihre Hautfarbe zu Dienerinnen stilisiert. Allerdings sprechen sie nicht die Sprache der ‚negra‘, wie es ihre Rolle im Theater

---

<sup>380</sup> Ibid., S. 81.

verlangen würde. Diese Tatsache verstärkt die Illusion. Die ‚negras‘ sind anonym, sie haben keine Namen und werden in den Anweisungen durch die Zahlen eins bis vier voneinander unterschieden. Die weiße blauäugige Frau erkennen sie sofort als ihre Herrin an. Allerdings erinnert ihr Gesang auch an den Gesang der Syrenen. Sie versuchen, Diana zu verführen, und auf ihre Seite, die Seite des Bösen, zu locken. Doch zunächst ist Diana nur erstaunt über die eigenartige Szene, die sich ihr bietet („espanto“). Noch akzeptiert sie das sich ihr Darbietende nicht als Realität.

„Negra 2“ setzt zur Überredung an und bietet der neuen Herrscherin das ewige Leben („siglos has de vivir“). „Negra 4“ verweist auf die Reichtümer des biblischen Ophirs, die Diana zu Füßen gelegt werden würden. Meißel und Grabsichel würden vergoldet und poliert („labrale el cincel, o pulirle el buril“) und damit ihrer Funktion beraubt werden:

Canta Negra 2	En su dorado Alcázar, en su fértil pensil, festejada, y servida, siglos has de vivir.
Cantan las 4	Sirviéndote de alfombra cuanto oro vio el Ofir, o labrarle el cincel, o pulirle el buril.
Diana	De tal asombro yo estoy aturdida.
Nise	Este es algún salón de la otra vida. <sup>381</sup>

Die ‚negras‘ werden mit der Erwähnung von ‚Ophir‘ an dieser Stelle mit Despotismus und übermäßigem Reichtum assoziiert. Sie verkörpern die Illusion. Sie repräsentieren ein längst vergangenes Reich und lassen es wieder entstehen. Aus Gold und Saphir erbauen sie ein Land, über das die weiße Diana herrschen soll. In ihrer Darstellung spiegelt sich die Sehnsucht der ‚blanca‘ nach einem exotisierten, orientalisierten Raum, in dem sie die ‚negras‘ ihre Dienerinnen nennen kann. Obwohl Illusion stellen die ‚negras‘ den realen Wunsch einer ‚blanca‘ dar. Doch auch dieser Versuchung kann Diana noch widerstehen. Ihre weiße Dienerin Nise erkennt die Illusion auch als solche und nennt sie ein „anderes Leben“ („algún salón de la otra vida“). Dieser Raum der Illusion ist ein Raum der unterdrückten Sehnsüchte und Wünsche.

Die ‚negras‘ geben nicht auf und zeigen Diana den Schmuck, den sie zu ihrer Kleidung tragen soll, sowie eine Rose und Levkoje, um ihren Altar zu schmücken.

Canta Negra 3	Aquí para tus ropas la plata, y el carmín de hermosos maridajes harán un nuevo abril.
Cantan las 4	Siendo para tu altar

---

<sup>381</sup> Ibid.

	la rosa, y alhelí ofrenda, que en su arder adquierean su lucir.
Diana	Yo mientras más lo miro, más lo dudo.
Nise	¿Cuánto apuestan ustedes que estornudo? <sup>382</sup>

Diana wird ein Altar gebaut. Was allerdings zunächst als Schmuck gedacht ist („rosa, y alhelí“) soll als Opfer dienen („ofrenda“). Die Blumen, ein Symbol der Schönheit, werden Diana zu Ehren auf ihrem Altar verbrannt („que en su arder“), da sie nur auf diese Weise wirklich leuchten können („adquieren su lucir“).

Die Szene wirkt immer grotesker, was auch Diana bestätigt („Yo mientras más lo miro, más lo dudo“). Sie beginnt immer mehr an der Darbietung zu zweifeln. Die ‚negras‘ dienen einer Gottheit und bringen ihr Blumen als Opfer. Hier werden die ‚negras‘ mit einem *unchristlichen* Opferritual in Verbindung gebracht. Diesem Bild kann die weiße Diana widerstehen, es erscheint ihr genauso fremd, wie es von ihr erwartet wird. Allerdings zeigen sich auch an dieser Stelle erneut die Vorstellungen von einem fernen Raum, in dem exotisierte Schönheiten einem Gott aus Fleisch huldigen und ihm zu Ehren die Symbole der weiblichen, reinen Schönheit verbrennen.

Eine gewisse Komik erlangt die Szene durch die weiße Dienerin Nise, die wettet, dass sie niesen muss („¿Cuánto apuestan ustedes que estornudo?“). Nise erkennt die Illusion als einen orientalisierten Raum, betrachtet sie aber von außen, während Diana in ihr gefangen zu sein scheint. Die ‚negras‘ kennen Dianas unterdrückte Sehnsüchte und Wünsche und artikulieren dieses Wissen:

Canta Negra 4	No habrá al gusto delicia, que no encuentres aquí, sin que le quede al ver, que envidiar al oír.
Cantan las 4	Y así, pues tus esclavas somos las cuatro, di lo que gustas mandar a quien te ha de servir. <sup>383</sup>

Sie werde alles finden, was kostbar ist. Allerdings hebt „negra 4“ den visuellen Aspekt der Illusion hervor („sin que le quede al ver, que envidiar al oír“). Die Kostbarkeiten werde sie vor allem *sehen*, es handelt sich aber wie bei der Verbrennung der Blumen oder der Vergoldung der Grabessichel um eine einseitige und falsche Erfahrung. Denn was sie hört, deutet daraufhin, dass das Gesehene eine Illusion ist.

---

<sup>382</sup> Ibid.

<sup>383</sup> Ibid., S. 81-82.

Die ‚negra‘-Figuren in diesem Stück verkörpern *nicht*-christliche, sexualisierte, *ent*-menschlichte Wesen, die die verborgenen bzw. unterdrückten Sehnsüchte und Wünsche einer ‚blanca‘ ermöglichen, deren Zivilisiertheit ihr die despotische Herrschaft und übermäßigen Reichtum verbietet. Die ‚negras‘ sind Teil einer dämonischen Illusion, in der Realität sind sie der ‚blanca‘ fern. Doch selbst in der Illusion bleibt der soziale Status der ‚negra‘ bestehen. Sie ist nicht nur eine Dienerin, sie ist eine Sklavin („tus esclavas“). Eine Auseinandersetzung mit der Frage nach der Sklaverei findet in diesem Stück zu Beginn des 18. Jahrhunderts nicht statt.

Der ‚negro‘-phile Diskurs findet sich erst am Ende des 18. Jahrhunderts in dem Stück *El abuelo y la nieta* (1792), das nach den Regeln Luzáns verfasst ist. Es lässt sich dennoch der spanische Orientalismus in Form eines Spiels mit den Erwartungen des Publikums finden. Die Vorstellung von einem feminisierten und reichen Kontinent wechselt diesmal von Afrika in die Kolonien nach Südamerika.

Mit *El mágico de Salerno* von Vela hat Comellas *El abuelo y la nieta* zudem die Verurteilung durch Moratín gemeinsam.<sup>384</sup> So schreibt der US-amerikanische Hispanist und Herausgeber des Stücks, Alva Ebersole, dass es notwendig sei, das Stück in die Reihe der spanischen Klassiker aufzunehmen, anstatt den Urteilen Moratíns sowie der spanischen Romantiker zu folgen.<sup>385</sup> Zudem sieht er *El abuela y la nieta* als einen Beitrag, der sich weder den Neoklassizisten noch der Tradition des Siglo de Oro zurechnen lässt.<sup>386</sup>

Nichtsdestotrotz greife Comella drei moralisch wichtige Themen seiner Epoche auf: 1) das Verhalten der umworbenen jungen Damen, 2) die Ausbildung der jungen Frauen und 3) die Frage, ob Schwarze Menschen seien oder nicht.<sup>387</sup> Letzteres greift Comella in dem Drama *El negro sensible* auf, dessen Analyse ein separates Kapitel gewidmet wird. Ebersole sieht in der Figur des ‚negro‘ eine Kritik an der Haltung der meisten Spanier gegenüber den Sklaven.<sup>388</sup> Er betont aber gleichzeitig, dass das Thema vor allem im 19. Jahrhundert eine bedeutende Rolle spielen werde.

---

<sup>384</sup> Luciano Francisco Comella (1992): *El abuelo y la nieta*. Edición, introducción y notas de Alva V. Ebersole, Valencia: Ediciones Albatros Hispanofila, S. 11.

<sup>385</sup> Ibid., S. 14.

<sup>386</sup> Ibid.

<sup>387</sup> Ibid., S. 16.

<sup>388</sup> Ibid., S. 21.

Ganz im Sinne der Aufklärer zeigt Comella nur das, was sein kann. Es findet sich bei ihm kein magischer Orientalismus in Form von exotischen Schönheiten. Stattdessen lassen sich die spanischen Vorstellungen von einem fremden Kontinent in den Figuren des ‚indiano‘ Don Josef und des ‚negro‘ Juan Josef erkennen.

Don Josef kehrt nach jahrelanger Abwesenheit aus Peru nach Spanien zurück. Sein Diener, der ‚negro‘ Juan Josef begleitet ihn. Während Don Josef in der Kolonie militärische Operationen leiten musste, kümmerte sich sein Vater Don Diego um die Erziehung seiner Tochter Rosa. Rosa soll nun mit dem wohlhabenden jungen Don Benito, der in Peru als Kind von Spaniern geboren wurde, verheiratet werden. Es zeigt sich aber, dass der Großvater, Don Diego, seine Enkelin Rosa sehr verwöhnt hat, weshalb sie nur Tanz- und Gesangsstunden sowie ihren betrügerischen Berater Don Pedro im Kopf hat. Nach dem Eingreifen Don Josefs kommt Rosa zur Vernunft und kann schließlich Don Benito heiraten.<sup>389</sup>

Im ersten Akt lässt der Großvater Don Diego im Gespräch mit dem gerade angekommenen Don Benito die Vision einer reichen Kolonie Peru entstehen:

Don Diego No es extraño que te guste  
mi nietecilla, atendiendo  
a su beldad. El Perú  
dará a trompones dinero,  
pero no dará hermosuras  
como la suya.<sup>390</sup>

Don Diego spricht die Schönheit seiner Enkelin als den wichtigsten Grund für ein vermeintliches Begehren Don Benitos an („atendiendo a su beldad“). Es ist wichtig hervorzuheben, dass die Enkelin in Spanien lebt und eine *spanische* (und damit *weiße*) Schönheit ist. Ihr spanisches Blut steht für eine Reinheit, die es in der Kolonie nicht zu finden gibt. In Peru solle es zwar Geld im Überfluss geben („a trompones dinero“), allerdings keine Schönheit, wie die der ‚blanca‘ („no dará hermosuras como la suya“).

An dieser Stelle ist nicht auszuschließen, dass es in der Kolonie auch schöne Frauen gibt. Doch handelt es sich dabei um eine relativierte Schönheit. Die Verortung der Schönheit findet sich in der Norm einer spanischen, jungen, weißen, wohlhabenden Frau

---

<sup>389</sup> Zur Rolle der Frau im spanischen Theater im 18. Jahrhundert vgl.: Kathleen Kish (1983): „A School for Wives. Women in Eighteenth-Century Spanish Theater“, in: Beth Miller (Hg.): *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley: University of California Press, S. 184-200, hier S. 189. Die Frau im spanischen Drama der Aufklärung wird als ein von ihrer überwiegend männlichen Umgebung abhängiges Wesen dargestellt. Auch aus diesem Grund stellt die Abwesenheit des Vaters eine Gefahr für die spanische Frau dar. Ihre Erziehung ist gefährdet.

<sup>390</sup> Luciano Francisco Comella (1992): *El abuelo y la nieta*. Edición, introducción y notas de Alva V. Ebersole, Valencia: Ediciones Albatros Hispanofila, S. 40.

wieder. Mit der Kolonie wird hingegen übermäßiger Reichtum assoziiert, der allerdings das wertvollere Gut, das der Blutreinheit, nicht überbieten kann.

Diese Idee manifestiert sich nicht nur in dem Gesagten, sondern in der *Präsenz* des ‚indiano‘ selbst und rekurriert auf Ängste aus dem Siglo de Oro. Wie George Mariscal zeigt, stellt der *indiano* eine Bedrohung für die spanische Aristokratie dar:

In the field of Spanish writing, ‚gold‘ as a synecdoche for accumulated wealth would become associated with a previously unimaginable group such as the newly rich indians, whose economic success was only one of the cultural signs that marked the mas ‚foreign‘ rivals to the traditional aristocracy.<sup>391</sup>

Während der *indiano* im Siglo de Oro die gesellschaftliche Ordnung durcheinander bringt, ist er im 18. Jahrhundert positiv konnotiert.

In diesem Stück ist es der abwesende Vater, der als ‚indiano‘ zurückkehrt, um die Ordnung wiederherzustellen. Den Verlockungen der Kolonie widerstehend, bewahrt er die Vorstellungen von einem tugendhaften Verhalten und idealisiert seine Tochter aus der Ferne. Der Vater, Don Josef, repräsentiert die Erwartungshaltung einer Gesellschaft im Übergang. Auf der einen Seite gefährdet seine Abwesenheit die Erziehung seiner Tochter, auf der anderen Seite ist sie notwendig, um Spaniens Reichtum durch eine Sicherung der Kolonien zu mehren.<sup>392</sup>

Seine Abwesenheit verleitet die in Spanien Zurückgebliebenen zu Fantasien und Spekulationen bezüglich seines Lebensstils. Er scheint diesen zunächst zu bestätigen, indem er mit einem ‚negro‘ an seiner Seite zurückkehrt. Die Blutreinheit ist nach einem Aufenthalt in der Kolonie nicht mehr gegeben. Indem der ‚negro‘ auch Don Josefs Namen annimmt, wird eine kulturelle Trennung zwischen Mutterland und Kolonie, zwischen Spanien und Peru und damit ‚blanco español‘ und ‚negro‘ aufgehoben. Der ‚blanco‘ in Begleitung eines ‚negro‘, der viele Jahre in der Kolonie lebte, wird zum ‚indiano‘.<sup>393</sup>

---

<sup>391</sup> George Mariscal (2001): „The figure of the *indiano* in early modern Spanish culture“, *Journal of Spanish Cultural Studies* 2 (1), S. 55-68, hier S. 55.

<sup>392</sup> Vgl.: Mariscal (2001): „*Indiano*“, S. 56.

<sup>393</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 66: „In the first decade of the twenty-first century, we can understand the *indiano* as one of the earliest literary figures born of the globalization of the world economy“. Mariscal erkennt in den aus den USA reich zurückgekehrten Mexikanern die *indianos* des 21. Jahrhunderts; Andreas Gelz (2014): „La presencia del indiano en la historia literaria y cultural de España (con especial atención a la novela *Tormento de Benito Pérez Galdós*)“, in: Marco Thomas Bosshard/Andreas Gelz (Hgg.): *Return Migration in Romance Cultures*, Freiburg i. Br.: Rombach, S. 173-185, hier S. 173: „La representación del indiano tiene por lo tanto probablemente menos que ver con las alteraciones ocurridas en la relación de España con sus colonias o ex colonias que con los cambios en la actitud de los españoles frente a la transformación social y económica de su país cuya encarnación es el indiano, medio de proyección de sueños de movilidad social, de bienestar, de riqueza, tal vez de cierto liberalismo pero también y simultáneamente objeto de rechazo de una sociedad que teme las consecuencias de su modernización“.

Im zweiten Akt werden die Fantasien von einem Schatz durch die Figur des Antagonisten des Stücks, Don Pedro, geäußert:

Don Pedro Si con cuatro mil personas  
pudiera tratar a un tiempo,  
sabría a las cuatro mil  
conllevar a un tiempo el genio.  
Pero aquí con un negrillo  
parece viene Silverio:  
(Salen Silverio y Juan Josef.)  
voy y ver si a su sobrina  
por estos patios encuentro.<sup>394</sup>

Er versteckt sich, als er sieht, dass Don Josef mit Juan kommt. Juan bezeichnet er als ‚negrillo‘. Der Diminutiv wirkt im Zusammenhang mit einem Erwachsenen abwertend, verrät aber, wie der ‚negro‘ durch einen Weißen charakterisiert wird. Der ‚negro‘ wird in diesem Stück als dem ‚blanco‘ unterlegen angesehen, was mit einer *a priori* angenommenen kindlichen Unreife begründet wird.

Zudem wird durch die Übernahme des Namens seines Herrn eine Beziehung zwischen ‚negro‘ und ‚indiano‘ hergestellt, die einer Vater-Sohn-Beziehung entspricht. Diese wiederum verhindert, dass eine Vater-Tochter-Beziehung zwischen dem ‚indiano‘ und der ‚blanca‘ hergestellt werden kann. Don Pedro bezeichnet die Tochter Don Josefs, Rosa, nicht als seine Tochter (*hija*), sondern als die verwandtschaftlich distanzierte Nichte („sobrina“).

Don Josef weist Juan ein Zimmer zu und nennt ihn dabei ebenfalls ‚negrillo‘. Der Diminutiv steht hierbei im Kontrast zur Höflichkeitsform, ausgedrückt durch die dritte Person Singular „su cuarto“. Don Josef wahrt die soziale Distanz zu seinem Diener und adressiert ihn mit dem höflichen „Sie“, während er aber dessen Entwicklungsstadium, wie auch Don Pedro, mit dem eines Kindes gleichsetzt.

Juan folgt der Zuweisung und weist darauf hin, dass die kleine Truhe in das Zimmer gebracht werden könne. Aufgrund der Größe der Truhe („arquita“) und seiner Fantasie von einem Schatz nimmt Don Pedro an, dass es sich bei dem Inhalt um Juwelen handeln müsse („Serán joyas“).

Silverio Ese es su cuarto, negrillo.  
Juan Pues la arquita llevaremos.  
Don Pedro Serán joyas; me acomoda.<sup>395</sup>

Der Inhalt bleibt sowohl Don Pedro als auch dem Zuschauer verborgen. Dass eine Truhe erwähnt und auf diese Weise exponiert wird, spielt mit den Erwartungen der Zuschauer

---

<sup>394</sup> Comella (1992): *El abuelo y la nieta*, S. 88-89.

<sup>395</sup> Ibid.

an die Figur des ‚indiano‘. Juan erwähnt ihre Position noch einmal, nennt sie aber diesmal ‚arquilla‘<sup>396</sup>, eine weitere Möglichkeit der Diminutivform. Deutlich wird, dass eine sehr kleine Truhe eines ‚indiano‘ aufgrund ihrer Zugehörigkeit und nicht ihrer Größe die kolonialen Fantasien der im Mutterland gebliebenen Spanier entfacht.

Die Darstellung des ‚negro‘ entspricht in diesem Stück zunächst ebenfalls einer bereits aus dem Siglo de Oro bekannten Vorstellung von einem ‚negro cómico‘. Juan spricht die ‚habla de negro‘, weshalb es zu einigen Verwirrungen und komischen Szene kommt:

Juan            a siol está  
                  levantado.  
Don Josef      Dí que venga  
                  mi padre; marcha ¿que tardas?  
Juan            Doña Monilga, quisiera  
                  hablar con Usía.  
Don Josef      ¿Monilga?  
                  ¿Qué Monilga?<sup>397</sup>

Die designierte Erzieherin Rosas, Doña Mónica, möchte mit Don Josef sprechen und bittet seinen Diener darum, ihm diesen Wunsch auszurichten. Allerdings ist Juan nicht in der Lage, Mónicas Namen auszusprechen. Stattdessen sagt er ‚Monilga‘, ein Name, der stark an die erfundenen Worte ‚Manicongo‘ oder ‚Gonzaré‘ erinnert. Sprachlich kann der ‚negro‘ den Referenten nicht erkenntlich machen. Die Kommunikation zwischen ‚negro‘ und ‚indiano‘ basiert auf gewohnten Wörtern, wie ‚siol‘ (anstelle von ‚señor‘) oder auf Gestik:

(Doña Mónica se deja ver por la puerta del foro.)  
Juan            Siol, aquella  
                  blanca, que el vestido neglo  
                  por las espaldas le cuelga.  
Don Josef      No te entiendo.  
Juan            Pues Siola,  
                  siol no entiende las señas.  
Don Josef      ¿Con quién hablas?  
Juan            Con la banca  
                  que trae el vestida negla.<sup>398</sup>

Als sie Lächerlichkeit der Szene nicht mehr ertragen kann, aber dennoch die gesellschaftlichen Konventionen wahren möchte, greift Doña Mónica in das Geschehen ein und lässt sich *sehen*. Der Blick des ‚negro‘ richtet sich auf ihre äußeren Merkmale und so versucht er sie als ‚blanca‘ in einem ‚negro‘-Kleid zu beschreiben („aquella blanca“, „vestido neglo“).

<sup>396</sup> Ibid.: „Juan: Ya la arquilla está en su cuarto,/conforme usía lo ordena.“

<sup>397</sup> Ibid., S. 99.

<sup>398</sup> Ibid.

Wie Mónica ist auch der Schauspieler, der den ‚negro‘ verkörpert, ein ‚blanco‘ in einer schwarzen Verkleidung. Er zeigt das Offensichtliche, doch der ‚indiano‘ Don Josef kann mit dem *Gesagten* nichts anfangen („no te entiendo“). Den Widerspruch zwischen Gesagtem und Gezeigtem macht der ‚negro‘ noch einmal deutlich, als er beklagt, dass sein Herr die Zeichen nicht deuten könne („siol no entiendo las señas“). Er verlässt den Status eines Kindes, als sich seinem *Blick* zeigt, wofür sein Herr und das Publikum *blind* sind.

Eine Identifikation mit den Protagonisten ist zu keinem Zeitpunkt möglich, denn was auf der Bühne schwarz zu sein scheint, ist unter der Oberfläche weiß. Dass es sich um einen Hinweis handelt, der sich an das Publikum richtet, verdeutlicht Don Josef mit der Frage, mit wem Juan spreche („¿Con quién hablas?“). Darauf antwortet Juan, dass er mit der weißen Frau spreche, die ein schwarzes Kleid trage („la banca que trae el vestida negra“). Juan verkehrt die Rollen. Er wird vom betrachteten Objekt zu einem Betrachter. Seine Sprache weist keine Kontinuität auf („vestido negro“ und „vestida negra“; „blanca“ und „banca“). Zudem ist er der einzige, der die Zeichen richtig deuten kann, während sein Herr die Zusammenhänge zwischen weißer Haut und schwarzer Verkleidung nicht versteht.

Im dritten Akt allerdings verfällt die Darstellung in das traditionelle Muster. Don Josef beauftragt Juan, die anderen Bediensteten des Hauses auszuhorchen, um mehr über seine Tochter zu erfahren. Der ‚negro‘ zeigt kein Klassenbewusstsein mit den übrigen Dienern. Er bildet eine eigene Gruppe und ist ein loyaler Diener seines Herrn. Daher berichtet er:

Don Josef	¿De qué asunto en la comida han tratado las doncellas?
Juan	Primero hablaron de cosas, que el Negliyo no penetra. Después dijeron que Usía, trae a trompones talegas del Perú, y me preguntaron, si sabía cuántas eran. <sup>399</sup>

Der ‚negro‘ stellt sich in seinem Bericht als einen „Negliyo“ dar, der nicht in der Lage ist, alles zu verstehen, was die weißen Dienerinnen zu besprechen haben. Er übernimmt die ihm zugewiesene Rolle des naiven Kindes und imitiert die Bezeichnung seines Herrn („negliyo“ in der ‚habla de negro‘), indem er von sich in der dritten Person berichtet. Erst

---

<sup>399</sup> Ibid., S. 108.

als er versteht, worüber die Dienerinnen sprechen, wird er zum berichtenden Subjekt und wechselt in die erste Person.

Ähnlich wie Don Pedro erwarten auch die Dienerinnen, dass der ‚indiano‘ Don Josef Säcke voller Gold („a trompones talegas“) aus Peru bringe. Die Loyalität des ‚negro‘ unterschätzend, fragen ihn die Dienerinnen aus. Allerdings geht aus dem Bericht nicht hervor, ob der ‚negro‘ auf die Fragen antwortet, ob er sich am Gespräch beteiligt. Der ‚negro‘ bleibt im Bericht des ‚negro‘ ein stummer Beobachter, der nicht alles versteht, der aber aufgrund seiner Loyalität einem weißen Herrn gegenüber alles Gehörte berichtet.

Die Vermutung bestätigt sich durch den Bericht eines Themenwechsels der Dienerinnen:

	Luego dijeron que el novio mira con indiferencia a la novia; que Don Diego, el amo mayor chochea, que Neglos no somos hombres...
Don Josef	Hombres son, aunque se empeñan ciertos Europeos cultos, en tratarlos como a bestias.
Juan	Que la señorita tiene los cascos a la gineta...
Don Josef	¡La señorita!
Juan	El Negrillo; sino que maldita lengua... <sup>400</sup>

Sie kommentieren das Geschehen im Haus wie auch das Desinteresse des Bräutigams, Don Benito, und das Senilwerden des Hausherrn Don Diego. Die weißen Dienerinnen nehmen den ‚negro‘ nicht mehr als Anwesenden wahr und behaupten, dass die ‚negros‘ keine Menschen seien („que Neglos no somos hombres“).

Als ‚negro‘ fühlt sich Juan angesprochen und wechselt in die erste Person Plural. Das „wir“ der ‚negros‘ steht hier im Gegensatz zu dem von Don Josef verwendeten „sie“ („Hombres son“). In der Figur des ‚indiano‘ vereinen sich Fantasien nach Reichtum. Er wird als Fremdkörper in einer weißen, spanischen Gesellschaft gesehen. Der ‚indiano‘ und der ‚negro‘ in diesem Stück stellen aber klar, dass nicht die Herkunft, sondern die Hautfarbe über die Gruppenzugehörigkeit entscheidet. Auch wenn sich Don Josef von der Kritik seiner Zeit distanziert, einige gebildete Europäer würden die ‚negros‘ wie Bestien behandeln („en tratarlos como a bestias“), so verwendet er stets das „ellos“/„sie“ im Zusammenhang mit ‚negros‘ und das „wir“ im Zusammenhang mit den – an dieser Stelle kritisierten – weißen Europäern.

---

<sup>400</sup> Ibid.

Ähnlich verhält es sich mit negativen Charakterisierungen. Juan berichtet, dass die Dienerinnen über den leichtfertigen Lebenswandel Rosas gesprochen hätten („la señorita tiene los cascos a la gineta...“). Als Don Josef sich daraufhin empört, korrigiert er die Person und ersetzt ‚señorita‘ durch ‚Negrillo‘. Juan berichtet seinem Herrn, nur was dieser hören möchte. Während ein lüderlicher Lebensstil einer „señorita“ nicht zukommt, wird genau dieser von einem ‚negro‘ erwartet. Das Spiel mit den Stereotypen entlarvt den negrophilen Diskurs als eine freundliche Variante, die Stereotypen am Leben zu erhalten.

Juan verzerrt aber das Bild eines ‚negro cómico‘, der seinem Herrn stets zu Diensten ist:

Juan Soy Neglo leal, y en el alma  
he sentido la advertencia:  
ya comieron, por si vienen  
hacia aquí de sobremesa  
a hablar; voy por la bandurria,  
para encubrir mis ideas.<sup>401</sup>

Mit dem Ausdruck ‚neglo leal‘ bezieht er sich erneut auf seine Zugehörigkeit zu einer ausgegrenzten Gruppe, betont aber eine positive Eigenschaft: die Loyalität. ‚Leal‘ steht hier im Kontrast zu ‚neglo‘ und muss erst bewiesen werden. Obwohl ihn sein Herr gebeten hat, die anderen Dienerinnen während des Essens zu belauschen, folgt er diesem Auftrag über das Verlangte hinaus. In seiner schwarzen, loyalen Seele fühlt er, dass die Dienerinnen auch weiterhin belauscht werden müssen („en el alma he sentido la advertencia“).

Des Weiteren bedient er sich eines musikalischen Instruments, um seine Intentionen zu verbergen („voy por la bandurria, para encubrir mis ideas“). „Encubrir“, das mit ‚bedecken‘ und ‚verstecken‘ übersetzt werden kann, entfaltet in der Figur des ‚negro‘ eine besondere Bedeutung. Juan macht sich die Figur des singenden Verehrers zu eigen, um seine Rolle als ‚Neglo leal‘ zu verbergen.

Diese Verkleidung ermöglicht verschiedene Perspektiven in der Betrachtung seiner Figur. Es findet ein Spiel mit den Vorurteilen aus dem Siglo de Oro statt, wenn Juan die Dichotomie ‚negro‘ – Sklave durch die Attribuierung von „leal“ evoziert. Die doppelte Verkleidung, auf der einen Seite die Maske des Schauspielers und auf der anderen Seite das Instrument des ‚negro‘, ermöglicht eine Reflektion der Maskerade.

---

<sup>401</sup> Ibid., S. 109.

Zudem greift der von Juan vorgetragene Text erneut die spanische Vorstellung von einem Zusammenhang zwischen Gold und der Kolonie Peru auf und referiert damit ein weiteres Vorurteil:

Juan Si lo negro enamoramó,  
a la blanca que queremos,  
al instantito la damo,  
todo aqueyo que podemos.  
Como el oro damo del Perú,  
nos hacen las blancas el bú,  
lu lu lu.  
Pues no hacen caso,  
a abrir yo paso,  
siola doncella?  
Tomasa ¿Quién llama? (Desde dentro).  
Juan Yo.  
Tomasa: Achi.<sup>402</sup>

Er imitiert den Liebenden, der seiner Angebeteten alles zu geben bereit ist („la damo, todo aqueyo que podemos“). Allerdings bleibt er in der Rolle des ‚negro‘, der an dieser Stelle eine ‚blanca‘ anbetet („si lo negro enamoramó, a la blanca que queremos“). ‚Blanca‘ ist das Objekt der Begierde. Doch während diese Begierde stereotyp mit dem sozialen Aufstieg und dem *blanqueamiento* des ‚negro‘ einhergeht, werden hier erneut die Rollen verkehrt. Der ‚negro‘ verspricht der weißen Dienerin den sozialen Aufstieg, indem er das Gold von Peru zu geben bereit ist („Como el oro damo del Perú“). Allerdings weiß er bereits, dass seine Bemühungen vergebens sind. Denn angelockt von der Vorstellung vom Glanz des Goldes werden die ‚blancas‘ trotzdem vor dem ‚schwarzen Mann‘ („nos hacen las blancas el bú“) zurückschrecken und weinen („lu lu lu“). Hautfarbe hat dieser Vorstellung zufolge einen wichtigeren Stellenwert als Reichtum.

Die ‚blancas‘ lassen sich nicht auf den Gesang ein und verschließen weiterhin ihre Fenster. Daher klopft Juan an und stellt sich vor. Auf die immer wiederkehrende Frage „¿Quién llama?“ folgt stets die Antwort des ‚negro‘: „Yo“. Es bedarf keiner weiteren Identifizierung. Beim Anblick des ‚negro‘ müssen die ‚blancas‘ niesen und verschließen ihre Fenster erneut:

(Asoma la cabeza y cierra pronto.)  
Juan Pues me ha espantado,  
iré a este lado,  
siola doncella?  
Manuela ¿Quién llama? (Desde adentro.)  
Juan Yo.  
Manuela Achi. (Desde dentro.)  
Juan Oye chiquita.  
Tomasa Achi.

---

<sup>402</sup> Ibid.

Juan Oye monita.  
 Manuela Achi.  
 Las Dos Achi achi achi.  
 Juan Maldita, maldita,  
 lo queleis dejar,  
 que tanto estornudo,  
 me hace estornudar.<sup>403</sup>

Das Niesen wiederholt sich mehrmals („Achi achi achi“). Es handelt sich um eine abwehrende Reaktion der ‚blancas‘, die wie ein weißer Körper auf einen ‚negro‘-Eindringling von außen reagieren. Wie die Dienerin Nise in dem Stück *El mágico de Salerno*, niesen die Dienerinnen an dieser Stelle, um die Illusion zu zerstören, die ein ‚negro‘ auferstehen lässt.

Das Symptom einer rassistischen motivierten Gesellschaft wird auch hier in der Figur des ‚negro‘ als ein Akt entlarvt, der umgekehrt werden kann. Von so vielem Niesen muss auch Juan niesen („que tanto estornudo, me hace estornudar“). In der Imitation der Handlungen und Reaktionen der ‚blancos‘ verliert der ‚negro‘ sein Klassenbewusstsein und seine ‚Identität‘ und erfährt Akzeptanz. Juan aber bittet die ‚blancas‘ darum, mit dem Niesen aufzuhören, weil er ihre Abwehrreaktion *nicht* teilen möchte.

Das Spiel mit den Vorurteilen wird durch das Eingreifen des Bösewichts, Don Pedro, verhindert:

Don Pedro ¡Qué escándalo! ¡Qué maldad!  
 ¿con un negro unas doncellas?  
 ¿Sabéis qué es un negro?  
 Juan Un hombre  
 como tú, y como cualquiera.  
 Don Pedro Es verdad; pero se forman  
 dos pos de naturaleza,  
 y así, a esclavos de blancos,  
 el destino los condena.  
 Juan Sobre eso:-  
 Don Pedro Vete de ahí.  
 Juan Siol dice...  
 Don Pedro Salte allá fuera.  
 Juan Ya nos vamos; a escuchar  
 desde el cancel de la puerta. (Vase.)<sup>404</sup>

Don Pedro erkennt die Gefahr des Spiels und wittert einen Skandal („¡Qué escándalo! ¡Qué maldad!“). Das Spiel entspricht nicht den sozialen Regeln und droht, die gesellschaftliche Ordnung infrage zu stellen („¿con un negro unas doncellas?“). Juan aber, der sich durch das Spiel zum sprechenden Subjekt stilisiert, widerspricht Don Pedro und behauptet das Recht zu besitzen, ein Mensch zu sein, wie jeder andere. Statt wie

<sup>403</sup> Ibid., S. 110-111.

<sup>404</sup> Ibid.

üblich im Stück die weißen Personen mit der Höflichkeitsform „usted“ adressiert Juan Don Pedro daher mit „tú“.

Don Pedro beruft sich in seiner Argumentation auf die Aufklärer, wenn er ein vermeintliches Naturgesetz anführt, dass den ‚negro‘ zum Sklaven des ‚blanco‘ mache. Er lässt dem ‚negro‘ keine Möglichkeit, sich zu verteidigen, und schickt ihn weg. In dem Ansatz zur Verteidigung zeigt sich aber, dass Juan seinen Herrn als Autorität für die Argumentation benutzen möchte („Siol dice...“).

Im Vergleich von *El mágico de Salerno* und *El abuelo y la nieta* zeigt sich deutlich, welche Entwicklung der spanische Orientalismus im 18. Jahrhundert nimmt. Während in Velas Stück die Feminisierung und Exotisierung eines *un*-christlichen Kontinents in der Gestalt der ‚negra‘-Figuren vorkommt, wird mittels des Spiels des ‚negro‘ in *El abuelo y la nieta* die Vorstellung von einer reichen Kolonie ins Komische verzerrt. Im Sinne der Aufklärung bricht diese Darstellung mit tradiertem Aberglauben und den aus dem Siglo de Oro überlieferten Stereotypen. Es wird der Versuch unternommen, einen ‚negro‘-philen Diskurs zu führen, der zwar im 19. Jahrhundert an Bedeutung gewinnt, die Tradition der Figurenkonstruktion jedoch beibehält.

## **b) Tradition: der Weiße im schwarzen Körper**

In diesem Kapitel wird der direkte Bezug auf literarische Vorbilder des Siglo de Oro im Mittelpunkt stehen. Das Thema der schönen weißen Seele in einem schwarzen Körper wird in der Mitte des 18. Jahrhunderts sehr populär in der Aufführung des zweiten Teils des *El negro valiente en Flandes* (1751) und der *Comedia Famosa, El negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra* (1763) aufgegriffen.

*El negro valiente en Flandes* ist die Fortsetzung der Abenteuer des Juan de Alba. Manuel Vicente Guerrero bringt Andrés de Claramontes mutigen ‚negro‘ auf die Bühne, zeichnet aber einen etwas anderen Charakter. In diesem Stück geht es nicht mehr primär um die Auseinandersetzung mit der eigenen/fremden ‚Identität‘, sondern in erster Linie um den Akt der Verkleidung.

Juan de Alba und Agustín kehren nach einem ruhmreichen Sieg gegen den Fürsten von Oranien nach Spanien zurück. Der Fürst befindet sich in spanischer Gefangenschaft und sinnt auf Rache. Unerträglicher als die Gefangenschaft ist für ihn der Gedanke, von einem ‚negro‘ gefangen worden zu sein:

Orange Solo una sombra, un vapor ligero,

de obscuridad horrible, aleve, y fiero,  
 al Sol llegó, y a rayos tan flamantes,  
 supo usurpar sus luces fulminantes:  
 ¿Cómo al decirlo, de furor no abraso  
 todo aquesse Emisferio del Ocaso?  
 ¿Yo vencido de un Negro? (¡acción severa!)  
 ¿que a mi Augusta Grandeza se atreviera?  
 ¿Yo apressado de Bárbaro Pirata,  
 bolviendo su azabache en regia plata?<sup>405</sup>

Während der Fürst im ersten Teil der Abenteuer Juan seine Achtung für dessen Taten ausspricht, verurteilt er diese nun. Um Juan zu beschreiben, benutzt er die im Siglo de Oro üblichen Zuschreibungen: „sombra“, „obscuridad“, „horrible“, „fiero“, „Emisferio de Ocaso“. Auch die Verbrennung der Haut wird thematisiert, allerdings stilisiert sich der Fürst in diesem Fall als Sonne („al Sol llegó“), deren brennende Strahlen vom ‚negro‘ usurpiert („usurpado“) wurden. Juans ‚verbrannte‘ Haut macht ihn in dieser Vorstellung immun gegen die Angst vor der Hybris.

Indem er den Fürsten gefangen nimmt, erfährt Juan einen sozialen Aufstieg und wird durch die Namensänderung von ‚Merida‘ zu ‚Alba‘ zu einem Weißen im Körper eines Schwarzen. Der Fürst umschreibt diesen Aufstieg als eine Verwandlung von absoluter Schwärze („azabache“) in prächtiges Silber („regia plata“). Diese Beschreibung zieht sich weiter hin, als ihm sein Diener der Graf Lastreque darauf erwidert:

Lastreque Ya, Señor, en el Retiro,  
 o en tu Solio te hallas; yo no admiro  
 a la estraña impensada contingencia,  
 (fuesse acaso) llevado a la violencia  
 de un Etiope Negro, tan tyrano,  
 cruel, ossado, bárbaro, y villano,  
 contemplando lo vil de su baxeza,  
 le hiciera prisionero a vuestra Alteza;  
 sí solo (el pecho en furias se me abrasa)  
 que a la pabesa, y luz, aunque no escasa,  
 de aquel carbón, que ahuma en lento fuego,  
 en su traición (que fue valor no niego)  
 dexara a los incendios de su llama  
 muchos lauros, y triunfos a la fama.<sup>406</sup>

Der ‚negro‘ wird, trotz seiner spanischen Herkunft, als tyrannischer ‚negro‘ aus Äthiopien bezeichnet („un Etiope Negro, tan tyrano“), dessen Grausamkeit durch eine Aneinanderreihung von Attributen von „cruel“ bis „villano“ erfolgt. Es ist vor allem der mit der Hautfarbe verbundene soziale Status („lo vil de su baxeza“), der die Gefangennahme des Fürsten in den Augen seiner Mitstreiter als ungeheuerlich erscheinen lässt („el pecho en

<sup>405</sup> Manuel Vicente Guerrero (2003): *El negro valiente en Flandes*, introducción, edición y notas de Moses E. Panford, Colorado: The society of Spanisch and Spanisch-American studies, S. 72.

<sup>406</sup> *Ibid.*, S. 73.

furias se me abrasa“). Der ‚negro‘ wird als ein Stück Kohle bezeichnet („carbón“), das glüht („pabesa“). Durch seine Tat wird Juan *erhell*t („luz“). Sein Licht strahlt und beschert ihm ewigen Ruhm („lauros, y triunfos a la fama“), weshalb er nicht – wie es seine Hautfarbe eigentlich vermuten ließe – einfach zu einem Gefangenen des Fürsten gemacht werden kann („le hiciera prisionero a vuestra Alteza“).

Für die Verkehrung der sozialen Ordnung machen die Ausländer den Duque de Alba verantwortlich und kritisieren damit auf der Bühne offen eine adelige spanische Autorität:

Bibambleq [...]
y que el de Alba, no guardando
el fuero de su Embaxada,
le diera assenso a un Villano
Esclavo vil de Etiopia.<sup>407</sup>

In der Logik der weißen Männer scheint es unmöglich, dass ein spanischer Adeliger einem Sklaven aus Äthiopien den Zutritt zum königlichen Hof gewährt. Hier wird erneut die Dichotomie Sklave – Schwarzer verwendet, um eine soziale Ordnung zu beschwören, die in Spanien durch die Figur des Juan de Alba zerstört wird.

Es handelt sich bei dieser Szene um die erste im ersten Akt. Das Gesagte entspricht dem bekannten ‚negro‘-Diskurs aus dem Siglo de Oro. Das Publikum wird mit diesem Diskurs vertraut gemacht, kann sich aber distanzieren, da es sich bei den Figuren um Ausländer und die Bösewichte des Stücks handelt. Diese Szene lässt die spanischen Autoritäten modern gegenüber den Feinden aus Flandern erscheinen. Während die Spanier einen schwarzen Helden vermeintlich akzeptieren, setzen sich ihre Feinde noch mit dem mittelalterlichen Bild eines ‚negro‘ als Sklaven auseinander.

Die Auseinandersetzung mit der schwarzen Identität steht im ersten Teil der Abenteuer im Mittelpunkt. Juan de Alba muss sich nicht mehr als Weißer im schwarzer Körper beweisen. Stattdessen ist er zu einer Maskerade gezwungen, um seine Ehre zu schützen.

Im zweiten Teil ist Juan mit Doña Juana verheiratet. Der Fürst von Brabant, ein Gast des Duque de Alba, verliebt sich in Doña Juana, was Juan nicht entgeht. Um das Geschehen unbehelligt beobachten zu können, täuscht Juan seine Abreise nach Flandern vor und verkleidet sich als ‚negro‘. Dabei ist es ihm nicht möglich, sein Gesicht anzumalen. Deshalb kleidet er sich, mit den Erwartungen des Publikums spielend, in Lumpen.

---

<sup>407</sup> Ibid., S. 76-77.

Bevor sich der verkleidete Juan zeigt, wird die Figur des ‚negro cómico‘ in Form eines *entremés* in Erinnerung gerufen. Doña Juana und Doña Leonor spazieren mit ihren Dienern, dem ‚negro‘ Antonillo und der ‚blanca‘ Clavela. Antonillo und Clavela sondern sich von der Gruppe ab und tragen ihr Spiel vor:

Clavela	¿Qué dices de esto, Antonillo?
Antonillo	Que tú la instrumenta templas.
Clavela	Mal ayas tu patizambo.
Antonillo	Anda de aí, zarambequera.
Clavela	Anda de aí, mosca en leche.
Antonillo	Anda de aí, moño de liendra.
Clavela	Morcilla sin atadero.
Antonillo	Relamida zalamera.
Clavela	Borrón de plana de niño.
Antonillo	Pampillota a la tudesca.
Clavela	Chorizo al humo.
Antonillo	Gonlosa.
Clavela	Tizón quemado.
Antonillo	Embustera.
Clavela	Anda, y no me veas nunca. (Vase.)
Antonillo	Non te veré; para eya. (Vase.) <sup>408</sup>

Während der *entremés* zwischen ‚blanca‘ und ‚negro‘ im Siglo de Oro in der Regel einem dialektischen Aufbau folgt, bei dem Anspielungen auf die jeweilige Hautfarbe gemacht werden, ist dies an dieser Stelle nur teilweise der Fall.<sup>409</sup>

Der ‚negro‘ Antonillo wird als „mosca en leche“, eine schwarze Fliege in weißer Milch, als krummbeinig („patizambo“), als geräucherte Wurst („Chórizo al humo“), verbrannter Holzschicht („Tizón quemado“) und als der Farbklebs in der Zeichnung eines Kindes („Borrón de la plan de niño“) bezeichnet. Wie bereits der schwarze Juan von den ausländischen Adeligen so wird auch Antonillo mit verbranntem Material verglichen. Anders als in der *comedia* von Andrés de Claramonte hält Antonillo der weißen Dienerin keinen Spiegel vor, sondern beleidigt sie als verfressene („gonlosa“), verlogene („embustera“), langweilige („la instrumenta templas“), ängstliche („zarambequera“) Schmeichlerin („Relamida zalamera“) mit Läusen in den Haaren („moño de liendra“).

<sup>408</sup> Ibid., S. 118-119.

<sup>409</sup> Vgl.: María Luisa Lobato (2012): „Historiografía de los géneros teatrales breves áureos: hacia la concepción de la fiesta teatral en su conjunto“, *Revista sobre teatro áureo* 6, S. 153-173, hier S. 154. Der *entremés* nach dem Vorbild des vorherigen Jahrhunderts ist laut Lobato entscheidend für den Erfolg eines Theaterstücks, da das Publikum im Siglo de Oro fest mit ihm rechnet und so die Dauer der Vorstellung verkürzt wird. In diesem *entremés* findet sich bereits ein erster Bruch mit der Tradition des Siglo de Oro. Die Verwendung der Metaphern an dieser Stelle scheint willkürlich und führt zu keiner Synthese des Spiels. Stattdessen beleidigen sich die Protagonisten und finden kein Ende, weshalb sie unterbrochen werden müssen. Zudem büßt der *entremés* an dieser Stelle seinen subversiven Charakter ein. Er ist nach der hier gegebenen Figurenkonstitution und Verwendung von Metaphern nicht mehr als *entremés* möglich, sondern wird zu einem festen Bestandteil des Stücks.

Es stehen sich in diesem *entremés* weniger der Weiße und der Schwarze als zwei soziale Körper gegenüber. Das metaphorische Spiel zwischen ‚negro‘ und ‚blanco‘<sup>410</sup> ist nicht mehr möglich, da die sozialen Rollen stärker denn je in ihrer Mobilität eingeschränkt sind. Der ‚negro‘ ist ein seelenloser Diener, was einer mittelalterlichen Vorstellung entspricht und ihn in die Nähe des Bösen rückt. Hingegen ist die ‚blanca‘ als Dienerin eine Frau, der Bildung und Hygiene nicht zugänglich sind, und die daher unmöglich aufgrund ihres Äußeren Aussicht auf eine vorteilhafte Heirat hätte. Im Gegensatz zu den in dieser Arbeit analysierten Stücken aus dem Siglo de Oro, aber auch in dem aus *El abuelo y la nieta* untersuchten *entreméses*, bietet diese Szene keine Möglichkeit zu einer *Inversion* der Rollen. Der *entremés* bei Guerrero behält zwar seinen komischen, verliert aber seinen politischen Charakter.<sup>411</sup>

Die Verkleidung des Don Juan büßt auch im zweiten Teil deutlich an Brisanz gegenüber dem ersten Teil ein. Während Juan sich im ersten Teil als ‚blanco‘ ausgibt, um den Fürsten von Oranien gefangen zu nehmen, ‚verkleidet‘ er sich im zweiten Teil als ein ‚negro‘, der das Leben lebt, das von ihm erwartet wird. Auch das Motiv ist diesmal nicht, die Ehre Spaniens zu retten, sondern seine eigene.

Ein Krug hängt an Juans Brust, an anderer an seinem Rücken. Er trägt eine sehr einfache Kleidung, als er dem Zuschauer das weitere Vorgehen offenbart:

Don Juan    Con el disfraz que tomé  
              más asegurado vengo,  
              mayormente quando ay  
              unos rostros de otros mesmos  
              parecidos; y mirando  
              aqueste trage gosero,  
              de ninguno conocido  
              puedo ser, aquesto es cierto.  
              Allí diviso el encanto  
              de un injusto debaneo,  
              en mi esposa, y en Leonor,  
              salirles quiero al encuentro,  
              trocando en las rudas voces  
              al tosco idioma, el bosquejo  
              de un basto buril, que imprimo  
              en lámina de mis zelos:  
              ea valor, ea industria.  
              velemos, honor, velemos.<sup>412</sup>

---

<sup>410</sup> Als Beispiel für ein solches Spiel siehe die Analyse der Szene zwischen Juan Latino und der angebeteten ‚blanca‘ in Encisos *Juan Latino*.

<sup>411</sup> Zum *entremés* siehe außerdem die Arbeit von María José Martínez López (1997): *El entremés. Radiografía de un género*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

<sup>412</sup> *Ibid.*, S. 122-123.

Die Verkleidung mit den Krügen, so wird es erklärt, reicht vollkommen aus, damit sich der ‚negro‘ sicher fühle („más asegurado vengo“). Dass Juan an seinem Gesicht nichts verändert, begründet er damit, dass sich die Gesichter vieler Menschen ähneln („unos rostros de otros mismos parecidos“). Tatsächlich ist für die weiße spanische Bevölkerung der ‚negro‘ ein ‚negro‘, der nicht von anderen unterschieden werden kann. So wird beispielsweise Antonillo im ersten Akt anstatt seines Herrn von wütenden Bauern an einen Baum gefesselt.

Eine wichtigere Rolle als die Hautfarbe spielt Juans sozialer Status. In seiner ärmlichen Kleidung, so ist er sich sicher, wird er nicht erkannt („de ninguno conocido“). Um aber die Rolle des ‚negro‘ glaubhaft spielen zu können, muss Juan die ‚habla de negro‘ sprechen („trocando en las rudas voces al tosco idioma, el bosquejo“), was ihm als Spanier zunächst widerstrebt. Er spricht sich Mut zu und beginnt zu üben („velemos, honor, velemos“).

Don Juan ist in diesem Stück nicht mehr der ‚negro‘ aus dem ersten Teil. Er ist von der spanischen Gesellschaft aufgrund seiner Heldentaten als ‚blanco‘ vollständig akzeptiert. In die Rolle des ‚negro‘ schlüpft er lediglich, um seine Ehre zu verteidigen. Dies werden andere ‚blancos‘ nach ihm tun, wie die Analyse des Stücks *El esclavo de su honra* zeigen wird.

Don Juan zeigt sich der Gesellschaft als ‚negro‘. Clavela, die weiße Dienerin erschrickt als erste:

Clavela	¡Hay señora!
Doña Leonor	¿Qué es aquesso, Clavela?
Clavela	Un Negro feroz, que he encontrado.
Antonillo	¿Es ontro prieto como yo? si fuera un blanco, sen sabereara el dedo con la miel, tocando en boca. <sup>413</sup>

Sie ruft nach ihrer Herrin, die wiederum fragt, als sie den ‚negro‘ sieht, *was* das denn sei („Qué es aquesso“). In der Dunkelheit des Parks verschwimmen die Konturen des ‚negro‘, weshalb er für die weiße Frau zunächst *unsichtbar* bleibt. Da Clavela das Licht trägt, kann sie im Kontrast des Hellen das Dunkle umso besser sehen. Aufgrund seiner äußeren Merkmale beschreibt sie ihn sofort als „negro feroz“. Das Attribut „feroz“, ‚wild‘, bezieht der ‚negro‘ von niederem Stand sogleich auf sich. Das Erschrecken über einen armen ‚negro‘ kommentiert Antonillo damit, dass die Reaktion beim Treffen auf

---

<sup>413</sup> Ibid., S. 123.

einen Weißen eine andere gewesen wäre. Clavela würde ihren Finger in Honig tunken, um sich damit den Mund einzuschmieren. Dabei handelt es sich um eine sexuelle Anspielung. Es steht fest, dass der Schwarze auch nicht von einer verzweifelten ‚blanca‘ begehrt werden würde.

Der Zustand, als ‚negro‘ von der Gesellschaft zum Außenseiter stigmatisiert zu sein, wird von Don Juan in seiner ‚Verkleidung‘ ausgenutzt, um seine Tarnung aufrechtzuerhalten. Er gibt Antonillo zunächst eine Ohrfeige zur Begrüßung, was ihn wild und unzivilisiert erscheinen lässt:

Don Juan    ¿Mas qué le doy? (Hácele un gesto a Antonillo.)  
                 tome el perro. (Dale en la cara un gaznatón.)  
Antonillo    Siora, siora, hay, hay, hay,  
                 viven Jesun Clisa.  
Doña Juana   Bueno  
                 está ya, y aora dexadme,  
                 que admire de aquel portento  
                 un rasgo. (Mirando las dos siempre a Don Juan.)<sup>414</sup>

Antonillo beschwert sich bei seiner Herrin über die brutale Begrüßung, diese bittet ihn aber zu schweigen, damit sie das Wunder („aquel portento“) genauer betrachten könne. Die ehrenhafte Ehefrau lässt sich von den äußeren Merkmalen nicht beirren. Die wahre Schönheit ihres Mannes erkennt sie nicht in der Hautfarbe, sondern in seiner Erscheinung.

Juan als ‚negro‘ versucht, sich weiterhin mit Antonillo zu verbünden:

Don Juan    Sioro Antón,  
                 por Jesun Clisa me anlegro  
                 den verle; ¿plimo, no amblasa,  
                 a hermano Francisco?<sup>415</sup>

Er spricht in der ‚habla de negro‘. Zu Antonillo stellt er eine angebliche Verwandtschaft her, als er ihn als seinen Cousin („plimo“) und sich als seinen Bruder („hermano“) bezeichnet. Alle ‚negros‘ sind in der spanischen Gesellschaft Brüder, solange sie die ‚habla de negro‘ sprechen und nicht nach einer höheren sozialen Position streben. Don Juan gehört nicht zu dieser Gruppe. Die Maskerade in dieser Szene verkehrt daher tatsächlich die soziale Ordnung. Der Herr muss seinen Sklaven höflich adressieren („Sioro Antón“) und den Diminutiv „Antonillo“ auslassen. Er muss seinen „schwarzen Bruder“ umarmen, um nicht aufzufallen. Die Figur des Don Juan verhält sich wie ein weißer Adelige, der sich als schwarzer Bettler ausgibt.

---

<sup>414</sup> Ibid.

<sup>415</sup> Ibid., S. 123-124.

Antonillo spielt das Spiel mit, ohne seinen Herrn in dem vermeintlichen „Bruder“ zu erkennen. Anstatt aber Don Juan wie verlangt zu umarmen, wirft er ihm sein Bein über die Schulter.<sup>416</sup> Die Begrüßung wird zu einem fremden kulturellen Akt stilisiert, der mit den Vorstellungen der Zuschauer von einem unzivilisierten Afrikaner spielt.

Doña Juana hingegen sieht zunächst in dem wilden ‚negro‘ ihren Mann, erkennt ihn aber nicht:

Doña Juana	Cielos, ¿qué es lo que mirando estoy? un retrato verdadero es de Don Juan.
Doña Leonor	Y en la voz, de su misma voz es eco. <sup>417</sup>

Der ‚negro‘ sei ein Abbild („retrato verdadero“) des Don Juan. Der visuelle Aspekt als Zuordnung von sozialem Rang funktioniert nicht mehr in einer Gesellschaft, in der sich ‚negros‘ wie Don Juan in einer hohen sozialen Position befinden. Deshalb bewundern Doña Juana und Doña Leonor das Abbild des Don Juan, eines spanischen Edelmannes, im wilden ‚negro‘. Die Maskerade wird aber, obwohl sie das Gesicht und die Stimme Juans erkennt („de su misma voz es eco“), nicht entlarvt. Der ‚negro‘ und ‚Don Juan‘ bilden im Gegensatz zum ersten Teil keine Einheit mehr. Anstatt der Farbe des Körpers steht sein sozialer Status in diesem Stück im Vordergrund.

Im weiteren Verlauf der Szene weicht das Erstaunen über die Ähnlichkeit dem Bewusstsein, es handle sich um eine Illusion. Die sozialen Grenzen drohen überschritten zu werden, als Doña Juana ihren Blick auf den ‚negro‘ richtet und für ihn Gefühle entwickelt:

Doña Juana	Suspenso (Ap[arte].) el afecto se ha quedado, al contemplar el aspecto, de ser un vivo traslado de mi Esposo, este Moreno: Y ¿a dónde sirviendo estás? (A él.)
Don Juan	Yon solo sirvo a mí mesmo.
Doña Leonor	A no ser por el disfraz tan humilde, tan grosero, jurara, que era Don Juan, mas la ilusión desvanezco, al mirar en rudo estilo lo tosco de su disseno: en casa quiero que estés. (A Don Juan.) <sup>418</sup>

---

<sup>416</sup> Ibid.

<sup>417</sup> Ibid., S. 124.

<sup>418</sup> Ibid., S. 124-125.

„Moreno“ und „esposo“ stehen hier im Kontrast. Die Gefühle für den Ehemann werden auf den „Moreno“ übertragen. Allerdings gleicht die Kontrastierung der Gegenüberstellung von ‚blanco‘ und ‚negro‘, weshalb der weiße Don Juan im Körper eines ‚moreno‘ nur das visuelle Bedürfnis der Doña Juana befriedigen kann. In der Annahme, dass ein ‚negro‘ ein Sklave sein muss, fragt sie ihn, wem er diene („¿a dónde sirviendo estás?“). Als ein Sklave seiner Ehre, wie der weiße Cesar im Stück *El esclavo de su honra*, dient der ‚negro‘ Don Juan nur sich selbst („solo sirvo a mi mesmo“).

Auch Doña Leonor erkennt den visuellen Trug („mas la ilusion desvanezco“), als sie den wahren Charakter des ‚negro‘ *sieht* („al mirar“). Sein unhöflicher Stil („rudo estilo“) und das ungehobelte, grobe Aussehen („lo tosco de su disseno“) machen ihn zu ihrem ‚negro‘ und sie zu seiner Herrin. Die sozialen Rollen werden erneut durch die Verkleidung vertauscht, als Doña Leonor ihm befiehlt, sich ihrem Haushalt anzuschließen („en casa quiero que estés“).

Doña Juana      Así hallaré en mis tristezas,  
Doña Leonor, en consuelo,  
de que ausente Don Juan  
está, presente le tengo.<sup>419</sup>

Der Zweck dieses Befehls ist es, Doña Juana über die Abwesenheit von Don Juan hinwegzutrusten. Der ‚negro‘ wird zu einem Objekt. Seine Präsenz ermöglicht es der weißen Frau, ihn immer anzusehen, wenn sie es wünscht. Sie richtet ihren Blick auf den Schwarzen und macht ihn zu einem Objekt ihrer Begierde. Dabei reduziert sie ihn auf seine Körperlichkeit, denn sein Verhalten ist für den weißen Blick, wie in der Szene gezeigt wurde, abstoßend.

Don Juan als ‚negro‘ lässt sich darauf ein. Als ‚negro‘ muss er der ‚blanca‘ im zweiten Teil seiner Abenteuer beweisen, dass sein Äußeres über sein Können täuscht:

Don Juan      Aunque moreno,  
torpe, vozal den rustiqueces lleno,  
verá todo lo mundo a tu defensa,  
lon que aora, siora, en mí no piensa;  
y es verdad, que en mi astucia disfrazada,  
no sossiego hasta ver mi honra vengada.<sup>420</sup>

„Moreno“, „torpe“, „vozal“ als Attribute seines Äußeren dienen als Verkleidung für die „defensa“ und „honra vengada“ eines weißen Don Juan.

---

<sup>419</sup> Ibid., S. 125.

<sup>420</sup> Ibid., S. 129.

Der Duque von Brabant besticht Antonillo, damit dieser ihm Zutritt zu den Gemächern der Doña Juana gewährt. Antonillo lässt sich, wie im ersten Teil auch bestechen, dient aber im zweiten Teil dadurch dem Bösewicht des Stücks. Während der illoyale ‚negro‘ des Stücks als Sklave versagt und dafür anschließend von Don Juan getötet wird, muss der Hauptprotagonist sich als der gute ‚negro‘ beweisen und schlüpft in die Rolle des Sklaven. Als Sklave darf Don Juan nicht gegen den Weißen kämpfen. Die Überschreitung der sozialen Grenzen wird bereits in der ersten Szene vorweggenommen, als sich der Fürst von Oranien durch die Gefangennahme durch einen vermeintlichen Äthiopier kompromittiert sah. Um seine Ehre zu verteidigen, darf der Don Juan, der den Prozess des *blanqueamiento* im ersten Teil durchlief, einen weißen Angreifer töten. Seine Maskerade führt daher zu einem gesellschaftlichen Konflikt, der nur durch die Autorität des Königs gelöst werden kann.

Im dritten Akt tötet der verkleidete Don Juan den Duque von Brabant und der ‚negro‘ flieht. Don Juan aber eilt nach Flandern, um gegen die aufständischen Rebellen zu kämpfen. Die Tötung durch einen Sklaven stellt ein gesellschaftliches Tabu dar, weshalb Doña Leonor als weiße Besitzerin zur Verantwortung gezogen wird:

Doña Leonor     [...] que a la defensa saliera  
de mi Casa, un fiel criado;  
pues aun siendo bozal Negro,  
fuerte, brioso, y bizarro,  
valeroso, como discreto,  
valiente, como alentado,  
atendiendo a los respetos,  
que se deben, del sagrado  
de la nobleza, tener,  
muerte le diera, notando,  
que en los casos del honor,  
nadie estimula los casos;  
pues en lo irracional vemos,  
que un Lebrel, que está guardando  
el tesoro de su Dueño,  
al que pretende robarlo,  
le acomete en alaridos,  
hasta que le hace pedazos,  
reconociendo en su instinto,  
por lo no visto, y estraño,  
que al no conocerle, era  
el ofensor de su amo.<sup>421</sup>

Doña Leonors Argumentation stellt die Ehre eines ‚blanco‘ über das Gesetz. Über den sozialen Status des schwarzen Dieners versucht sie, mit den positiven Attributen „fuerte“, „brioso“, „valeroso“, „discreto“, „alentado“ und „valiente“ seinen edlen Charakter

---

<sup>421</sup> Ibid., S. 145-146.

herauszustellen. Anstatt die sozialen Regeln zu wahren, habe der ‚negro‘ einem höheren Zweck gedient („del honor, nadie estimula los casos“).

Gleichzeitig habe aber der ‚negro‘ unwissentlich („por lo no visto“) die Ehre seines Herrn verletzt („ofensor de su amo“). Denn es steht dem ‚negro‘ nicht zu, die Gemächer einer weißen Frau zu betreten. Der Schwarze wird mit einem Windhund („Lebrel“) verglichen, einem treuen Gefährten seines Besitzers Don Juan.

Seine doppelte Rolle als Edelmann und als Sklave führt seinen Haushalt ins Verderben. Doña Leonor und ihr Ehemann Don Agustín werden verhaftet und ins Gefängnis gebracht. Don Juan als ‚negro‘ wird auf Geheiß des Königs gesucht, um seine Strafe anzutreten:

Rey     [...] El que defiende su honor,  
          disculpa tiene, no tanto,  
          que del castigo se libre,  
          hasta haberse averiguado,  
          si tiene, o no de la ofensa,  
          causa que le agrave; y quando,  
          en ella se halle recluso,  
          es menester que este esclavo,  
          Etyope vil parezca.  
          Publíquese luego un Vando,  
          de que preso, o muerto esté,  
          a todos manifestado,  
          que mi justicia severa,  
          en equilibrio, mostrando  
          está el castigo, y piedad,  
          clemencia, y rigor; llevadlo.<sup>422</sup>

Nur der ‚blanco‘ hat nach dieser Vorstellung eine Ehre, die er verteidigen kann. Der ‚valiente negro‘ trägt seine Hautfarbe nicht mehr, wie im ersten Teil, als soziales Stigma, sondern als einen Flecken, über den die weiße Gesellschaft hinwegsieht. Dieser Don Juan darf seine Ehre verteidigen („disculpa tiene“). Sein Sklave Don Juan, als Schwarzer verkleidet, darf es nicht. Die Tat des ‚negro‘ bringt die Gesellschaft in eine Unordnung, die durch dessen Verurteilung wieder ins Gleichgewicht („en equilibrio“) gebracht werden muss. Das Leben eines ‚negro‘, eines „Etyope vil“, ist wertlos („preso, o muerto esté“). Seine Bestrafung dient der Abschreckung anderer unterdrückter Subjekte („que mi justicia severa“) („mostrando el castigo“). Der ‚negro‘ steht somit außerhalb der gesellschaftlichen Normen. Die Argumentation der Doña Leonor, er habe wie ein ‚blanco‘ gehandelt, greift in seinem Fall nicht. Er ist ein Werkzeug seiner Besitzer und als solcher weder mündig noch handlungsfähig. Falls er doch handelt, verliert er den Anspruch auf sein Leben und seine Besitzer werden an seiner Stelle juristisch belangt.

---

<sup>422</sup> Ibid., S. 149.

Unmöglich wäre nach dieser Regel der soziale Aufstieg Don Juans im ersten Teil seiner Abenteuer. Dieser Umstand lässt die gesellschaftliche Ordnung im Theater Mitte des 18. Jahrhunderts undurchlässiger erscheinen als die Dramen und Komödien des Siglo de Oro. Die Überschreitung der gesellschaftlichen Grenzen durch den Prozess des *blanqueamiento* wird im zweiten Teil unterbunden. Erst als Don Juan seine Verkleidung als ‚negro‘ ablegt, wird seine Handlung als Verteidigung seiner weißen Ehre anerkannt und akzeptiert. Der ‚valiente negro‘ kämpft im zweiten Teil seiner Abenteuer nicht für die Ehre Spaniens, sondern für die Erhaltung seines sozialen Status, dem zufolge er nur noch verkleidet ein ‚negro‘ sein darf.

Ein als ‚negro‘ verkleideter Weißer spielt die Hauptrolle in der *Comedia famosa, el negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra* von Marcelino Antonio Ayala y Guzman aus dem Jahr 1763. Auch wenn in diesem Stück keine traditionelle ‚negro‘-Figur zu finden ist, gibt es zahlreiche intertextuelle Verweise auf literarische Vorbilder der Figur aus dem Siglo de Oro.

Das Haus des Hauptprotagonisten César steht in der Nacht nach seiner Hochzeit mit Fénix in Flammen. Der König, dessen Palast in Sichtweite des Hauses ist, eilt zu Hilfe und rettet Fénix aus ihrem brennenden Schlafgemach. Der Fürst hat das Feuer gelegt, um Fénix ihrer Ehre zu berauben, was aber zunächst ungeklärt bleibt. César verdächtigt den König des Verrats und Fénix des Ehebruchs, weshalb er am nächsten Tag darum bittet, in den Kampf ziehen zu dürfen. Er bleibt aber in der Stadt und überlegt, wie er es am besten anstellen könne, unbemerkt sein Haus zu bewachen. Dabei fällt ihm eine alte Geschichte von einem mutigen Kämpfer ein:

César Mas piadosa mi memoria  
en mi fatiga me acuerda  
el caso, que un Renegado  
porque no le conocieran  
en la guerra los Christianos,  
obró; pues teñido en ella  
de Etiope el rostro, aun  
sus mismos parciales eran  
quien mas le desconocian.<sup>423</sup>

Er erinnert sich an die Geschichte eines Abtrünnigen („Renegado“), der den christlichen Kämpfern zuvor nicht bekannt war („no le conocieran en la guerra los Christianos“). Im

---

<sup>423</sup> Marcelino Antonio Ayala y Guzman (1763): *Comedia Famosa, El negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra*, Valencia: Imprenta de la Viuda de Josef de Orga. [Faksimile (2013), Milton Keynes: Lightning Source.], S. 12.

Kampf malte sich dieser Kämpfer das Gesicht schwarz an, um wie ein Äthiopier auszusehen („teñido en ella de Etíope el rostro“). Diese Bemalung hatte zur Folge, dass der Kämpfer selbst von seinen Anhängern nicht erkannt werden konnte („sus mismos parciales eran quien mas le desconocian“).

Es findet sich eine Umkehrung der Darstellung der Taten des ‚valiente negro‘ Don Juan de Alba, wie sie von Andrés de Claramonte im Siglo de Oro präsentiert werden. Don Juan malte sein Gesicht weiß an und konnte von niemandem erkannt werden, da er zuvor nicht als Krieger in der Kompanie akzeptiert wurde. Die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs eines ‚negro‘ wird bereits in der Adaption seiner Geschichte im Jahr 1751 verworfen. Ein knappes Jahrzehnt später gelten die Abenteuer des mutigen ‚negro‘ als Aberglaube. Wie die Figur des César es darstellt, gilt nun die Variante, es habe sich um einen abtrünnigen ‚blanco‘ gehandelt, der sich im Kampf als Etíope ausgab, um seine Feinde zu vernichten. Die Überschreitung der sozialen Grenzen durch die ‚negros‘ ist spätestens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im spanischen Theater beendet. Die ‚negro‘-Figuren sind auf spanischem Boden nicht mehr ‚blancos‘, die im Körper des ‚negro‘ gefangen sind, sondern ‚blancos‘, die sich verkleiden, um ihre Ehre zu schützen.

Der Akt der Verkleidung gestaltet sich leicht. Ein jeder ‚blanco‘ kann den ‚negro‘ unter ‚blancos‘ spielen:

Pues qué aguarda mi cautela?  
pues sé el modo de la pasta,  
con que á la naturaleza  
del Negro Etíope, imita con similitud tan nueva,  
que aun sabiendo que es engaño,  
se duda como evidencia.<sup>424</sup>

Die Natur („naturaleza“) des ‚Negro Etíope‘ sei einfach zu imitieren („imita con similitud“). Das liegt allerdings nicht an der Einfachheit des ‚negro‘, diese Imitation wird an dieser Stelle als deutliche Täuschung („engaño“) erkannt. Die Einfachheit liegt in der Rezeption der Gesellschaft, die eine solche Täuschung als Beweis annimmt („se duda como evidencia“).

Der Akt der Verkleidung Césars ist auch in diesem Stück ein Referent für den Akt der Verkleidung eines Schauspielers. Der ‚blanco‘ kann den ‚negro‘ nur deshalb glaubhaft imitieren, weil er sich auf die Erwartungen des weißen Publikums verlassen kann. Es handelt sich dabei um eine tautologische Erklärung der Funktion und führt zum Stereotyp:

---

<sup>424</sup> Ibid.

Die Performanz eines als ‚negro‘ verkleideten ‚blanco‘ ist nur glaubwürdig, weil alle ‚negro‘-Figuren, ob auf der Bühne oder im Spiel, verkleidete ‚blancos‘ sind.

Und so wird auch auf der Bühne der Akt der Verkleidung beschrieben:

El rostro me he de teñir,  
seguro de que no puedan  
conocerme aun en la voz  
que ningunga impresion queda,  
habiendo estado tan poco  
en Sicilia; pues apénas  
llegué de la guerra, quando  
logré á Fénix; y en la guerra  
tanto he estado, que ahora soy  
Extrangero en Patria mesma,  
y es verdad, pues mis amigos  
me deconocen, que esta  
ocasion me da la suerte  
favorable, por adversa;  
que quizá de aqueste lance  
se vale, porque se atreva  
con ese seguro, á ser  
testigo de mi tragedia.<sup>425</sup>

César müsse sich das Gesicht färben („teñir“). Das reicht vollkommen aus, um den ‚negro‘ zu spielen. Dass er nicht von den anderen Bürgern der Stadt erkannt werden könne, liegt daran, dass er erst kürzlich wieder nach Sizilien zurückgekehrt sei („habiendo estado tan poco en Sicilia“). Er sei ein Fremder in seinem Heimatland („Extrangero en Patria mesma“), da er zu viel Zeit im Krieg verbracht habe („en la guerra tanto he estado“). Auch seine Freunde würden ihn nicht mehr erkennen („mis amigos me desconocen“).

Das traurige Schicksal des einsamen Kriegers wendet sich zu einem glücklichen Umstand. Die Glaubhaftigkeit seiner Darstellung verdankt César auch der Tatsache, dass niemand in der Stadt sein Wesen kennen könnte. Als Außenseiter, wie alle anderen ‚negros‘ vor ihm, wird er Zeuge seiner eigenen Tragödie, die des Schwarzen im weißen Körper.

Dass mit dem Akt der Verkleidung ein sozialer Abstieg einhergeht, macht Césars Aversion deutlich. Er kleide sich in hässliche „Flecken“ („me visto de manchas feas“). Damit bringe er Schatten über den Glanz seiner *fama* („aquestas sombras impresas“). Müsse aber das Opfer bringen, ein ‚negro‘ zu sein, um seine Ehre nicht beschmutzt zu *sehen* („por no ver mi fama negra“):

César Fortuna, ampara al que llega  
al templo de tu deidad  
á valerse de tu estrella;

---

<sup>425</sup> Ibid.

y pues para mas crisol  
me visto de manchas feas,  
en el cristal de mi fama  
aquestas sombras impresas  
dirán al mundo, que soy  
con aquesta industria nueva,  
el Negro del Cuerpo Blanco,  
por no vér mi fama negra.<sup>426</sup>

Im ersten Akt wird César zum ‚negro‘. Seine Vorüberlegungen und Vorbereitungen ermöglichen es den Zuschauern, einen Blick hinter die Kulissen der Bühne zu werfen. Sie *sehen*, wie ‚negro‘-Figuren entstehen und es wird ihnen erklärt, warum diese Figuren auf der Bühne funktionieren. Auf diese Weise verwandelt sich der ‚negro‘ inmitten einer weißen Gesellschaft in eine Illusion. Die Täuschung, wie sie im Siglo de Oro praktiziert wurde, wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unmöglich. Das Prinzip der spanischen Aufklärung, des *desengaño*, führt zu einer Verlagerung der Szene in die Kolonie, dem scheinbar „natürlichen“ Lebensraum des ‚negro‘.

Im Zweiten Akt wird der Prozess des *desengaño* fortgeführt. Zunächst werden die mythischen ‚negro‘-Vorbilder beim Anblick des César alias ‚negro‘ evoziert:

Martín Señora: - pero qué miro!  
San Nicasio, San Onofre.  
Laura Qué tienes? pero qué veo!  
señora, un Negro disforme,  
como guarda de tesoro,  
está allí.<sup>427</sup>

Der weiße Diener Martín nennt ihn „San Nicasio“ und „San Onofre“ und nimmt damit direkten Bezug auf die im Theater adaptierten mittelalterlichen Heiligenviten von ‚negros‘. Er *sieht* in dem ‚negro‘ sofort dessen literarische Vorbilder („pero qué miro!“). Das Wissen um die Geschichten dieser Vorbilder ist allerdings im 18. Jahrhundert bereits nicht mehr so präsent wie im Siglo de Oro. Deshalb kann die weiße Dienerin keinen Referenten zu dem Ausruf Martíns ausmachen („Qué tienes?“). Was die Dienerin in dem ‚negro‘ sieht, steht in Verbindung mit dem spanischen Orientalismus („un Negro disforme, como guarda de tesoro“). Der ‚negro‘ ist hässlich und sieht aus wie ein ‚negro‘, der die Schätze bewacht. Die Verbindung zwischen ‚negro‘ und einem Schatz ist ein Hinweis auf die Vorstellung der weißen Dienerin von einem reichen Land, in dem ‚negros‘ als Sklaven den Schatz ihrer Herren bewachen.

---

<sup>426</sup> Ibid., S. 13.

<sup>427</sup> Ibid., S. 15.

Die Diener repräsentieren die Vorstellungen des einfachen *vulgo*, das sich durch Theaterstücke aus dem Siglo de Oro oder den *comedias de magia* ein Bild von einem ‚negro‘ erschafft, das nicht der Realität entspricht. Diese Vorstellungen unterliegen einer Täuschung, *engaño*, der Autoren und Darsteller, weshalb sie in diesem Stück dekonstruiert werden müssen. Als Vorbild für den *vulgo* fungiert an dieser Stelle die Adelige Fénix:

Fénix Quién eres, hombre?  
César Señora (ay Fénix divina!)  
no mi presencia os asombre,  
y decidme si sois Fénix,  
esposa de César, porque  
para vos traigo esta carta;  
y de que esclavo me nombre  
vuestro y de César, la suerte  
infeliz feliz dispone  
sus acasos, porque siendo  
preciso arrastrar el golpe,  
el hierro de la cadena  
suavizó los eslabones,  
haciendo, atento al reparo,  
quando amable quietud logre.<sup>428</sup>

Fénix spricht ihn als einen Mann bzw. Menschen („hombre“) an. Dass ein ‚negro‘ *a priori* als Mensch und nicht als Objekt bezeichnet wird, geschieht in diesem Stück zum ersten Mal. Die aufgeklärte Fénix widersteht dem *engaño* eines vermeintlichen Heiligen bzw. orientalen Sklaven, sie sieht in der Figur zunächst nur einen Mann und stellt ihn allen anderen Menschen gleich.

César als ‚negro‘ bittet die weiße Frau, sich nicht aufgrund seiner Anwesenheit zu wundern („no mi presencia os asombre“). Sein Anblick ist in einer weißen Gesellschaft allen Vorstellungen zum Trotz eine Seltenheit. Die Vorstellung, dass ein ‚negro‘ ein Sklave sein muss, erfüllt César, indem er sich als Kriegsgefangener ausgibt („esclavo me nombre“, „la suerte infeliz“, „reparo“). Der Sklave hat in dieser Vorstellung keinen Namen außer seinem Status „esclavo“. Dieser Status wird zwar als Unglück („infeliz“) bezeichnet, führt aber den Sklaven des César und der Fénix zu seinem Glück („feliz“). César spielt damit einen glücklichen Sklaven nach der Vorstellung der Weißen.

Er spricht aber nicht die ‚habla de negro‘, weshalb die verwunderten Bediensteten nach einer möglichen Erklärung dafür suchen:

Laura No es muy bozal este Negro.  
Martín Será este un perrazo noble  
en la estirpe de los galgos.  
Laura Este Negro está muy blando.

---

<sup>428</sup> Ibid.

Martín Los Negros son algodones.<sup>429</sup>

„Bozal“ wird hier als traditionelles Merkmal eines ‚negro cómico‘ angeführt. Im Gegensatz dazu steht die Erklärung des Dieners, es müsse sich bei dem Schwarzen um einen Adligen handeln („noble“). Allerdings gelte ein Adelstitel eines Schwarzen unter Weißen wenig, weshalb man ihm den aus dem Siglo de Oro bekannten Beinamen „perrazo“ gibt. Der schwarze Sklave stamme aus dem Geschlecht der Windhunde („la estirpe de los galgos“).

Die Diener verfallen im Gespräch erneut in den traditionellen ‚negro‘-Diskurs. Auf Lauras Feststellung, der ‚negro‘ sei sehr sanft („blando“) entgegnet Martín, dass alle Schwarzen wie Schwämme seien („Los negros son algodones“). Eine Erklärung für diese Metapher liegt in einer vermeintlichen Geschichte des Achiotes, der zufolge die ‚negros‘ zur Sonne gingen, um eine Schreibfeder befeuchten zu lassen („para que su pluma moje“):

Laura	Dónde hallaste esa noticia?
Martín	En la historia de Achiotes, que dice, que son al Sol, para que su pluma moje, algodones estos Negros del tintero de la noche. <sup>430</sup>

Deshalb seien diese ‚negros‘ nun die Schwämmchen des Tintenfasses, das die Nacht male („del tintero de la noche“). Der Diener beruft sich hierbei auf Plinius’ Erklärung, die ‚negros‘ seien von der Sonne verbrannt und deshalb schwarz.<sup>431</sup> Da ihm Plinius’ Name nicht bekannt ist, versucht er, über sein Unwissen mit dem exotisch klingenden Namen „Achiotes“ hinwegzutäuschen. Bei „Achiotes“ handelt es sich aber um eine Pflanze aus Mexiko.

Des Weiteren mischt er Elemente aus zwei Metaphern, einmal der Verbrennung durch die Sonne und der Tintenfassmetapher. Die im Theaterstück *Juan Latino* sexuell konnotierte Metapher des ‚negro‘ als Tintenfass und der ‚blanca‘ als weißes unbeschriebenes Papier, wird missverstanden. Der Adaptation des *vulgo* zufolge ist der Schwarze das Wattebäuschchen, das von der Sonne getränkt und nicht verbrannt wurde. Dieses Schwämmchen saugt die Tinte der Nacht auf. Nach diesem Vergleich gibt es keinen Weißen mehr. Das Schwarze wird vom ‚negro‘ absorbiert, aber dadurch entsteht noch mehr Schwärze. Das Spiel mit den Farben wird, so auch hier die deutliche

---

<sup>429</sup> Ibid.

<sup>430</sup> Ibid.

<sup>431</sup> Vgl.: Caius Plinius Secundus (1973): *Naturkunde lateinisch-deutsch*, Buch 5, hg. von Roderich König, München: Artemis & Winkler.

Vorführung, von weiten Teilen der Bevölkerung nicht verstanden und verliert so seinen Zweck.

Aber auch César als schwarzer Sklave bringt die Information durcheinander:

César Mi nombre  
es Mahomet; Etiópia,  
á quien campiñas y montes  
riega el caudaloso Nilo,  
es mi Region; Sabá el noble  
pátrio albergue de mi vida,  
que fué un tiempo, desde á donde,  
por influxos de destino,  
salí á surcar el salobre  
Mar, donde fuí de mí mismo  
Pirata de mis pasiones,  
enemigo, siendo amigo,  
andando el dia y la noche,  
para sustentar mi pena,  
á corso de mis temores.  
Por Cabo, en fin, de una Nave,  
entre las que el golfo rompen,  
á los Mares de Cerdeña  
llegué; mas cesen mis voces  
solo sé, que soy tu esclavo.<sup>432</sup>

Er stellt sich als Mahomet vor. Der ‚negro‘ trägt hier den Namen des islamischen Propheten, kommt aber aus Äthiopien, dem Land, das der Vorstellung aus dem Siglo de Oro zufolge die Wiege des Christentums darstellt. Er beschreibt eine bukolische Landschaft („campiñas y montes“), die von dem Fluss Nil bewässert wird. Äthiopien bezieht sich hier vor allem auf die Region, die im 21. Jahrhundert auf dem Gebiet des Sudan liegt.

Weiterhin erzählt er von dem adeligen Sabá („Sabá el noble“). Sabá ist aber eine biblische Königin und eindeutig eine weibliche Figur. ‚Mahomet‘ beschreibt sein Ebenbild als das eines muslimischen Piraten in den Meeren Nordafrikas („Pirata de mis pasiones“), legt aber seinen vermeintlichen Ursprung in das christliche Äthiopien, das entgegen der biblischen Überlieferung von einem König Sabá regiert wurde.

Die historischen Details durcheinanderbringend beschreibt César jedoch den verzweifelten und unruhigen Weg des ‚negro‘ („Pirata de mis pasiones“, „para sustentar mi pena“, „á corso de mis temores“), der nach der Ankunft eines großen Schiffs („de una Nave“) nun im Wissen lebt, der Sklave Fénix’ zu sein („que soy tu esclavo“).

---

<sup>432</sup> Marcelino Antonio Ayala y Guzman (1763): *Comedia Famosa, El negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra*, S. 16.

Die Beschreibung des Schicksals des Sklaven markiert den Übergang zwischen zwei Diskursen. Die mythischen Ursprünge werden in einem falschen Zusammenhang genannt. Sie spielen keine Rolle mehr bei der Legitimierung der Sklaverei. Der ‚negro‘ irrt auf seinem Kontinent und wird erst durch die Ankunft eines Schiffs von seinen Leiden erlöst. Der kontrollierte und organisierte Sklavenhandel wird hier bereits angedeutet, allerdings nicht gerechtfertigt. Der ‚blanco‘ im schwarzen Körper akzeptiert ihn als eine Erlösung aus einem sündhaften Leben, weshalb es keiner weiteren Legitimierung bedarf.

Im dritten Akt werden die ‚negro‘-Metaphern des Siglo de Oro noch einmal zum Leben erweckt. Auch der Referent dieser Metapher, der historische Juan Latino, wird explizit genannt.<sup>433</sup>

César Negro soy, mas Negro noble;  
váltase en tanto accidente  
tu concepto de mi tinta,  
que sabrá lo que escribiere  
tu labio con ella, hacer  
que con muchos caracteres,  
solo tú que los escribas  
lo sepas, si los leyeres:  
Dime tu pena.<sup>434</sup>

Allerdings wird mithilfe der Metapher im Diskurs des aufgeklärten Adligen diese dekonstruiert. Die Vorstellung von der schwarzen Tinte („mi tinta“) entspringt der Idee der Weißen („tu concepto“). Es sind die Lippen der weißen Frau („tu labio“), die mit der schwarzen Tinte schreiben können („que sabrá lo que escribiere“). Es ist aber auch die weiße Frau, die versteht, was anschließend geschrieben steht („solo tú que los escribas lo sepas, si los leyeres“).<sup>435</sup>

Die weißen Autoren schreiben mit schwarzer Tinte für ein weißes Publikum. Der ‚negro‘ ist eine Konstruktion, die nur von ‚blancos‘ verstanden werden kann. Die aus dem Siglo de Oro tradierten Metaphern sind im 19. Jahrhundert nutzlos, da sie von dem *vulgo*

---

<sup>433</sup> Ibid., S. 22-23: „Martín: Quién mete á este Juan Latino / en ser duelista de requiem?“.

<sup>434</sup> Ibid., S. 22.

<sup>435</sup> An dieser Stelle zeigt sich erneut ein Bruch mit der Diskurstradition des Siglo de Oro. Wie Ursula Hennigfeld bei der Analyse von Ruinenpoesie zeigt, steht „tizne“ für eine Maskierung der Frau: „Das Vortäuschen von Schönheit durch Schminke entlarvt sich selbst. Die mit Russ aufgemalten Augenbrauen machen es vollends deutlich („la tizne, presumida de ser ceja“). Denn der Russ ist nichts anderes als ein schmutziger unförmiger Verbrennungsrückstand, Zeichen der Vergänglichkeit“, Ursula Hennigfeld (2008): *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 234. Fungiert ‚tizne‘ im Siglo de Oro im Zusammenhang mit der Figur des ‚negro‘ noch als gängige Metapher für die Unreinheit seines Bluts, spielt sie in diesem Stück auf die Unnatürlichkeit einer solchen Figur an. Der Ruß wird zu einem Symbol der Vergänglichkeit auf der Bühne, der tatsächlich nach Beendigung des Spektakels abgewischt werden kann, sodass das Schöne und das Weiße zum Vorschein kommen können. Das Schwarze auf der Bühne wird vollends als Konstruktion erkannt.

nicht mehr verstanden werden. Die Maskerade, die Verkleidung als ‚negro‘, steht deshalb in den hier zuletzt analysierten Stücken im Mittelpunkt der Dekonstruktion. Der Schwarze als Sklave auf europäischem Boden, umgeben von einem mythischen Hauch einer urchristlichen äthiopischen Vergangenheit kann im Theater der Aufklärung keine Rolle mehr spielen. Deshalb rückt er im 19. Jahrhundert aus dem Blickfeld des spanischen Publikums. Erst im Zuge der abolitionistischen Propaganda findet die Figur ihren Weg in die spanischen Bühnentexte wieder. Ab diesem Moment spielt der Kontext im kolonialen Raum.

### c) Aufklärung: der sensible ‚negro‘

Luciano Francisco Comella, der Autor von *El abuelo y la nieta*, verfasst Ende des 18. Jahrhunderts das Stück *El negro sensible* (1770-1789). Spielt die Verteidigung der Menschlichkeit des ‚negro‘ im ersten Stück eine eher untergeordnete Rolle, so rückt dessen Unterdrückung im *El negro sensible* mit voller Wucht in den Vordergrund. Der zweite Teil der Geschichte wird 1825 von dem Mexikaner José Joaquín Fernández de Lizardi geschrieben. Die Adaptation des Stoffs soll, so Carol Young, zu Ehren des mexikanischen Präsidenten Guadalupe Victoria übernommen worden sein, der im selben Jahr die Sklaverei in Mexiko abschaffte.<sup>436</sup>

Young zufolge verfolgt der Spanier Comella das Ziel, zu zeigen, dass alle Menschen unabhängig von ihrer Hautfarbe gleich seien. Ihrer Interpretation nach zeige das Stück die Intelligenz der Sklaven und stelle sie in Kontrast zur Grausamkeit der Sklavenbesitzer.<sup>437</sup>

Catúl is characterized as being “sensible” because he is capable of recognizing the cruelty of men who consider others inferior and the separation of families as a means of profit and human torture. Although not a learned man, he is able to express his feelings intelligently using the simplest of words.<sup>438</sup>

Catúl ist der ‚negro‘ in diesem Stück. Seine Frau Bunga wird von seinem Besitzer verkauft. Ihm bleibt nur noch sein kleiner Sohn. Obwohl Catúl, wie alle anderen Sklaven, keinen Zugang zu Bildung genießt, erkennt er die Grausamkeit des ausbeuterischen Systems und prangert es offensiv an. Vor allem aufgrund der unverdeckt geäußerten

---

<sup>436</sup> Carol M. Young (1981): „Lizardi’s *El negro sensible*“, *CLA journal. Official publication of the College Language Association* 24 (3), S. 369-375, hier S. 370.

<sup>437</sup> Ibid.

<sup>438</sup> Ibid., S. 372.

Kritik an den politischen Missständen seiner Zeit wurde Comellas Stück aller Wahrscheinlichkeit häufiger gelesen als aufgeführt.<sup>439</sup>

An dieser Stelle ist die Konstruktion der Figur des ‚negro‘ im Vergleich von besonderem Interesse. Wenn von einer national geprägten Perspektive auf historische Ereignisse und Entwicklungen auszugehen ist, so dürfte sich die Konstruktion von Lizardis ‚negro‘ von der Comellas wesentlich unterscheiden. Als Comella *El negro sensible* schreibt, ist der Sklavenhandel noch nicht abgeschafft. In seinem Stück zeichnet er das Bild eines brutalen Sklavenbesitzers, der den schwarzen Sklaven ausbeutet. Diesem Besitzer stellt er eine spanische weiße Adelige entgegen, die sich im Gedanken der christlichen Nächstenliebe um die Schwachen und Unterdrückten kümmert.

Comellas Catúl ist ein sensibler und leidender Charakter. Lizardi adaptiert zwar den Stoff, macht Catúl aber zu einem wütenden und brutalen ‚negro‘, der bereit ist zu töten, um die Ungerechtigkeit, die ihm widerfahren ist, zu rächen. In beiden Stücken ist der ‚negro‘ aber das entmächtigte Objekt, das auf die Hilfe einer weißen Frau angewiesen ist. Zudem steht der ‚negro sensible‘ nicht exemplarisch für alle Sklaven, sondern ist durch seine Sensibilität als ein besonderer ‚negro‘ gekennzeichnet.

Im ersten Teil der Geschichte wird eine malerische Landschaft beschrieben. Es finden sich laut Regieanweisung „Árboles propios de aquel clima, como son platanos, el árbol Piña, cocos“.<sup>440</sup> Es liegen einige Schwarze schlafend auf der Bühne, als sich der Vorhang hebt. In diesem harmonischen Bild wird Catúl als der zärtliche Vater dargestellt, der sich bereits philosophisch mit seinem Leben auseinandersetzt, bevor alle anderen aufwachen:

Catúl    Todavía la luz está distante  
          del clima Americano! De mis brazos  
          dulcisima esperanza de mi vida,  
          guelbe à gozar de nuebo. Separado  
          de una tierna y amable compañera  
          por un derecha cruel, que se abrogaron  
          los fieros Europeos, sobre el hombre  
          que no tuvo la suerte de ser blanco;<sup>441</sup>

---

<sup>439</sup> Ibid., S: 373.

<sup>440</sup> Luciano Francisco Comella/José Joaquín Fernández de Lizardi (1770-1789/1825): *El negro sensible*. Primera y segunda parte la última hecha por el pensador mexicano [José Joaquín Fernández de Lizardi], Mexico: oficina del finado Oniversos. Yale University Library. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, S. 1.

<sup>441</sup> Ibid.

Er freut sich, aufzuwachen und seinen Sohn in den Armen halten zu dürfen. Sein Kind ist seine einzige Hoffnung („dulcisima esperanza de mi vida“). Denn von seiner Frau wurde Catúl durch das grausame Rechtssystem der Weißen („derecha cruel“) getrennt.

Seine Partnerin beschreibt der ‚negro‘ als zärtlich und liebenswert („una tierna y amable compañera“). Die ‚negra‘ steht in diesem Stück im Gegensatz zu der Vorstellung, ein sexuell gesteuertes und auf ihren Vorteil bedachtes Wesen zu sein. Wie ein weißer Mann trauert auch Catúl um die Abwesenheit einer treuen Geliebten. In diesem Teil bezeichnet er sich nicht als Schwarzen, sondern als einen Mann, der nicht das Glück hatte, weiß zu sein („que no tuvo la suerte de ser blanco“). Die weiße Hautfarbe ist in dieser Beschreibung kein Merkmal göttlicher Vorsehung, sondern dem Schicksal überlassen. Er, der ‚negro‘, ist ein Mann, ein Mensch, während die Europäer aufgrund der Ausbeutung der Sklaven als wilde Bestien („fieros“) bezeichnet werden. In der Figur eines sensiblen ‚negro‘ verliert die Legitimierung der Sklaverei ihre Wirkung und die Rollen werden verkehrt. Wer einen Menschen versklavt – in diesem Fall eindeutig die Europäer – verliert das Recht auf Menschlichkeit.

Der sensible ‚negro‘ aber gewinnt die Sympathien des Publikums, wenn er sich trotz seiner ausweglosen Situation aufopferungsvoll um seinen Sohn kümmert:

No tengo en mi desgracia mas consuelo  
que el cariño de un hijo desdichado.  
Hijo del corazon, duerme, descansa,  
que el sueño solamente es el regalo  
que te puede ofrecer un triste negro  
de la suerte, y los hombres despreciado.<sup>442</sup>

Sein einziger Trost („en mi desgracia mas consuelo“) ist die Liebe eines unglücklichen Kindes („hijo desdichado“). Trotz seines Schicksals, als Sklave geboren worden zu sein („desdichado“), ist das Kind ein Kind der Liebe und damit ein Zeichen der Hoffnung für einen Sklaven („Hijo del corazon“). Als solcher kann Catúl seinem Kind auch nichts weiter bieten als einen friedlichen Schlaf („sueño“). An dieser Stelle sieht er sich nun aber nicht mehr von den weißen Europäern, sondern von der Menschheit an sich verachtet („de los hombres despreciado“). Seine Anklage gegen die Ungerechtigkeit der Sklaverei bleibt inkonsistent. Er wechselt in die Perspektive der ‚blancos‘ und *sieht* sich als verachtetes Objekt („despreciado“). Dieser Perspektivenwechsel treibt den ‚negro‘ in die Verzweiflung:

En vano te acaricio. Poco a poco  
devo pensar en hirle separando  
de mi amoroso seno, no, no quiero

---

<sup>442</sup> Ibid.

rectificar en el con tus alagos  
mas y mas los afectos paternales,  
sus impulsos violentos sus conatos,  
sin el socorro de otros sentimientos,  
tienen todo el esfuerzo necesario  
para darme la muerte, el fatal dia  
que el poder absoluto de un tirano  
te pase otro poder, con menosprecio  
de la naturaleza.<sup>443</sup>

Der friedliche Schlaf des kleinen ‚negro‘ sowie die Betrachtung der Szene mit den Augen eines ‚blanco‘ führen dem schwarzen Sklaven die Aussichtslosigkeit seiner Hoffnung vor Augen („en vano“). Sein Kind wird ebenfalls versklavt und vom Vater getrennt werden („separando de mi amoroso seno“). Die väterliche Liebe wird Catúl zum Verhängnis („los afectos paternales“, „para darme la muerte“). Die Ankunft eines Tyrannen in Form eines Sklavenhändlers („un tirano“) erscheint ihm als Fluch. Seine Machtlosigkeit lässt ihn ohnmächtig werden („te pase a otro poder“). Es bleibt ihm übrig, die Verachtung der Naturgesetze zu kritisieren („con menosprecio de la naturaleza“).

Die Beschreibung einer väterlichen Hoffnung steht in dieser Szene im Vordergrund. Catúl ist zunächst der liebende und verzweifelte Vater, der solange er sein Kind in den Armen hält, ein glücklicher Mann zu sein vorgibt. Die Sklaverei erträgt er ob dieses Glückes, obwohl er das Drama der Trennung nahen sieht. Das Recht, eine Familie auseinanderzureißen, widerspricht den Naturgesetzen sowie der christlichen Lehre, weshalb Catúl weiterhin die Bigotterie der weißen Europäer anprangert:

Que los rayos  
de la divina luz que ellos conocen  
y que quieren que todos conozcamos  
no les sirva de obstaculo, y de freno,  
para hacer un comercio tan contrario  
a las divinas maximas que enseñan?  
De nuestros opresores llega atanto  
el arbitro poder, el despotismo,  
que no solo pretenden que el esclavo  
sirva a sus intereses como bruto:  
sino que también quieren inumanos  
con bárbaro rigor, de nuestros hijos,  
de nuestros tiernos hijos separarnos?<sup>444</sup>

Im Namen der christlichen Lehre versuchen die weißen Europäer („ellos“), das Wissen den ‚negros‘ („todos“) näherzubringen. Die Europäer bringen dieses Wissen und teilen es mit den ‚Anderen‘ („que ellos conocen y que quieren que todos conozcamos“). Der Transfer ist erfolgreich und führt zu einer Bewusstwerdung des ‚negro‘. Denn er erkennt

---

<sup>443</sup> Ibid.

<sup>444</sup> Ibid., S. 2-3.

den Widerspruch zwischen der Lehre („la divina luz“, „las divinas maximas“) und der Willkür der Unterdrücker („arbitro poder“, „el despotismo“).

Die wahre Maxime der Weißen enttarnt Catúl als Profitgier („a sus intereses“). Die Weißen machten die Schwarzen zu Wilden („como bruto“). Damit widerspricht der ‚negro‘ dieses Stückes seinen Vorgängern aus dem Siglo de Oro, die ihren wilden Charakter erst durch die Domestizierung durch die weiße Gesellschaft ablegten. Er ist ein Mensch, der aufgrund von ökonomischen Interessen dieser Gesellschaft zu einem Wilden stilisiert wird.

Das Schicksal, wie ein Wilder zu leben und vermeintlich in der christlichen Lehre unterwiesen zu werden, könnte der schwarze Sklave ertragen. Was ihn noch mehr als die ihm widerfahrene Ungerechtigkeit erzürnt, ist die drohende Trennung von seinem Kind. Catúl ist kein ‚negro‘ des Widerstands, wie er auf den Bühnen im 19. Jahrhundert gefürchtet wird. Catúl ist ein Vater, der Gerechtigkeit für seine Familie fordert.

Der schwarze Sklave fürchtet zudem den Vorwurf des eigenen Kindes, sobald dieses realisiert, dass er als Kind seines schwarzen Vaters zum Sklaven geboren wurde:

Hijo de esclavitud, de menosprecio.  
¿Para que te di el ser? mortal quebranto  
para que quando lleque tu discurso  
a comprender que un negro es el escarnio  
de las naciones cultas, me abomines,  
y maldigas la vida que te he dado.  
Deja, deja de ser, por no mirarte  
reducido al dolor de ser esclavo.<sup>445</sup>

Als Sohn eines Sklaven wird der kleine ‚negro‘ zum Sohn der Sklaverei („hijo de la esclavitud“). Seine Farbe wird durch die Institution selbst zu seinem Stigma. Das Leben eines Sklaven ist im Moment seiner Versklavung nicht mehr lebenswert („maldigas la vida“). Catúl erträgt es nicht, seinen Sohn auf den Status eines Sklaven reduziert zu *sehen* („reducido al dolor de ser esclavo“) und fleht darum, dass dieser aufhöre zu existieren („deja de ser“). An dieser Stelle kündigt sich bereits die Ermordung der Sklavenkinder durch ihre Eltern an, die im 19. Jahrhundert häufig praktiziert wird.

Der ‚negro sensible‘ ist aber nicht nur ein Vater, sondern auch ein romantisches Subjekt. Er genießt den Anblick des Sonnenaufgangs. Er bewundert die Schönheit des Bildes („La hermosa perspectiva, el dulce quadro“). Angesichts dieses natürlichen Spiels wird ihm seine eigene Sterblichkeit bewusst („a los mortales“).

---

<sup>445</sup> Ibid., S. 3.

La parece que en brazos de la aurora  
viene esparciendo el sol sus tersos rayos  
coronando las cimas de los montes.  
La hermosa perspectiva, el dulce quadro  
que ofrece su venida a los mortales,  
infunde un regocifo extraordinario;  
menos al infeliz, que de si misma  
no puede disponer por ser esclavo,  
y que espera sus luces con zozobra,  
por que ellas le conducen al trabajo.  
Mui temprano despiertas, hijo mio,  
buelbe a cerrar los ojos al descanso.  
Mas que miro? Ya devo abandonarte.  
Antes que me conduzcan al trabajo  
mirare si estos arboles frondosos  
ofrencen algun fruto a tu regalo.<sup>446</sup>

Doch kann er als Sklave das Bild nicht genießen, hat es für einen ‚negro‘ doch eine andere Bedeutung. Dem Unglücklichen („infeliz“) bedeuten die Lichter, dass es Zeit ist, zu arbeiten („le conducen al trabajo“). Der Vater muss seinen Sohn verlassen („devo abandonarte“) und sein Dasein als Sklave akzeptieren („me conduzcan al trabajo“). Bevor der Augenblick zerstört wird, sucht der Vater Catúl eine Frucht, um diese seinem Sohn als Geschenk zu überreichen („a tu regalo“).

In der Intimität der Szene wird Catúl sehr viel Raum für seinen anklagenden Monolog eingeräumt. Er akzeptiert sein Sklavendasein seinem Kind zuliebe und nicht aus der vermeintlichen Erkenntnis heraus, dass er als ‚negro‘ noch nicht bereit sei, als freier Mensch unter ‚blancos‘ zu leben. Die Figur des ‚negro‘ ist die eines Vaters und eines fühlenden Subjekts, das in seiner Menschlichkeit nicht übertroffen werden kann. Während die anderen ‚negros‘ die Sklaverei als Institution akzeptierten, steht Catúl stellvertretend für alle ‚negros‘, die an der Ungerechtigkeit zugrunde gehen.

Im Gegensatz zu diesem neuen ‚negro‘ wird der weiße Besitzer als grausamer Bösewicht des Stücks dargestellt:

Jacobo ¿que es lo que haces Catúl? Que te detiene  
vete con los demas luego al trabajo.  
Catúl Yba a cuidar primero de mi hijo.  
Jacobó Primero que tu hijo, es mi mandato.  
Catúl El paternal amor.  
Jacobó Esos afectos  
de los negros salvajes son extraños.  
Catúl ¿Y porque lo han de ser? Pues que los negros  
tienen distintas al mas que los blancos?  
Lo mismo que ellos son somos nosotros.  
Jacobó Es verdad, pero os tiene sin embargo  
el alma racional obscurecida

---

<sup>446</sup> Ibid.

vuestra brutalidad.<sup>447</sup>

Jacobo weckt die Sklaven und wundert sich, dass Catúl nicht sofort kommt. Catúl erwidert, er müsse sich um seinen Sohn („mi hijo“) kümmern. Der weiße Besitzer aber spricht den ‚negros‘ ihre Menschlichkeit ab, wenn er seine Besitzansprüche über das familiäre Verhältnis stellt („primero que tu hijo, es mi mandato“). Die väterliche Liebe („el paternal amor“) bezeichnet er als ein seltsames, wildes Gefühl, zu dem nur ‚negros‘ fähig seien („esos afectos [...] salvajes“). Auch Catúls in seinem Monolog zuvor sorgsam geführter Argumentation, die ‚negros‘ seien auch Menschen („Lo mismo que ellos son somos nosotros“), wird entgegengehalten, dass die Brutalität („vuestra brutalidad“) der ‚negros‘ ihre vernünftige Seele („alma racional“) verdunkle. Die Hautfarbe wird mit einem seelischen Makel gleichgesetzt und dient dem weißen Besitzer als äußeres Zeichen für eine innere Wildheit der Schwarzen.

Wie erwartet ruft Jacobo auch den bekannten Legitimationsdiskurs ab, als er erklärt, warum die Weißen die Schwarzen verkaufen müssen:

Catúl ¿Pero a los blancos  
quien les autorizo para vendemos?  
Jacobo El ansia de instruios, y enseñaros-  
Catúl Si lo que yo conozco, conociera no,  
no fueran de vosotros el escarnio.  
Jacobo Baila Catúl.  
Catúl Soi hombre.  
Jacobo Pero negro,  
y has venido a la vida a ser esclavo.  
Catúl Lo sé.  
Jacobo Pues sufrello.  
Catúl Sufrir no puede  
un espíritu noble, y alentado.  
Me vendiste la esposa.  
Jacobo Soy su dueño.  
Catúl Me venderas el hijo.  
Jacobo Soi su amo  
Catúl O fiera esclavitud ¡cruel destino!  
que no pueda vengarme de este agravio.<sup>448</sup>

Catúl unterbricht den weißen Besitzer und wirft ihm Bigotterie vor. Daraufhin befiehlt ihm dieser zu tanzen („Baila Catúl“). Die Diskussion zwischen ‚negro‘ und ‚blanco‘ ist sinnlos, da der ‚negro‘ in diesem Verhältnis der Entmächtigte ist. Der weiße Besitzer kann ihm befehlen und kann den ‚negro sensible‘ jederzeit zu einem ‚negro cómico‘ degradieren. Die traditionelle Verbindung zwischen ‚negro‘ und ‚esclavo‘ kann nicht durch einen humanistischen Diskurs unterbrochen werden („has venido a la vida a ser esclavo“ gegenüber Catúls „Soi hombre“). Deshalb muss der schwarze Sklave leiden

---

<sup>447</sup> Ibid, S. 4.

<sup>448</sup> Ibid.

(„Pues sufreló“) und akzeptieren, dass er der Willkür seines weißen Besitzers schutzlos ausgeliefert ist („que no pueda vengarme de este agravio“).

Es bedarf der Hilfe von außen, um die schwarzen Sklaven zu befreien. Diese Hilfe tritt im Stück nach dem Vorbild der Abolitionisten in der Figur der weißen Spanierin Martina auf. Martina bereist nach dem Tod ihres Ehemannes gemeinsam mit ihrem Sohn und einigen Dienern Amerika und ist erschüttert über die Zustände, die sie dort vorfindet. Die Ausbeutung der Sklaven, wie sie in Amerika zu finden ist, ist in Europa Ende des 18. Jahrhunderts laut dieser Beschreibung unbekannt:

Martina	Con que todos son negros los que os sirven?
Jacobo	Yo sigo su comercio, y entre tanto que salen compradores que los quieran, en mi hacienda los tengo trabajando.
Martina	Ynfelices! son nuestros semejantes, y con piedad merecen ser tratados.
Jacobo	Son viles
Martina	¿Que han de ser unos mortales, que de honor, y poder se ven privados? Quien no puede ser nada, a nada aspira, con la humildad contento, siempre es bajo. Pero yo no he venido a defenderlo. <sup>449</sup>

Erstaunt über die Hautfarbe der Diener fragt die weiße Frau noch einmal nach, ob Jacobo nicht auch weiße Diener habe („todos son negros“). Angesichts des anklagenden Tons versucht Jacobo, sich mit einer Ausrede zu verteidigen. Er folge nur den Gesetzen des Markts („comercio“). Nur solange es Abnehmer für die schwarzen Sklaven gebe, würde er sie für sich arbeiten lassen („mientras que salen compradores“). Für den Sklavenbesitzer sind die Schwarzen eine Ware, mit der er die Bedürfnisse seiner zahlenden weißen Geschäftspartner befriedigen kann. Die weiße Spanierin hingegen, betrachtet die schwarzen Sklaven als Menschen. Allerdings schränkt auch sie den Vergleich zwischen Weißen und Schwarzen ein („son nuestros semejantes“). Die ‚negros‘ sind den Weißen nicht gleich, sondern ähnlich. In der Entwicklungsstufe sind sie auch dem abolitionistischen Diskurs zufolge hinter die Weißen. Aus dieser Ungleichheit ergibt sich weiterhin nicht die Unterdrückung, sondern eine besondere Verantwortung der überlegenen Europäer („con piedad merecen ser tratados“).

Aus der Perspektive des Sklavenbesitzers sind die Schwarzen böartige Wilde („son viles“). Die abolitionistische Perspektive fragt aber nach den Ursachen für das wilde Verhalten der ‚negros‘ („de honor, y poder se ven privados“?). Ehre und Macht werden

---

<sup>449</sup> Ibid., S. 5-6.

hier als die wesentlichen Bestandteile des menschlichen Daseins betrachtet. Wenn ein Mensch zu Unterwürfigkeit gezwungen wird, so wird er nach nichts streben und seine soziale Position nie verlassen („con la humildad contento, siempre es bajo“).

In dem Dialog zwischen Sklavenbesitzer und der Verteidigerin der schwarzen Sklaven finden sich zwei Argumentationen bezüglich eines Sachverhalts. Die Sklaverei wird nicht per se infrage gestellt. Beide Figuren akzeptieren die Sklaverei und die Tatsache, dass die Schwarzen den Weißen untergeordnet sind. Die Möglichkeit eines Widerstands, einer Ermächtigung des kolonisierten Objekts wird von vornherein ausgeschlossen. Der ‚negro‘ steht nicht als Subjekt im Mittelpunkt der Auseinandersetzung, sondern der ‚blanco‘ und seine moralische Verantwortung gegenüber den Unterlegenen.

Martina      Son sensibles, no puedo ver miserias  
sin darles el socorro necesario.<sup>450</sup>

Der weiße Blick offenbart dessen Elend. Die weiße Spanierin kann ihren Blick erst abwenden, wenn sie das Elend der ‚negros‘ gemildert hat („no puedo ver [...] sin darles“).

Über Jahrhunderte hinweg ist der weiße Blick des Zuschauers ein Instrument, den ‚negro‘ als solchen zu erkennen und sozial zu marginalisieren. Martinas Blick ist ein aufgeklärter Blick, der nicht mehr vom Elend abgewendet werden kann:

Martina      No tiene precio el hombre, y me horroriza  
al mirar que ese venden por un tanto.  
Anda, y pregunta al dueño, si el negrito  
recivio el agua del Bautismo sacro.<sup>451</sup>

Ihre christlich-humanistische Bildung vermittelt die Maxime, dass der Mensch keinen Preis haben kann („no tiene precio el hombre“). Seine Degradierung zur Ware erfüllt sie mit Horror („me horroriza“). Sie ist das mitfühlende romantische Subjekt, das den Gesetzen der Natur und der Menschlichkeit folgen möchte. Der Anblick des Unrechts („me horripila al mirar“) kann nicht mehr rückgängig gemacht werden, weshalb sich die aufgeklärte weiße Frau zu einer Handlung veranlasst sieht.

Sie möchte den kleinen Sohn Catúls kaufen. Damit begibt sie sich in das System des Sklavenhandels. Zudem kauft sie nicht, ohne sich vorher vergewissert zu haben, dass der kleine ‚negro‘ nach christlichem Brauch getauft worden ist („recivio el agua del Bautismo sacro“). Erst die heilige Taufe macht den ‚negrito‘ zu einem für die weiße Frau wertvollen Menschen.

---

<sup>450</sup> Ibid., S. 6.

<sup>451</sup> Ibid., S. 7.

Der ‚negro‘ bleibt auch nach Eingreifen der spanischen Weißen ein entmännlichtes Objekt. Seine vermeintliche Rettung vor der Sklaverei erlangt er, indem er als Ware verkauft wird. Sein Wert steigt durch die christliche Taufe. Nach seiner Herkunft wird nicht gefragt, er ist Objekt des Mitleids und sein Leid wird durch den Anblick auf den Betrachter projiziert. Indem die ‚blanca‘ sich durch den Kauf des ‚negrito‘ ihres Leids entledigt, zerbricht die Hoffnung des schwarzen Sklaven und Vaters Catúl:

Catúl A pesar de tener mis toscas fuerzas  
tan hechar, y curtidas al trabajo  
de la carga ominosa del discurso  
del peso enorme, del terrible fardo,  
tenia el corazon tan sin aliento,  
y se hallaban los miembros ya tan lascos,  
que discurri quedarme en el camino,  
del cansancio, y la pena desmayado.  
Ya voi tomando aliento, ya respiro.  
Voime a entregar del todo a los alagos  
del dulce fruto que el amor ofrece  
consuelo de mi vida, mi regalo.  
¿que es esto, que no esta?; Donde habra ido?<sup>452</sup>

Erschöpft von der harten körperlichen Arbeit kämpft sich Catúl seinen Weg zurück zu seinem Sohn. Er ist müde und beinahe ohnmächtig („cansancio“, „desmayado“). Seine einzige Hoffnung ist das Wiedersehen mit seinem Sohn, seinem einzigen Geschenk und seinem irdischen Trost („dulce fruto que el amor ofrece“, „mi regalo“, „consuelo de mi vida“).

Solange die ‚negros‘ Hoffnung haben, arbeiten sie hart, ohne sich zu beschweren. Der Moment, in dem sich ein möglicher Widerstand des ‚negro‘ abzeichnet, ist der, in dem er seiner Hoffnung beraubt wird:

Catúl Ningun blanco es capaz de ser sensible,  
ya fabor del socorro que me has dado,  
permite que te vayas sin que seas  
miserable despojo de mis brazos.  
Vete, vete, no vengue en tu persona  
el cumulo de infurias, y de agrabios,  
que desde que nacemos recibimos  
los infelices negros de los blancos.  
el caracter feroz, la tez obscura  
de un hijo de la noche y del espanto,  
no te llena de horror, no te estremece?<sup>453</sup>

Erzürnt über den Verkauf seines Sohns beschuldigt Catúl die ‚blancos‘ der Barbarei („ningun blanco es capaz de ser sensible“). Er, der sensible ‚negro‘, erhält mit seiner Geburt die Zuweisung eines wilden Charakters und einer dunklen Seite („caracter feroz“,

---

<sup>452</sup> Ibid., S. 8.

<sup>453</sup> Ibid., S. 9.

„tez obscura“), die ihn zum Schrecken der weißen Gesellschaft werden lassen soll („no te llena de horror“).

Das Bild, das die Weißen von ihm zeichnen, möchte Catúl nun erfüllen, da sie ihn seiner Hoffnung beraubt haben. In seinem Sohn und seiner Frau konnte der gute ‚negro‘ gefunden werden („En ellos nacio el bien“). Mit ihrem Verschwinden verschwindet auch dieser („en ellos muere“). Sein Leben bereitet ihm keine Freude („una vida que abomino“), weshalb der verzweifelte ‚negro‘ nun auch den Tod nicht mehr fürchtet („ven paborosa muerte“).

Bevor er stirbt, will er sich aber erst an seinen Peinigern, den weißen Besitzern, rächen („vengar“). Er bezeichnet seine familiäre Bande als ein Geschenk der Natur, die von den aufgeklärten Europäern („hombres que llaman ilustrados“) zerstört worden sind („agravio“). Der wütende ‚negro‘ ist geboren. Er hat nichts mehr zu fürchten und verfolgt nur das Ziel, sich für das ihm zugefügte Unrecht zu rächen:

Catúl El uno, fue una esposa, que he perdido,  
el otro, un hijo de que me han privado.  
En ellos nacio el bien, y en ellos muere,  
muerto el bien, vivo el mal ¿que es lo que aguardo?  
ven paborosa muerte acompañada  
del horror, de la angustia, y los quebrantos,  
a quitarme una vida que abomino!  
No, no vengar aun, deten tus pasos,  
que mi resintimiento, mi coraje,  
quiere vengar primero los agravios  
que la naturaleza ha recibido  
de esos hombres que llaman ilustrados.  
Ya estoy enagenado de desprecho  
ya me hallo de furor embriagado.  
Tiemble de mi la Europa, tiemble el mundo,  
que a todos los proboca un desdichado,  
soi esposo, soi padre, soi sensible,  
no puedo prescindir de ser humano,<sup>454</sup>

Die Geburt des aufständischen ‚negro‘ geht mit seiner Entfremdung von allem Menschlichen einher („enagenado de desprecho“). Diese Figur kennt nur die Wut auf den weißen Europäer („de furor embriagado“, „tiemble de mi la Europa“), der ihr die Menschlichkeit in Form eines Platzes in einer Familie nimmt („soi esposo, soi padre“). Erst durch die Rache an dem Weißen, der ihn durch seinen Blick zum ‚negro‘ macht, kann Catúl wieder Mensch werden („no puedo prescindir de ser humano“).

Die entfesselte Wut des Schwarzen auf den Weißen steht im Mittelpunkt der Theaterstücke im 19. Jahrhundert. Comella greift an dieser Stelle ein Motiv auf, das später eine Rolle in der Revolution von Haiti und in den Schriften Frantz Fanons spielen wird.

---

<sup>454</sup> Ibid., S. 10.

Der Schwarze hört auf, sich durch die Augen des Weißen zu sehen, indem er den Weißen tötet. Allerdings nimmt die Krise des Schwarzen eine für den Weißen glückliche Wendung, als Catúl davon erfährt, welche Weiße seinen Sohn gekauft hat:

Catúl Perdoname señora, me engañaron,  
le creía perdido, soi su Padre,  
le quiero como a hijo, soy humano,  
el desprecio, el furor, y la desgracia,  
de verme reducido a ser esclabo,  
me hicieron meditar el cruel exceso  
que me causa el rubor, que estas mirando.<sup>455</sup>

Er entschuldigt sich für seine Wut, als er seinen Sohn wiederfindet („Perdoname“). Er wird wieder zum Menschen („soy humano“). Lediglich die Degradierung zur Ware, zum Sklaven, habe ihn zu grausamen Gedanken veranlasst („reducido a ser esclabo“). Durch die Augen der weißen Frau erkennt er seinen Irrtum („que estas mirando“) und schämt sich („que me causa el rubor“).

In diesem Stück wird gezeigt, wie ein Widerstand der ‚negros‘ entfacht werden kann und welche Maßnahmen notwendig sind, um diesen zu verhindern. Die Sklaverei als real existierende Institution zwingt das weiße Publikum zu der Auseinandersetzung mit seiner Verantwortung gegenüber den versklavten Völkern. Comella entwirft hierbei ein Szenario eines möglichen friedlichen Zusammenlebens zwischen ‚negros‘ und ‚blancos‘, antizipiert jedoch bereits mögliche Probleme. So zeigt sich in der Forderung der spanischen Weißen sowie in der Argumentation Catúls, dass ein Leben nach christlichen Werten an sich positiv zu bewerten ist. Doch während die ‚blanca‘ und der ‚negro‘ diese befolgen, werden sie vom weißen Sklavenhändler Jacobo verletzt. Nicht die Institution der Sklaverei steht im Mittelpunkt einer möglichen Anklage, sondern vielmehr einzelne grausame Besitzer.

In diesem Sinne beendet der ‚negro‘ auch das Theaterstück mit einem Akt der Akzeptanz der weißen Überlegenheit:

Catúl Yo tenia abbersion al Europeo,  
miraba con horror su culto santo,  
porque no conocía su grandeza,  
su generosidad, sus nobles rasgos,  
pero aora, que por vos he conocido  
con toda fuerza mi fatal engaño,  
veneno al Europeo, le bendigo  
y protecto seguir sus ritos santos.<sup>456</sup>

---

<sup>455</sup> Ibid., S. 13.

<sup>456</sup> Ibid., S. 14.

Der ‚blanco‘ in der Kolonie verroht zu einem grausamen Subjekt, wohingegen die spanische weiße Frau ihre Größe und Großzügigkeit („su grandeza, su generosidad“) behält und sie dem schwarzen Sklaven zeigt. Die Demonstration dieser noblen, ‚europäischen‘ Züge („nobles rasgos“) klären den Schwarzen auf („mi fatal engaño“) und lassen ihn seine Rolle erkennen. Von nun an verspricht Catúl, den Europäer zu beschützen („protecto“) und ihm in seinen heiligen Riten („ritos santos“) zu folgen.

Die Fortsetzung der Geschichte des sensiblen ‚negro‘ übernimmt der Mexikaner Lizardi. Auch in seinem Stück wird die spanische, aufgeklärte ‚blanca‘ zu einer schützenden Mutterfigur stilisiert. Allerdings wird die Institution der Sklaverei offen kritisiert und stattdessen ein besoldetes Arbeitsverhältnis favorisiert.

Die spanische weiße Frau wirkt im Stück in göttlichem Auftrag. Ihr Ziel ist es, so viele Menschen wie möglich glücklich zu machen. Im Gespräch mit ihrem Sohn, Juanito, erklärt sie ihr Selbstverständnis:

Martina      Hijo querido,  
                  he hecho feliz a una familia entera:  
                  ¿no sobra causa a un justo regocijo?  
                  A Catúl libérté de las prisiones  
                  en que lloraba su fatal destino.  
                  A Bunga, su mujer, del mismo modo  
                  rompí de su opresión los duros grillos,  
                  y la alma les he vuelto cuando, libres,  
                  estreichen en sus brazos a este chico.<sup>457</sup>

Sie nennt die ‚negros‘ im Stück bei ihren Namen („Catúl“, „Bunga“). Ihre Menschlichkeit hätte die weiße Frau ihnen durch die Freiheit gegeben („y la alma les he vuelto cuando libres“). Ihr Unglück, im Gefängnis ihr Schicksal zu beweinen („su opresión“, „su fatal destino“), konnte durch die Restitution der Familie wieder gut gemacht werden. Die ‚blanca‘ lehrt ihren Sohn, seinen Nächsten zu lieben, vor allem, wenn dieser arm und bedürftig ist:

Juanito        Yo lo he de hacer así, mamita mía,  
                  y desde hoy quiero más a este negrito  
                  sólo porque es un pobre.  
                  (Abrázalo).<sup>458</sup>

Dem Beispiel seiner Mutter folgend, umarmt Juanito den kleinen ‚negro‘. Er beginnt ihn zu lieben, weil dieser arm ist („quiero más“, „sólo porque es un pobre“). Zum Dank für die Liebe des Weißen putzt der kleine ‚negro‘ dessen Schuhe. Der kleine ‚negro‘ bleibt

---

<sup>457</sup> Ibid., S. 1-2.

<sup>458</sup> Ibid., S. 3.

während des Stücks stumm, während der kleine Weiße sich bereits artikulieren kann. Im direkten Vergleich kann die unterschiedliche Entwicklungsstufe zwischen Schwarzen und Weißen gezeigt werden. Als Dank für die Akzeptanz des ‚blanco‘ wird der kleine ‚negro‘ zu dessen Diener. Er bückt sich, um dessen Schuhe zu putzen. Nicht nur im Diskurs, sondern auch visuell erkennbar, nimmt der schwarze Junge eine tiefere Position gegenüber dem weißen Jungen ein und legt sich ihm zu Füßen.

Die spanische weiße Frau deutet diesen performativen Akt als Zeichen der Dankbarkeit und bittet ihren Sohn, der sich zunächst dagegen sträubt, dieses Zeichen zu akzeptieren:

Martina	Aprende en esto a ser agradecido: el infeliz no tiene otro lenguaje, pero hace cuanto pende de su arbitrio para manifestarte que te quiere y agradece tu obsequio prometido. Las almas de los negros son capaces de poseer las virtudes y los vicios en grado superior, como los blancos, por más que la codicia o el capricho del europeo los juzgue semi-brutos; pero éste es otro agravio conocido, pues... <sup>459</sup>
---------	--

Der kleine ‚negro‘ wird zum stummen entmächtigten Objekt („no tiene otro lenguaje“). Seine Handlungen sind beschränkt („hace cuanto pende de su arbitrio“). Doch sind die Seelen der Schwarzen in dem Verständnis der weißen Frau in ihrer Tugend und ihrer Lasterhaftigkeit den Weißen gleich („como los blancos“). Seine Unfähigkeit, sich nach den Maßstäben der weißen Gesellschaft auszudrücken, wird von den Europäern zwar als wild („brutos“) empfunden, aber von der spanischen weißen Frau nicht verurteilt. Die weiße Frau erkennt den Irrtum, schwarze Sklaven nach den Vorstellungen der weißen Gesellschaft zu beurteilen. Sie versucht, die Zeichen der Unterwürfigkeit als Zeichen der Dankbarkeit zu verstehen, und ermächtigt so den kleinen ‚negro‘ zum handelnden Subjekt.

Diesem Verständnis wird auch im zweiten Teil die Figur des Sklavenhändlers Jacobo gegenübergestellt. Er unterstellt Martina Naivität:

Jacobob Martina	Está usted apasionada por los negros. Siempre me ha apasionado el desvalido, sin detenerme en ver si es negro o blanco, si extranjero en mi país o si patricio. <sup>460</sup>
--------------------	---

---

<sup>459</sup> Ibid., S. 4.

<sup>460</sup> Ibid., S. 5.

Während Martina zwischen Hautfarben keinen Unterschied macht („en ver si es negro o blanco“) und sich für den schwachen Menschen einsetzt („apasionado el desvalido“), ruft Jacobo den aus dem Mittelalter bekannten Diskurs ab.<sup>461</sup> Er stellt sie in die Nähe des Teufels („el mismo diablo son“) und unterstellt ihnen faul zu sein („flojos“), weshalb er sich gezwungen sieht, die schwarzen Sklaven regelmäßig zu bestrafen („sin castigo no hay trabajo“).<sup>462</sup> Als Belohnung gewährt er ihnen die ‚typische‘ ‚negro‘-Nahrung:

Jacobo      Plátanos, maíz y baca; para un negro  
                 son manjares por cierto apetecidos.<sup>463</sup>

Beeren, Bananen und Mais nennt der weiße Sklavenbesitzer „Delikatessen“ („manjares“). Der schwarze Sklave wird wie ein Tier gehalten. Als Lohn für seine Arbeit darf er nachts draußen in der Natur schlafen. Als Nahrung dienen ihm ebenfalls die Früchte, die er auf dem Weg zur Arbeit einsammeln kann. Es gibt keine monetäre Entlohnung, sondern nur die Ausbeutung und Gewaltandrohung des weißen Besitzers.

Die weiße Frau antwortet auch darauf mit den Argumenten der Abolitionisten, die die Sklavenarbeit als nicht rentabel sehen:

Martina      Vaya, no me admiro  
                 de que trabajen mal, porque sin premio  
                 ¿cuál es el criado que hace buen servicio?<sup>464</sup>

Für die aufgeklärten Weißen zu Beginn des 19. Jahrhunderts gilt der Grundsatz, dass es einen finanziellen Anreiz für gute Arbeit geben muss („sin premio“, „buen servicio?“). Im zweiten Teil der Geschichte des sensiblen ‚negro‘ scheint die Abschaffung der Sklaverei unvermeidbar.

Zur humanistischen Argumentation aus dem ersten Teil kommt die liberale Argumentation hinzu. Martina verurteilt die unfreie Arbeit der Sklaven als Verbrechen („otro delito“) und die Versklavung als Schuld der Weißen („culpa“). Die Schuld bürdet sich der weiße Sklavenhändler durch den Verkauf („que los vendió“, „con qué derecho“) der Sklaven auf und muss sich vor Gott verantworten („más sagrados ritos“).

Martina      Eso es querer librarse de una culpa  
                 añadiendo en descargo otro delito.  
                 No se paga a estos pobres su trabajo  
                 porque fueron esclavos y vendidos;  
                 y aquel que los vendió, ¿con qué derecho  
                 pudo violar los más sagrados ritos  
                 de la naturaleza? ¿Quién le ha dado  
                 al blanco sobre el negro este dominio,

---

<sup>461</sup> Ibid.

<sup>462</sup> Ibid.

<sup>463</sup> Ibid., S. 6.

<sup>464</sup> Ibid.

que se tiene abrogado injustamente  
sólo por un abuso permitido?  
¿No son los negros hombres como todos?  
¿No nacieron dotados de albedrío?  
El cielo, que a los blancos hizo libres,  
¿sólo para los negros fue mezquino?<sup>465</sup>

Der Sklavenhandelt stellt dieser Argumentation zufolge ein theologisch nicht legitimiertes Phänomen dar („El cielo“, „fue mezquino?“). Er wird als eine Misshandlung („abuso“) bezeichnet, allerdings als ein juristisch und politisch erlaubter Akt akzeptiert („permitido“). In dieser Passage wiegt die Verurteilung der Liberalen schwerer als die Verurteilung durch die moralische Instanz. Während das Verbrechen an der Menschlichkeit durch die Versklavung als verwerflich, aber nicht strafbar beschrieben wird, gilt die unfreie Arbeit als eine Straftat.

Deshalb wird auch ein möglicher Widerstand als legitim erachtet:

Martina     ¡Cuántas veces por librar a su patria de un tirano  
han hecho de sus vidas sacrificio!,  
¡y cuántas han tenido la barbarie  
de abrasar las ciudades ellos mismos  
y perecer en las voraces llamas,  
antes que ser esclavos ni rendidos!  
Tanto así aprecia el hombre verse libre,  
que serlo quiere o busca su exterminio.<sup>466</sup>

Martina beruft sich auf einen spanischen Gründungsmythos, wenn sie die Befreiung der Stadt Numantia von einer drohenden römischen Invasion beschreibt. Um sich von einem Tyrannen zu befreien, hätten bereits viele Völker ihr Leben geopfert („de sus vidas sacrificio“). So mussten sie sich in die Flammen stürzen, die sie selbst entzündeten, um ihre Städte zu verbrennen („perecer en las voraces llamas“). Die menschliche Existenz besteht ihren Ausführungen nach entweder in der freien Selbstbestimmung („verse libre“) oder in ihrem selbst gewählten Untergang („busca su exterminio“).

In der Adaptation der Geschichte des sensiblen ‚negro‘ durch einen mexikanischen Autor werden ur-spanische Helden, die Numantiner, mit den unterdrückten ‚negros‘ verglichen. Ihr antizipierter Kampf um ihre Freiheit oder der freie Tod als Botschaft eines Widerstands werden mit dem Vergleich legitimiert. Aus dem Blutopfer des numantischen Volks entsteht die spanische Nation.<sup>467</sup> Die Entstehung einer Nation, bestehend aus ehemaligen Sklaven, wie sie historisch in Haiti 1804 ausgerufen wird, wird mit

---

<sup>465</sup> Ibid.

<sup>466</sup> Ibid., S. 7.

<sup>467</sup> Vgl. zur Verarbeitung des Mythos Miguel de Cervantes Adaptation des Stoffes 1580 in *Numancia*, (Miguel de Cervantes (2010): *Numancia*, Madrid: Cátedra) oder die neoklassische Version von Ignacio López de Ayala aus dem Jahr 1775 ((2005): *Numancia destruida*, Madrid: Cátedra).

diesem Vergleich legitimiert. Die Angst vor einem Widerstand der ‚negros‘ ist im zweiten Teil des Stücks bereits real und deutlich zu spüren. Interessant ist der Vergleich mit Numantia aber auch vor dem Hintergrund, dass des Mythos ungefähr 50 Jahre später bei der Unterdrückung des kubanischen Widerstands gegen die Kolonialmacht Spanien als Legitimation der Spanier verwendet wird.<sup>468</sup>

Eine weitere Neuerung gegenüber dem ersten Teil besteht in der Beschreibung der grausamen Strafen durch die ‚blancos‘. Bunga, die Ehefrau Catúls, flieht vor ihrem Herrn Enrique, als sie hört, dass ihr Mann von einer weißen Spanierin gekauft wird:

Enrique	¿Conque por fin la conga no parece?
Criado	No, señor, desde ayer no ha parecido
Enrique	¡Qué bribona!
Criado	Señor, en el momento que supo había comprado a su marido la española, se huyó.
Enrique	Ciencuenta azotes harás le den al punto que parezca.
Criado	Siempre en esto, señor, con gusto sirvo.
Enrique	Demonio son los negros. Si encontrara quién por esta maldita que se ha huido me diera alguna cosa, en el momento la vendería gustoso. <sup>469</sup>

Fünfzig Peitschenhiebe drohen ihr, sobald sie wieder auftaucht („que parezca“). Dass sie wieder eingefangen wird, gilt als selbstverständlich. Dass die drakonische Strafe nicht nur der Abschreckung für andere schwarze Sklaven dient, sondern auch der Befriedigung eines sadistischen Bedürfnisses, wird durch die Figur des Dieners verkörpert („Siempre en esto, señor, con gusto sirvo“).

Unverbesserlich in seinem grausamen Charakter zeigt sich auch dieser Sklavenbesitzer. Enrique sieht den Besitz der schwarzen Sklavin als Last, da sie ihm durch die Flucht direkten Widerstand leistet und finanziellen Schaden zufügt. Deshalb ist er bereit, sie gegen einen beliebigen Gegenstand zu tauschen („la vendería gustoso“).

In diesem Moment erscheint Martina, die Bunga ebenfalls freikaufen möchte. Der gierige Sklavenbesitzer Enrique setzt daraufhin einen höheren Preis für die ‚negra‘ als anfangs beabsichtigt an. Martina ist verwundert und rezitiert Jacobos Beschreibung von den faulen und undankbaren schwarzen Sklaven:

Martina	[...] porque he oído no mucho hace al señor que son los negros flojos, ingratos, viles y aun indignos.
Jacobo	Yo dije que los negros; mas las negras

<sup>468</sup> Vgl. die Analyse zu Eleuterio Llofrú y Sagrera (1872): *El insurrecto cubano*, Madrid: Imprento a cargo de J. Lopez, calle mayor 119, Faksimile: (2013) San Bernardino: Bibliolife.

<sup>469</sup> *Ibid.*, S. 17.

son otra cosa y entes muy distintos,  
y de negras no hablé, si usted se acuerda.<sup>470</sup>

Die Willkürlichkeit des ‚negro‘-feindlichen Diskurses zeigt sich in der Ausrede Jacobos, er habe mit seiner Beschreibung die ‚negros‘ und nicht die ‚negras‘ gemeint. Seine rassistische Zuschreibung gilt aus der Not der Situation heraus nun plötzlich nur den männlichen Sklaven.

Catúl und Martina sehen sich gezwungen, einen Trick anzuwenden, um Bunga freizukaufen. Doch die Figur des grausamen Besitzers Enrique beharrt darauf, dass Bunga für den durch ihre Flucht entstandenen Schaden geradestehen müsse. Der ‚negro‘ ahmt den Diskurs der Sklavenbesitzer nach:

Catúl Pues si un perro, señor, perdonar sabe  
a un enemigo débil y abatido,  
¿por qué no es de esperar de un europeo,  
que al fin es racional, haga lo misino?<sup>471</sup>

Er bezeichnet sich selbst als ‚perro‘, der einem schwachen Gegner („enemigo débil“) verzeihen könne („perdonar sabe“). Da er in den Augen Enriques auf einer dem Europäer untergeordneten Entwicklungsstufe steht, fordert er diesen zum Beweis seiner Überlegenheit auf („un europeo que al fin es racional, haga lo misino?“). Dass es sich bei der Idee einer europäischen Überlegenheit lediglich um leere Phrasen handelt, beweist Enrique, der sich nicht auf die Herausforderung einlässt. Der Überlegenheitsdiskurs ist institutionell verankert und gibt ihm die Macht, über das Leben der ‚negros‘ zu entscheiden. Deshalb muss er einem schwarzen Sklaven nichts mehr beweisen.

Der Sklave entlarvt den Besitzer an dieser Stelle als den wahren Wilden:

Catúl Bárbaro, cruel, afrenta de los hombres,  
déspota, vil, tirano, vengativo;  
hártate con mi sangre, si cual lobo  
con sangre satisfaces tu apetito,  
y no consumas tu furor y rabia  
en el humilde sexo femenino,  
a quien respeta el rústico salvaje...<sup>472</sup>

Zum Schutz seiner Frau bietet Catúl dem Sklavenbesitzer sein Blut als Opfer an („hártate con mi sangre“). Der weiße Mann wird an dieser Stelle zum grausamen Barbaren und rachsüchtigen Tyrannen („Bárbaro cruel“, „tirano, vengativo“). Er ist der Hobbes’sche Wolf („cual lobo“), der, nicht vom Geist der Aufklärung erfasst, in der Lage ist, das ‚schwache‘ Geschlecht zu respektieren („humilde sexo femenino“).

---

<sup>470</sup> Ibid., S. 21.

<sup>471</sup> Ibid., S. 22.

<sup>472</sup> Ibid., S. 24.

Catúl eignet sich den Diskurs der ‚blancos‘ an und dekonstruiert ihn:

Catúl    Pues yo negro nací, por mi desdicha;  
          esclavo vine a ser mi destino;  
          estoy hecho a sufrir; mas ya no puedo:  
          me acuerdo que soy hombre, y que lo mismo  
          que yo soy eres tú, sin diferencia  
          ninguna sustancial, y así te miro  
          un hombre como yo, sin contemplarte  
          mejor ni más por blanco ni por rico.<sup>473</sup>

Die Unterdrückung des ‚negro‘ kann er nicht mehr aushalten („mas ya no puedo“). Angesichts der Grausamkeiten durch die weißen Sklavenbesitzer erinnert sich der schwarze Sklave daran, dass er Mensch („soy hombre“) und dem ‚blanco‘ gleichgestellt ist („que yo soy eres tú“). Er eignet sich sogar den weißen Blick an und schaut, im Weißen sein Ebenbild erkennend, zurück („un hombre como yo“, „así te miro“).

Doch die moralische Verteidigung der Menschlichkeit des ‚negro‘ ist im 19. Jahrhundert zwecklos. Sie ermächtigt ihn in diesem Stück zum sehenden Subjekt, ermöglicht im *de facto* aber keine Macht. Auch im 19. Jahrhundert ist der ‚negro‘ wieder auf die weiße Hilfe von außen angewiesen.

Catúl muss seine neu gewonnene Ermächtigung abgeben, um sein Ziel, die Befreiung Bungas, zu erreichen. Martina verurteilt Catúls Anschuldigungen gegenüber dem weißen Sklavenbesitzer, indem sie jenen an seine Pflichten als ‚blanco‘ erinnert:

Martina    ¿Tú crees que un señor blanco, un europeo,  
          no repetará al sexo femenino?  
          ¿Tú piensas que el señor tomará empeño  
          en unos pensamientos tan mezquinos  
          contra una pobre negra desdichada,  
          que en realidad en nada lo ha ofendido?  
          Te engañaste, Catul, los caballeros  
          son nobles, son discretos, son benignos;  
          si las mismas injurias las perdonan,  
          ¿qué más sabrán hacer con los descuidos?<sup>474</sup>

Sie nennt Enrique einen edlen „caballero“, der nicht nur diskret, sondern auch gütig sei („benignos“). Die Kolonie verdirbt den spanischen *caballero*. Umgeben von kolonialen Subjekten und abseits der Kontrolle durch das Mutterland verkommt sein Charakter. Erst durch die Ermahnung und Erinnerung der spanischen Adligen sieht er sich unter dem Druck sozialer Konventionen gezwungen, gerecht zu handeln („si las mismas injurias las perdonan“).

---

<sup>473</sup> Ibid., S. 24 f.

<sup>474</sup> Ibid., S. 27.

Zwar wird der ‚negro‘ im zweiten Teil zum sprechenden und sehenden Subjekt, doch scheitert seine Ermächtigung. Er ist den ‚blancos‘ in der Kolonie schutzlos ausgeliefert, sofern nicht die Kontrolle durch das Mutterland, in der Figur der spanischen ‚blanca‘, eingreift. Nur der liberal eingestellte spanische Adel kann Ordnung in den Kolonien herstellen, indem er die Sklaverei beseitigt und die Lohnarbeit einführt. Die Figur der weißen Spanierin als Mutter der Unterdrückten und Kolonisierten findet mit Martina den Einzug auf der Bühne.

Als Beweis für die Richtigkeit der These erkennt die schwarze Sklavin Bunga Martina als ihre Mutter an und ist bereit, ihr freiwillig auf ewig zu dienen, ohne dafür einen Lohn zu verlangen:

Bunga Vámonos, si, señora; vamos, madre,  
sin salario ni nada, te suplico;  
no nos dejes, señora, no nos dejes,  
ya que nos amparaste.<sup>475</sup>

Wie die Analyse beider Teile des Stücks *El negro sensible* zeigt, steht nicht die Ermächtigung des unterdrückten Objekts, sondern die politisch-ideologische Ausweitung des Programms in alle Bereiche im Mittelpunkt des Projekts der Aufklärung. Die Rolle der Frau als Mutter und Hüterin der nationalen Werte ist dabei von besonderem Interesse:

Se le exige entregar su libertad en aras de la felicidad colectiva, supeditándose a la misión que le ha sido encomendada en tanto perpetuadora del nuevo ideal cívico. Al asumir e internalizar esta misión, cualquier error o transgresión, es interpretado incluso por ella misma como desorden en detrimento de toda la nación. En segundo lugar, recae en la mujer la responsabilidad de reproducir el sistema de valores que rige la actuación en la esfera de lo privado, pues como primera educadora tiene la tarea de hacer efectiva la continuidad del proyecto nacional.<sup>476</sup>

Die weiße Frau im Theaterstück opfert ihren Reichtum, um das Glück einer Sklavenfamilie zu sichern. Sie verkörpert das von Bernadita Llanos beschriebene bürgerliche Ideal („nuevo ideal cívico“). Die liberalen Werte ihrer Nation trägt sie einer Missionarin gleich in die Kolonie und verurteilt die Überschreitung dieser Werte als Verbrechen. Der Ausgang des Stücks gibt ihr Recht, denn die ehemaligen Sklaven sind nun bereit, ihr als Sklaven zu dienen, ohne welche zu sein. Auf diese Weise wird das Fortbestehen des spanischen Kolonialprojekts gesichert, während der Widerspruch zwischen den aufklärerischen Werten und der Sklaverei durch die Erziehung des ‚negro‘ zur freiwilligen unbesoldeten Arbeit beseitigt wird.

---

<sup>475</sup> Ibid., S. 46.

<sup>476</sup> Bernadita Llanos M. (1989): „Integración de la mujer al proyecto de la Ilustración en España“, *Ideologies and literature. A journal of Hispanic and Luso-Brazilian Studies* 4 (1), S. 199-223, hier S. 200.

Die Rolle der aufklärenden ‚blanca‘ findet sich auch in der Darstellung der Niederländerin Clarisa in dem Stück *Melodrama del negro y la blanca* aus dem Jahr 1797 wieder. Wie ihr Name bereits verrät, trägt Clarisa, wie Martina, das Licht der Aufklärung nach Benin, zu dessen König Gondar. Bei diesem Stück handelt es sich um eine der wenigen dargestellten Liebesgeschichten zwischen ‚negro‘ und ‚blanca‘, die mit einer Hochzeit der beiden und nicht mit dem Tod des ‚negro‘ enden. Umso verwunderlicher ist es, dass dieses Stück zunächst nicht von der Zensur betroffen war.

Der Frage nach den Gründen geht Frieda Koeninger in ihrer Studie zu dem Werk nach. Das Stück sei 1797 mit der Truppe von Francisco Ramos aufgeführt worden und danach 1801 und 1802 im Príncipe.<sup>477</sup> Die religiösen Autoritäten hätten das Stück in der Lesart des Orientalismus verstanden, wonach die ‚negritud‘ des Königs Benins als überwindbares Charakteristikum seines Glaubens und nicht als unüberwindbares Zeichen seiner Rasse interpretiert werden könne.<sup>478</sup> Zudem sei der Verfasser Rodríguez de Arellano ein Freund des führenden Zensors Dos Santos gewesen, weshalb er mit seinem Werk keinen Verdacht wecken konnte, ein kritisches Werk zu schreiben.<sup>479</sup> Das Werk sei in Spanien nach ästhetischen Kategorien beurteilt worden, wohingegen die mexikanische Zensur die Aufführung aufgrund der möglichen politischen Aussagen verboten habe.<sup>480</sup>

Die Gegenüberstellung der ‚negro‘- und ‚blanca‘-Figuren mit den Figuren des Catúl und der Martina aus *El negro sensible* zeigt Parallelen auf, die das Stück ebenfalls als ideologisches Produkt eines Nationalprojekts der Aufklärung verortet. Die Weiße Clarisa übernimmt eine erzieherische Funktion, indem sie die Tugenden der Weißen, wie Ehre, Enthaltbarkeit, Ehrlichkeit und die Verbreitung der christlichen Werte, verkörpert. Der Schwarze Gondar ist ein afrikanischer König, der sich aber freiwillig als ein Sklave seiner Liebe der weißen Frau hingibt:

Gondar      Sí te amo, señora, sí te sirvo,  
                   si es mi poder esclavo de tu obsequio,  
                   a tus meritos solos lo atribuye.<sup>481</sup>

Gondar bezeichnet Clarisa als die Hüterin ‚weißer‘ Werte („obsequio“, „tus meritos“). Sie verkörpert für ihn das Beispiel europäischer Tugenden, nach denen sich der schwarze

---

<sup>477</sup> Frieda Koeninger (2014): „*El negro y la blanca*: La censura de una obra abolicionista en Madrid y México“, *Dieciocho* 37 (1), S. 123-138, hier S. 123.

<sup>478</sup> *Ibid.*, S. 124.

<sup>479</sup> *Ibid.*, S. 128.

<sup>480</sup> *Ibid.*, S. 125.

<sup>481</sup> Victor Rodríguez de Arellano (1797): *Melodrama del negro y la blanca*, Ayuntamiento de Madrid: europea.eu [Apunte de teatro manuscrito Melodrama en 1 acto Traslado del Archivo de Villa, 1898 Archivo de comedias de los teatros de la Cruz y del Príncipe], S. 5-6.

König seit seiner Kindheit sehnt. Deshalb ist er bereit, seine Macht als König der weißen Frau als ihr Diener zu Füßen zu legen („mi poder esclavo“, „sí te sirvo“). Eine Erklärung für diese ungewöhnliche Handlung wird in der Vergangenheit Gondars gesucht. Als Kind habe er bereits Erfahrungen mit dem europäischen Kontinent gesammelt und die Überlegenheit der Europäer erfahren:

Gondar      Desde mi tierna edad, un caballero  
portuges obligado de mis padres,  
por lances que contár fuera molesto,  
á Europa me llevó; crecí a su sombra  
viaje por varios años; y en los pueblos  
mas cultos, observe leyes, costumbres,  
ritos, ciencias, y en fin mi corto ingenio  
apliqué á todo quanto en el cabia  
para perfeccionarme; y el deseo  
de bolber á la patria me condujo  
á estos ardientes climas, tan alterado,  
toda era confusion el vasto reino  
de Benin, donde alarde de mis luces,  
y de mi valentia alarde hacienda,  
logré que señor suio me aclamáran,  
por acuerdo comun dandome el cetro.<sup>482</sup>

Die besondere soziale Position des Prinzen ermöglichte es dem kleinen ‚negro‘, in der Obhut eines weißen Portugiesen Europa zu sehen („á Europa me llevó“). Als schwarzer „Schatten“ reiste er („crecí a su sombra“) mit dem ‚blanco‘, was darauf deutet, dass die royale Herkunft des Schwarzen in Europa nicht anerkannt wird. Wie ein Sklave bzw. Diener eines Weißen reist er unbehelligt durch den Kontinent der Weißen und beobachtet die Gesetze, Riten und Bräuche der gebildetsten Völker („los pueblos mas cultos“).

Der ‚negro‘ stellt gebildete Völker in eine Reihe mit den europäischen ‚blancos‘. Erst durch deren Mimikry kann er Perfektion erreichen („para perfeccionarme“). In diesem Zustand des weißen ‚negro‘ kehrte Gondar nach Benin zurück, wo er Verwirrung und Chaos wiederfindet („toda era confusion el vasto reino de Benin“). Aus Europa bringt er aber das Licht der Aufklärung mit („alarde de mis luces“). Durch die europäische Erfahrung bereichert, strahlt sein Licht aus auf seine schwarzen Untertanen („alarde“). Mit seiner kulturellen Veränderung geht auch eine optische Veränderung einher. Der ‚negro‘ Gondar wird nach seinem Aufenthalt in Europa als erleuchtet *gesehen*. Der Prozess des *blanqueamiento* wird von den anderen Schwarzen Benins akzeptiert. Deshalb wählen sie nicht einen der ihren, sondern einen hell leuchtenden („alarde“) ‚negro‘ als ihren Souverän („que señor me aclamáran“). So wie die ‚negros‘ sich dem ‚negro‘ mit

---

<sup>482</sup> Ibid., S. 6.

der helleren Hautfarbe unterwerfen, so liegt es auch in der Natur Gondars, sich einer weißen Frau als Diener anzubieten.

Der ‚negro‘ hat zudem durch seine europäische Erziehung erfahren, sich durch den weißen Blick zu sehen. So zieht er Metaphern zum Vergleich des ungleichen Verhältnisses zwischen der weißen Schönheit und der Unwürdigkeit eines Schwarzen:

Gondar      Bien reconozco la distancia inmensa  
que de ti me separa, y bien la siento.  
[quando la candidisima Paloma  
se ha visto unida endulce lazo estrecho,  
con el ave voráz que desconoce  
en el nido amoroso sus hijuelos?]  
I quando la blanca, la rosada aurora,  
que perlas vierte de su fertile seno,  
hermanó con las sombras atezadas  
sus purpureos y candidos reflejos?<sup>483</sup>

Auch wenn der poetische metaphorische Vergleich aus dem Siglo de Oro bereits als kulturelle Praxis bekannt ist, finden sich in diesem Theaterstück neue Bilder. Gondar benennt nicht den visuellen Kontrast, sondern die unüberwindbare Distanz zwischen den Hautfarben als Problem („la distancia inmensa que de ti me separa“). Clarisa vergleicht er mit einer weißen Taube („Paloma“) und sich mit einem gefräßigen Vogel („ave voráz“), der seine eigenen Kinder nicht erkennt („que desconoce [...] sus hijuelos?“). Das Weiße, das Reine, würde in dem Prozess einer Verbindung der ungleichen (Vogel-) Rassen zugunsten des gefräßigen Vogels untergehen bzw. verschwinden. Der ‚negro‘ sehnt sich an dieser Stelle nach der ‚blanca‘, weiß aber, dass eine Verbindung ihren Untergang bedeuten würde.

Diesen Untergang, das visuelle Verschwinden der weißen Hautfarbe beschreibt der ‚negro‘ mit einer zweiten Metapher. Der Sonnenaufgang („la rosada aurora“) könne sich nicht mit den schwarzen Schatten verbinden („hermanó con las sombras atezadas“). Der Schatten würde das Licht aufsaugen, anstatt es zu reflektieren („sus purpureos y candidos reflejos?“).

Die Farbe des schwarzen Körpers stellt Gondar vor ein unlösbares Problem. Die Sehnsucht nach der weißen Frau, die ihn ‚weißer‘ erscheinen lassen würde, wäre gleichzeitig das Ende des ‚Leuchtens‘ Clarisas. Deshalb findet in der weiteren Darstellung Gondars ein Rückgriff auf den Kontrast zwischen einem schwarzen Körper und einer weißen Seele statt:

Gondar      Mas si naturaleza endurecida  
de horroroso color tiñó mi cuerpo,

---

<sup>483</sup> Ibid., S. 7.

le dio una alma tan grande y elebada  
que desmiente lo mismo que presenta.  
Negro soi en color, y aun en ventura,  
y solo blanco soi de el duro ceño  
de la cruel fortuna que me hizo  
poner mi amor en imposible dueño.<sup>484</sup>

Die Natur habe dem Körper die schreckliche („horroroso“) Farbe und im Gegensatz dazu eine große Seele gegeben („una alma tan grande y elebada“). Diese positiv konnotierte Seele stehe im Kontrast zu dem sie repräsentierenden Körper („lo mismo que presenta“). Deshalb bezeichnet Gondar sich auch als ‚blanco‘ („blanco soi de el duro ceño“), der in einem schwarzen Körper gefangen ist. Die weiße Seele könne auch nur eine weiße Frau lieben, doch sei diese Liebe einem schwarzen Körper unmöglich („imposible dueño“).

Die Figur der aufgeklärten Frau erwidert, indem sie die gesellschaftlichen Konventionen für die unglückliche Liebe verantwortlich macht:

Clarisa      No tanto, señor mio, te apasionas.  
Verdad es que en los climas europeos  
pasaria por loca extravagancia  
decidirse una blanca por un negro,  
por mas que como tu de quantas prendas  
son estimables fuese digno centro,  
que el vulgo solo juzga de las cosas  
por lo que vé: pero Gondar, en estos  
adustos climas donde el sol abrasa  
y los blancos se miran con desprecio  
yo no puedo ser tuia; no me es dado  
corresponderte amante aun prescindiendo  
de mi lei, que á la tuia repugnante  
siempre sera el iman de mi respeto.<sup>485</sup>

Das Problem besteht darin, dass das einfache Volk („vulgo“) urteile, auf Grundlage dessen was es sehe („por lo que vé“). Der Reichtum und der soziale Rang eines afrikanischen Königs („por mas que tu de quantas prendas son estimable fuese digno centro“) spiele dabei keine Rolle, da es dem weißen Blick auf den ‚negro‘ verborgen bliebe.

Die Mehrheit der Sehenden entscheidet über den Anblick und so sieht sich auch Clarisa in Benin feindseligen Blicken ausgeliefert („los blancos se miran con desprecio“). Es sind jeweils die Blicke, die das Äußere zu sehen vermögen, die eine Verbindung zwischen ‚negro‘ und ‚blanca‘ verhindern. Deshalb muss auch der Anblick einer sich aufbauenden Verbindung zur Rache durch einen Außenstehenden führen.

---

<sup>484</sup> Ibid., S. 8.

<sup>485</sup> Ibid., S. 8-9.

Gerardo, Clarisas Verlobter, befindet sich in der Gefangenschaft Gondars. Er weiß nichts davon, dass Clarisa ihm treu bleibt und schwört deshalb dem schwarzen König Rache:

Gerardo    En esa confianza, sabed todos,  
              que á romper la prision estoi resuelto.  
              Yo no puedo mirar indiferente  
              de ese barbaro negro los estremos  
              con que sirve á Clarisa: ella me mata  
              sus finezas rendidas admitiendo,  
              y el alma toda de furor me llena:  
              sin embargo hoi hacer con ella intento  
              el examen postrero, y si conviene  
              en los que le propongo, como espero,  
              vengaré mis agravios, y a la patria  
              ¿adonde mas gustareis bolberemos.<sup>486</sup>

Er könne nicht unbeteiligt zusehen („no puedo mirar indiferente“), wie Gondar Clarisa diene („con que sirve á Clarisa“). Trotz ihres feinen Charakters („ella me mata“) mache sie ihn wütend („de furor me llena“). Die liebenden Blicke des ‚negro‘ reichen für Gerardo aus, um Clarisas Ehre und Reinheit beschmutzt zu sehen. Deshalb sieht er sich gezwungen, sich nicht nur am ‚negro‘, sondern auch an dem Objekt dessen Begierde zu rächen („examen postrero“).

Die weiße Frau gefährdet das Projekt der Erhaltung der Nation, indem sie zum begehrenswerten Objekt eines ‚negro‘ wird. Erst ihr Tod wird für den weißen Mann die Rückkehr ins Vaterland möglich machen („y a la patria“). Daher kann Gerardo das Angebot Gondars nicht annehmen, frei mit Clarisa und den anderen niederländischen Gefangenen nach Europa zu fahren. Er verstößt Clarisa:

Gerardo    Pasó aquel tiempo, y las venturas mias  
              como caducas sombras perecieron,  
              mientras vivi engañado fui dichoso,  
              pero pues ya la falsedad penetro  
              de tu inconstante ver, esas finezas  
              guarda para ese Rey, el lunar feo  
              de la naturaleza, solamente  
              en ti pudiera hallar amores tiernos.<sup>487</sup>

Der weiße Mann kann keine Frau lieben, wenn sie von einem schwarzen Mann geliebt wird. Er kann nicht denselben Blick haben wie ein Schwarzer. Deshalb betrachtet Gerardo seine bisherigen Gefühle für Clarisa als Täuschung („engañado“). Seinen falschen Blick erkenne er jetzt („la falsedad penetro de tu inconstante ver“) und gibt Clarisa für den schwarzen König frei („guarda para ese Rey“). Gondar bezeichnet er als ein hässliches

---

<sup>486</sup> Ibid., S. 11.

<sup>487</sup> Ibid., S. 15.

Muttermal der Natur („lunar feo de la naturaleza“), der sonst in keiner Frau die Erwiderung seiner Liebe finden würde („solamente en ti“).

Während Gerardo Gondar auf seine äußeren Merkmale reduziert, sieht die aufgeklärte ‚blanca‘ vor allem dessen weiße Seele. Das hässliche Muttermal sei in erster Linie der Undankbare, der ein lasterhaftes Herz habe („es el ingrato, el de vicioso corazon“). Obwohl Gondars Hautfarbe ihn durch den weißen Blick reduziere („ser negro le reduzca“), seien *hombres de honor* nach ihrer Seele zu urteilen und nicht nach Farben („colores“).

Clarisa        [...] el lunar feo  
                  de la naturaleza es el ingrato,  
                  el de vicioso corazon protervo  
                  afrenta de su especie; pero el noble,  
                  el generoso, y grande aunque el decreto  
                  de el destino a ser negro le reduzca,  
                  á los hombres de honor; no le midieron  
                  los meritos jamás por los colores;  
                  el alma que es lo mas carece de ellos.<sup>488</sup>

Gerardo ist ein ‚blanco‘ mit einer hässlichen Seele, während Gondar ein ‚negro‘ mit einer weißen Seele ist. Der aufgeklärte Blick der weißen Frau sieht zwar die wahre Schönheit und ahnt die Gefahr, die von dem weißen Mann ausgeht. Doch beugt sie sich den visuellen Konventionen und verlässt den schwarzen König.

Dieser lässt seine Tugenden die Zeichen seiner Hautfarbe überwinden und lässt Clarisa und Gerardo gehen:

Gondar        [...] las virtudes  
                  no están tan desterradas de los negros  
                  como el vulgo ignorante lo imagina,  
                  Tu partiras, y yo a morir me quedo.<sup>489</sup>

Das Zeichen seiner Hautfarbe stehe aber nicht für einen lasterhaften Charakter („no están tan desterradas“). Es sei das ungebildete Volk, das sich einen solchen vorstelle („vulgo ignorante“, „lo imagina“).

Die Konventionen eines blickenden und doch blinden *vulgo* führen dazu, dass die Beziehung zwischen ‚negro‘ und ‚blanca‘ unmöglich scheint. Die positiv konnotierte Figur des ‚negro‘ stirbt beinahe vor Schmerz („a morir me quedo“), während der Bösewicht Gerardo mit einer *dama* entkommt. Diese Konstellation ermöglicht im Kontext eines afrikanischen Reichs die Bewertung als Unordnung, die im zweiten Akt

---

<sup>488</sup> Ibid., S. 16.

<sup>489</sup> Ibid., S. 26.

wieder beseitigt werden muss. So wirft Gerardo Clarisa über Bord. Es zieht aber ein Sturm auf, der das Schiff untergehen lässt.

Clarisa wird gerettet und wieder zu Gondar gebracht. Ihre weiße Farbe wird nun zu seiner Besessenheit, als Gondar bei ihrem Anblick wieder an Lebenskraft gewinnt.

Gondar      Y quien puede infamarte quando el brillo  
de tu candor purisimo se ensalza  
solo igual asi mismo? La pureza  
de la nieve que el frio viento quajo,  
las perlas que en el nacar de la concha  
al rocio de el Alva se regalan,  
y el armiño blanquisimo que muere  
por no sufrir lá mas pequeña mancha,  
imagenes son debiles e indignas  
de ser con tu pureza comparadas.<sup>490</sup>

Ihr Anblick evoziert Vergleiche mit reinem, weißem Schnee („La pureza de la nieve“), mit den weißen Muschelperlen („las perlas“) oder dem weißen Hermelin, der sterben muss, bevor er auch nur einen Flecken davonträgt („por no sufrir lá mas pequeña mancha“). All die Metaphern spiegeln die Vergänglichkeit, die Endlichkeit der weißen Farbe wider. Auch seien sie schwach im Vergleich mit der Reinheit Clarisas („debiles e indignas de ser con tu purzea comparadas“). Es kündigt sich aber in dem Vergleich bereits an, dass Farbe grundsätzlich vergänglich ist. So wird eine Liaison zwischen Gondar und Clarisa Zuständen ähneln, wie dem Schmelzen des Schnees, dem Verblässen der Perle und der Verfärbung des Hermelinpelzes im Sommer.

Trotz allem trauert Clarisa zunächst um den Weißen Gerardo. Sie hält sich an den nationalen Ehrencodex, der es ihr verbietet, einen anderen Mann als ihren Verlobten zu lieben. Durch einen Zufall erfahren aber Gondar und Clarisa von der Rettung Gerardos durch ein portugiesisches Sklavenschiff. Während Clarisa zu Gerardo eilt, um die Verlobung auflösen zu lassen, wehrt Gondar den ihm angebotenen Sklavenhandel ab:

Gondar      En fin, mientras yo reine, en mis dominios  
no sufrire que trafico se haga  
de los hombres: yo mando en mis vasallos,  
y una razon justisima me manda  
que los haga felices, aboliendo  
maximas á su dicha tan contrarias.<sup>491</sup>

Diese Handlung Gondars ist ein erneuter Beweis für seine weiße Seele. Der Sklavenhandel ist laut Darstellung ohne die Zustimmung eines afrikanischen Souveräns in seinem Reich nicht möglich. Der König Gondar sieht seine Untertanen als Menschen

---

<sup>490</sup> Ibid., S. 50.

<sup>491</sup> Ibid., S. 57.

(„hombres“) und sorgt sich um ihr Glück („que los haga felices“). Die Versklavung seiner Untertanen würde aber ihr Unglück bedeuten („tan contrarias“).

Nebenbei wird in dem Stück das Übel des Sklavenhandels identifiziert. Die weißen Händler sind an dieser Stelle Portugiesen und ihr potenzieller Geschäftspartner ist ein afrikanischer König. Nur ein nach europäischem Vorbild aufgeklärter und tugendhafter ‚negro‘ ist in der Lage, das Übel der Sklaverei zu verhindern, wie es Gondar schließlich tut.

Der ‚negro‘ besteht seine Prüfung und darf Clarisa zu seiner Königin machen. Aus Dankbarkeit lässt er Gerardo mit dem portugiesischen Schiff nach Europa zurückkehren. Seine Belohnung ist schließlich seine vollkommene Weißwerdung durch die Umarmung der weißen Frau:

Clarisa      Alza a mis brazos, virtuoso negro,  
                  que ya de todas mis amantes ansias  
                  serais el blanco.<sup>492</sup>

Die Sehnsucht einer weißen Frau kann nur einem weißen Mann gelten. Deshalb liebt sie auch einen tugendhaften ‚negro‘ („virtuoso negro“), der durch ihre Sehnsucht allein zu einem ‚blanco‘ zu werden vermag („serais el blanco“). Die Umarmung erfolgt durch die weiße Frau. Indem sie ihre Arme um den schwarzen Körper legt, bedeckt sie die dunklen Stellen und lässt sie weiß erscheinen.

Trotz der Vereinigung zwischen einem ‚negro‘ und einer ‚blanca‘ ist das aufklärerische Nationalprojekt der Spanier niemals in Gefahr. Die Möglichkeit einer Liebesbeziehung ist auf metaphorischer Ebene als die freiwillige Versklavung und gleichzeitige Anerkennung der weißen Überlegenheit zu verstehen. Zudem ist die aufgeklärte ‚blanca‘ in diesem Stück keine Spanierin, sondern eine Niederländerin.

---

<sup>492</sup> Ibid., S. 78.

### 3 Fazit

Die in diesem Kapitel behandelten Stücke lassen sich keiner dramatischen Strömung im 18. Jahrhundert in Spanien eindeutig zuordnen. Die Darstellungen des ‚negro‘ markieren stattdessen das Verhältnis zu der Epoche des Siglo de Oro einerseits und andererseits die Auseinandersetzung mit dem Thema der Sklaverei in den spanischen Kolonien. Sie lassen sich in drei Gruppen unterteilen.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beziehen sich die Dramen auf die Epoche des Siglo de Oro als eine Epoche des *engaño*. Die literarische Figur des ‚negro‘, wie sie im Theater des Siglo de Oro zu finden ist, wird als Illusion verstanden. Unter Berufung auf Vorbilder, wie Juan Latino, Juan de Merida oder San Onofrio, werden diese als verkleidete Weiße verstanden. Der Akt der Verkleidung rückt damit in den Vordergrund der Darstellung.

Der weiße Blick des Publikums konstruiert sich dabei selbst immer stärker als Norm. Die schwarze Farbe wird auf der Bühne deutlich als künstliche Farbe gezeigt. ‚Negros‘ sind in dieser Darstellung eindeutig verkleidete Weiße, die sich verkleiden, um ihre Ehre wiederherzustellen. Die Verkleidung als ‚negro‘ wird zu einem Spiel, das allerdings im Gegensatz zum Spiel im Siglo de Oro die soziale Mobilität der Figuren auf der Bühne deutlich einschränkt.

In diesem Zusammenhang werden auch die Traditionen der Darstellung im Siglo de Oro als Täuschung dargestellt. Die jeweiligen Figuren bringen die Legitimationsdiskurse um die schwarze Hautfarbe durcheinander. Am Ende steht gar die Aussage, dass historische Vorbilder für außergewöhnliche ‚negros‘ auch verkleidete Weiße gewesen seien.

Der ‚negro‘ wird somit auf der Bühne aus der europäischen Welt verbannt und findet erst als Verkörperung eines Sklaven aus der Kolonie zurück. Am Ende des Jahrhunderts rückt der aufklärerische Diskurs die Frage nach der Behandlung der schwarzen Sklaven in den Kolonien in den Vordergrund. Dabei unterscheidet der weiße Blick zwischen ‚blancos‘, die in den Kolonien leben, und solchen, die in Europa sozialisiert werden. Die Kolonie wird als der Ursprung der Verrohung und des Übels stilisiert. Nur die europäischen Weißen – in den hier analysierten Stücken sind es Frauen – können dieser Verrohung entgegentreten und den ‚negro‘ retten.

Der weiße Blick stilisiert sich dabei selbst als Retter des schwarzen Sklaven. Indem dieser Blick als Diskurs von dem ‚negro‘ übernommen wird, ist der schwarze Sklave in

der Lage, allen Weißen zu verzeihen. Das Verhältnis, das hierbei gezeichnet wird, ist das zwischen einer weißen Mutter und ihren schwarzen Kindern.

Inwieweit kann nach der Analyse von einer spanischen Aufklärung im 18. Jahrhundert ausgegangen werden? Entgegen der Forschungstendenz, die außerhalb von Spanien von einer devianten Aufklärung im europäischen Vergleich ausgeht und in Spanien die Aufklärung zugunsten des verklärten Siglo de Oro vernachlässigt, verdeutlicht die Entwicklung des ‚negro‘ die historische Entwicklung einer spanischen Aufklärung.

Spielt zu Beginn und Mitte des Jahrhunderts die spanische Identität im europäischen Vergleich eine wichtige Rolle, ist diese Ende des Jahrhunderts gefestigt und muss nicht hinterfragt werden. Zu Beginn des Jahrhunderts gilt es im Theater den ‚negro‘ zu hinterfragen und seine historischen Vorbilder vergessen zu lassen bzw. als Mythen zu tarnen. Der ‚negro‘ verschwindet aus der spanischen Gesellschaft zugunsten einer weißen spanischen Identität. Diese Art der Darstellung richtet sich gegen den – vor allem aus Frankreich – vorgebrachten Vorwurf, Spanien sei das Afrika Europas.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wird nun vor dem Hintergrund einer aufgeklärten weißen spanischen Identität dem ‚negro‘ eine Sensibilität zugesprochen. Die Metapher der Metropole als Mutter und der Kolonie als Kind rückt in den Mittelpunkt der dramatischen Auseinandersetzungen mit der Figur des ‚negro‘ im 19. Jahrhundert. Die Grundlagen hierfür liegen in einem aufkeimenden aufklärerischen und liberalen Selbstverständnis, aber auch in der Angst vor der Rache der schwarzen Sklaven, wie das nächste Kapitel zeigen wird.

### III „No perdonar á nadie” – Der angstvolle Blick – 19. Jahrhundert

#### 1 Das Zeitalter der Revolutionen – das Zeitalter der Angst

Obwohl das Material, das zur Erforschung der Sklaverei auf den amerikanischen Kontinenten zur Verfügung steht, sehr zahlreich ist, dauert es bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, bis sich die Forschung dieses Themas annimmt. Herbert S. Klein führt diese Tatsache zum einen darauf zurück, dass die Methoden zur Auswertung der Quellen erst entwickelt werden mussten, zum anderen auf die Schwierigkeit, sich mit einem moralisch belasteten Problem auseinanderzusetzen.<sup>493</sup> Er spricht von einem bewussten Ignorieren des Materials<sup>494</sup> aufgrund seiner engen Verbindung zum europäischen Imperialismus im 19. Jahrhundert.

Im Hinblick auf Spanien ergibt sich aus dieser Verbindung eine besondere Situation. So stellt Eric Hobsbawm in seinem einflussreichen Werk *The Age of Revolution* fest, dass die großen Impulse für Veränderungen sowie Revolutionen primär von Europa ausgehen und dort besonders von Frankreich und England.<sup>495</sup> Spanien wird in dieser Perspektive als imperiale europäische Macht, aber auch als treibender Motor für Revolutionen vernachlässigt. Zudem finden bei Hobsbawm die Widerstände der Sklavengesellschaften, wie z. B. die Revolution von Haiti, kaum Erwähnung. Eine Auseinandersetzung mit den Unabhängigkeitsbewegungen in Lateinamerika zu Beginn des 19. Jahrhunderts sowie mit den kubanischen Sklaven- und Kreolenaufständen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellen nicht nur eine eurozentristische Bewertung des *Age of Revolution* infrage, sondern rücken auch die Verantwortung der Imperialmacht Spanien hinsichtlich ihrer kolonialen Vergangenheit in den Fokus wissenschaftlicher Betrachtungen.

Der Widerstand gegen die Sklaverei ist die Affirmation der menschlichen Würde zu deuten. Gewalt gegen die Ungerechtigkeit der Sklaverei ist demnach dem marxistischen Historiker Eugene D. Genovese zufolge einem jedem Widerstand inhärent, lediglich die Ziele variierten gemäß den jeweiligen sozialen Produktionsverhältnissen.<sup>496</sup> Genovese legt in seinen Untersuchungen den Fokus auf Widerstände in Sklavengesellschaften.<sup>497</sup>

---

<sup>493</sup> Vgl.: Herbert S. Klein (2010): *The Atlantic slave trade*, Cambridge: Cambridge University Press, S. xv.

<sup>494</sup> Ibid.

<sup>495</sup> Eric Hobsbawm (1962): *The age of revolution 1789-1848*, New York: Vintage Books, S. ix.

<sup>496</sup> Vgl.: Eugene D. Genovese (1979): *From rebellion to revolution. Afro-American slave revolts in the making of the modern world*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, S. xiii-xiv.

<sup>497</sup> Genovese nennt diese Gesellschaften ‚maroon societies‘.

Widerstände sind für ihn ein Indiz für ein Klassenbewusstsein der Sklaven, die in einem Klassenkampf mit ihren Herren ihre menschliche Würde einfordern. Aber auch Genovese sieht die Französische Revolution von 1789 als das zentrale Ereignis, das eine Legitimation von Widerstand erst möglich machte.<sup>498</sup>

Das Grundproblem der Sklavenhalter bestünde darin, dass sie eine friedliche Änderung der sozialen Verhältnisse nicht gestatten können, ohne die Sklaverei abzuschaffen. Daher ist eine Befreiung der Sklaven nur mithilfe des revolutionären Terrors möglich.<sup>499</sup> Kein Widerstand, der nicht Terror verbreite, könne Genovese zufolge erfolgreich sein.<sup>500</sup> Aus diesen Überlegungen ergibt sich eine besondere Bewertung des Sklavenaufstands von Haiti und seiner Bedeutung für Spanien sowie dessen Kolonien. Die Möglichkeit eines blutigen Sklavenaufstands wird mit der haitianischen Revolution real. Die Angst vor dem Terror des Sklaven wird zu einem ständigen Begleiter der Kolonisten und findet auch ihre Verankerung in kulturellen Produktionen. Haiti fungiert als Trauma, das es vor allem durch das *Nicht*-Zeigen auf der Bühne zu bewältigen gilt, das jedoch erkennbare Konsequenzen in der Darstellung nach sich zieht.<sup>501</sup>

Die Männer hinter der haitianischen Revolution gehören alle privilegierten Schichten an,<sup>502</sup> soweit es ihnen ihre Hautfarbe ermöglicht. So kann Toussaint lesen und schreiben und Henri Christophe bereits militärische Erfahrung vorweisen. Jean-François und Biassou, die die erste Welle der Revolution anführen, sind ebenfalls eine Zeitlang beim Militär gewesen.<sup>503</sup>

Das einzige Theaterstück zu diesem Thema, *Mali* (1841), stellt diese Anführer als brutale und wilde Sklaven dar, die jeweils gegeneinander intrigieren, um an die Macht des neu ausgerufenen Staats Haiti zu kommen. Der ‚negro‘ des Stücks, der eine positive Bewertung erfährt, stellt sich gegen die Revolution und auf die Seite seiner Besitzerin, was seine Ermordung durch die Figur des Biassou zur Folge hat. Interessanterweise ist keine der historischen Personen jemals ein Sklave gewesen, was aber für die Dramaturgie

---

<sup>498</sup> Vgl.: *ibid.*, S. xix.

<sup>499</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 7.

<sup>500</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 11.

<sup>501</sup> Vgl.: Eine Zusammenfassung zur Traumaforschung im 20. Jahrhundert gibt E. Ann Kaplan (2005): *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Jersey: Rutgers University Press, siehe insbesondere Kapitel 1 und darin insbesondere S. 37-41. Siehe weiterhin zum Trauma im haitianischen Kontext nach 1986 sowie den narrativen Verarbeitungsprozessen: Julia Borst (2015): *Gewalt und Trauma im haitianischen Gegenwartsroman. Die Post-Duvalier-Ära in der Literatur*, Tübingen: Narr, insbesondere S. 11-22 und S. 41-46.

<sup>502</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 86.

<sup>503</sup> Vgl.: *ibid.*

des Stücks irrelevant zu sein scheint bzw. wie die spätere Analyse zeigen wird, *nicht* gezeigt wird, um nicht mit der Tradition des ‚negro‘-Diskurses zu brechen.

Längst nicht alle Sklavenaufstände haben Erfolg. So wird die Verbreitung der Geschichten gescheiterter Widerstände in den Kolonien vorangetrieben,<sup>504</sup> während Haiti droht, vergessen zu werden. Ziel dieser Geschichten ist es, die Sklaven an der Ausübung von Terror zu hindern. Tatsächlich gibt es in der Geschichte des amerikanischen Kontinents kein zweites Haiti, wie es z. B. auf Kuba befürchtet wird. Nichtsdestotrotz finden sich Anzeichen anderer Widerstandsformen. Einige Sklaven begehen Selbstmord und töten ihre Kinder, andere fliehen, sobald sich ihnen eine Gelegenheit dazu bietet.<sup>505</sup> In ihrer Radikalität mit diesen Formen nicht zu vergleichende Formen des Widerstands richten einen Schaden für den Sklavenbesitzer an, wie beispielsweise faulenzeln, sich dumm stellen oder Werkzeuge kaputt machen. Ob diese Formen des Widerstands von den Sklavenbesitzern als Widerstand erkannt werden, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Die Analyse wird aber zeigen, dass die indirekte Arbeitsverweigerung als ein Zeichen der zivilisatorischen Unterentwicklung der ‚negros‘ gedeutet wird.

Auch in Spanien regt sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Widerstand gegen die Versklavung von Afrikanern und deren Nachkommen. Allerdings wird dieser Widerstand von weißen Spaniern angeführt, die sich selbst als die ‚Abolitionisten‘ bezeichnen. 1811 schlägt der Abgeordnete José Miguel Guridi y Alcocer im spanischen Parlament die Abschaffung der Sklaverei vor. Der Skandal muss so groß sein, dass die Sitzung für geheim erklärt wird.<sup>506</sup>

Die Motive der Abolitionisten gehen nicht primär auf den humanitären Charakter einer Befreiung der Sklaven zurück, sondern vielmehr auf progressive wirtschaftliche Ideen, die die Sklaverei als Modell für überholt erklärten.<sup>507</sup> Aus dieser Tatsache erklärt sich auch die Form der Umsetzung der Abschaffung. 1870 verabschiedet das spanische Parlament das *ley de vientres libres*, ein Gesetz, das es verbietet, den Sklavenstatus einer Mutter auf ihr Kind zu vererben.<sup>508</sup> Zudem sollen alle Sklaven, die das 60. Lebensjahr erreichen, freigelassen werden.

---

<sup>504</sup> Vgl.: Leslie B. Rout (2003): *The African experience in Spanish America*, Princeton: Markus Wiener Publishers, S. 100.

<sup>505</sup> Vgl.: *ibid.*

<sup>506</sup> Vgl.: José Antonio Piqueras (2012): *La esclavitud en las Españas. Un lazo transatlántico*, Madrid: Catarata, S. 221.

<sup>507</sup> Vgl.: S. 238.

<sup>508</sup> Vgl.: S. 243-244.

Es zeigt sich, dass die ergriffenen Maßnahmen vor allem nicht mit den wirtschaftlichen Interessen der Kolonisatoren kollidieren sollen. Denn obwohl den Neugeborenen die Freiheit zugesprochen wird, sollen sie zunächst von ihren ehemaligen Besitzern in Obhut genommen und ausgebildet werden. Die wirtschaftliche Abhängigkeit eines Sklaven von seinem Besitzer bleibt damit bestehen. Zudem entbindet das Gesetz den Sklavenbesitzer von seiner Verantwortung, im Alter für den Sklaven zu sorgen, wenn er diesen mit 60 Jahren in die Freiheit entlässt. Es handelt sich um eine Maßnahme, die in den Worten von José Antonio Piqueras als „poco o nada revolucionaria“<sup>509</sup> zu bewerten ist. Dies scheint eine weitere Bestätigung für die These Genoveses zu sein, nach der eine Revolution nur durch den Terror der Unterdrückten möglich sei. Denn die Institution der Sklaverei verschwindet *de jure* still und leise, was in Spanien zu einem schnellen Vergessen und in Amerika zu Rassismus und Segregation führt.<sup>510</sup>

Die späte und unspektakuläre Abschaffung der Sklaverei hat zudem die Bildung einer Legende zur Folge. Denn entgegen der jahrzehntelangen Bemühungen der Abolitionisten besteht die Sklaverei bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Die Legende von einer humanen spanischen Sklaverei findet auch in der Forschung Erwähnung, so z. B. bei Arthur F. Corwin:

Perhaps Spanish slavery was more humane; if so, this very humaneness had reached the proportions of a legend that seemed to have prolonged slavery in Cuba.<sup>511</sup>

Corwin sieht einen direkten Zusammenhang zwischen der Legende und dem Überdauern der Institution in Kuba, nicht zwischen einer tatsächlich *humaneren* spanischen Sklaverei. Inwieweit die Humanität messbar sein könnte, ist schwer zu beantworten. In den dramatischen Darstellungen wird die Legende tatsächlich aufgegriffen. Allerdings ist es viel weniger die bessere Behandlung der Sklaven durch die spanischen Besitzer, als die Darstellung der unterschiedlichen Motive. Während in den meisten Stücken US-Amerikaner als profitorientiert dargestellt werden, nehmen die Spanier Verluste in Kauf, um *ihre* ‚negros‘ auf eine höhere zivilisatorische Stufe zu führen. Die Legende findet erneut Verwendung unter den Regisseuren der Franco-Ära.<sup>512</sup> Der spanische Kolonialismus in Afrika kommt in den Darstellungen einer humanitären Aufgabe gleich,

---

<sup>509</sup> Ibid.

<sup>510</sup> Ibid., S. 251.

<sup>511</sup> Arthur, F. Corwin (1967): *Spain and the Abolition of Slavery in Cuba, 1817-1886*, Austin: University of Texas Press, S. 312.

<sup>512</sup> Siehe hierzu Kapitel 4: die Analyse des Films *La Raza* (1942).

während die anderen Europäer von der Gier nach Reichtum und Macht motiviert dargestellt werden.

Gegen diese Legende spricht aber auch, dass das System der Sklaverei weiterhin Bestand hat. Das System der Ausbeutung wird durch ein legales System ersetzt, das die Unterdrückung weiterhin bestehen lässt.<sup>513</sup> Die plötzlich freien Sklaven können nur dort in die freie Gesellschaft integriert werden, wo bereits Strukturen gegeben sind, z. B. in Brasilien, wo eine Schicht von freien Schwarzen und Mulatten bereits zu Zeiten des Bestehens der Sklaverei existiert.<sup>514</sup>

Ein weiterer Aspekt ist der Widerstand gegenüber den Abolitionisten. Die Argumentation gegen eine Abschaffung der Sklaverei mobilisiert sowohl Gruppen in Spanien als auch die kolonialen Eliten.<sup>515</sup> Schmidt-Nowara zufolge gründet dieser Widerstand u. a. auf einer ökonomischen Notwendigkeit<sup>516</sup> der Institution und einer rassistisch motivierten Politik:

[...] Spanish and Antillean elites always perceived political and economic transformations through a racial lens. Cuban and Puerto Rican slavery exploded in the aftermath of the Haitian revolution (1791-1804), the Atlantic world's only successful slave rebellion. After the birth of Haiti, Caribbean slaveowners and metropolitan officials lived in constant terror of rebellion and race war. However, while the specter of racial violence haunted all members of the elite, they disagreed dramatically over the meaning of race and the consequences of racial difference for the timing of slave emancipation.<sup>517</sup>

Die Angst vor einem Aufstand der schwarzen Sklaven ist seit Haiti allgegenwärtig. Auch wenn die Beseitigung dieser Angst eindeutig mit der Beseitigung der Sklaverei hätte einhergehen können, scheinen sowohl der ökonomische Nutzen der Institution als auch das Rassenverständnis dabei im Weg zu stehen. In Haiti haben sich die Sklaven ihr Menschsein zurückerkämpft. Damit steht Haiti für den Widerstand gegen die Unterdrückung einer weißen Minderheit in der Kolonie. Es wird bei der Analyse zu untersuchen sein, inwieweit sich die Argumente hinsichtlich des ökonomischen Nutzens der Sklaverei im Theater wiederfinden bzw. welche Argumente zu deren Erhaltung im Rahmen einer kulturellen Produktion präsentiert werden.

Zudem stellt sich die Frage nach der Vereinbarkeit von religiöser Ethik und Sklaverei. Allerdings sind nur wenige Spanier im 19. Jahrhundert als Missionare in Amerika tätig. Wie lässt sich das Selbstbild eines katholischen Spaniers mit dem eines unterdrückenden

---

<sup>513</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 313.

<sup>514</sup> Vgl.: *ibid.*

<sup>515</sup> Vgl.: Christopher Schmidt-Nowara (1999): *Empire and Antislavery. Spain, Cuba, and Puerto Rico, 1833-1874*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, S. 1.

<sup>516</sup> Vgl.: *ibid.*

<sup>517</sup> *Ibid.*, S. 2-3.

Sklavenbesitzers vereinbaren? Hierbei sind die Ergebnisse Schmidt-Nowaras interessant. Während die christliche Ethik tatsächlich eine Rolle in der Herausbildung der abolitionistischen Vereinigungen in Großbritannien und den USA spielt, ist es in Spanien vor allem die liberale Mittelschicht, die für den Abolitionismus eintritt.<sup>518</sup>

Whereas religious thought and organizations were crucial to the development of antislavery ideology and political mobilization in Great Britain and the United States, religion played only a minor role in Spain. Rather, political and economic ideologies and forms of political action that had been developed in the protectionist campaigns and in the middle-class social activism in Madrid lay the foundations for Spanish abolitionist thought and mobilization.<sup>519</sup>

Das Verbot des Sklavenhandels durch das katholische Oberhaupt wird nicht beachtet.<sup>520</sup> Für den weißen Widerstand gegen die Sklaverei ergibt sich dadurch, dass zum einen eine für das koloniale Selbstverständnis wichtige Argumentationslinie, d. h., spanisch und katholisch zu sein, vernachlässigt wird. Wie lässt sich die Versklavung eines ‚negro‘ rechtfertigen, wenn dieser in Haiti zeigt, dass er sich gegen sie wehrt? Zum anderen wird dadurch die These Schmidt-Nowaras gestützt, das koloniale System selbst habe den spanischen Abolitionismus hervorgebracht.<sup>521</sup> Die Angst vor dem ‚negro‘ geht mit der Entwicklung liberal ökonomischer Ideen einher. Für die Beseitigung der Angst und die Verwirklichung liberaler Ideen ist die Abschaffung der Sklaverei eine wichtige Kondition, die von den spanischen Abolitionisten gefordert, von den kolonialen Eliten jedoch gefürchtet wird.

Die Differenz der Rassen soll daher in einem nächsten Schritt durch das *blanqueamiento* vollzogen werden. Dieser Vorschlag wird in Kuba von dem Historiker und Politiker José Antonio Saco gefordert, der sich durch die Migration europäischer Arbeiter eine ‚weißere‘ Gesellschaft und daher weniger Konflikte verspricht.<sup>522</sup> Was sich auf der Bühne des Siglo de Oro symbolisch findet, wird im 19. Jahrhundert zur politischen Realität. Tatsächlich verliert der ‚negro‘ am Ende des 19. Jahrhundert seinen Status als

---

<sup>518</sup> Vgl.: Serge Daget (1990): „Mentalidad francesa y cuestiones abolicionistas: El humanitarismo ambiguo (1770-1850)“, in Francisco de Solano/Agustín Guimerá (Hgg.): *Esclavitud y derechos humanos. La lucha por la libertad del negro en el siglo XIX*, Madrid: Grafipren, S. 555-573, hier S. 558.: „La racionalidad exigía que, en lugar de deportar a los africanos de la otra costa del Atlántico donde, como esclavos, no eran más que productores indolentes y frágiles, era mejor hacerles económicamente rentables conservándolos en su propia tierra donde, como individuos sociales, se les convertiría en ávidos consumidores de productos nacionales y europeos antes de que llegasen a ser por ellos mismos consumidores y clientes bien informados“. Siehe weiterhin S. 559, wo Daget auf die Rolle der Kirche genauer eingeht.

<sup>519</sup> Christopher Schmidt-Nowara (1999): *Empire and Antislavery*, S. 73-74.

<sup>520</sup> 1839 spricht sich Papst Gregor XVI in „De Nigritarum Commercio“ für ein Verbot des Sklavenhandels aus. Vgl.: Belén Pozuelo Mascaraque (1990): „El abolicionismo en la sociedad y literatura españolas durante la segunda mitad del siglo XIX“, in: Francisco de Solano/Agustín Guimerá (Hgg.): *Esclavitud y derechos humanos. La lucha por la libertad del negro en el siglo XIX*, Madrid: Grafipren, S. 153-167.

<sup>521</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 123-124.

<sup>522</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 175.

Sklave und wird ‚frei‘. Der Sklavenhandel aus Afrika findet ein Ende. An seine Stelle tritt die ‚freiwillige‘ Migration aus Krisengebieten in aller Welt, wie die chinesischen Migranten in Kuba belegen. Florentino Rodao und Luis Eugenio Togoeres zeigen in ihrer Studie, dass die chinesischen Arbeiter im Zuge des Verbots des Sklavenhandels nach Kuba gebracht werden, um den Ausfall der schwarzen Sklaven zu kompensieren.<sup>523</sup> Leider geben die in diesem Kapitel analysierten Stücke keinen Hinweis auf chinesische Arbeiter. Wenn aber die Versklavung der Afrikaner mit ihrer zivilisatorischen Unterentwicklung gerechtfertigt wird, wäre es interessant zu untersuchen, wie die Ausbeutung chinesischer Arbeitsmigranten legitimiert wird.

Die Widerstände der Sklaven des 19. Jahrhunderts liegen außerhalb des wissenschaftlichen Fokus. Spanien befindet sich selten im Blickfeld postkolonialer Debatten. Das mag zum Teil daran liegen, dass Spanien aufgrund seines politischen Scheiterns als imperiale Macht in Vergessenheit geraten zu sein scheint.<sup>524</sup> Zum Teil ist dies aber auch mit dem Interesse an einer wissenschaftlichen und politischen Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit zu erklären.<sup>525</sup> Dies belegt das Beispiel des kubanischen Freiheitskämpfers Antonio Maceo. Während er im 19. Jahrhundert die spanischen Soldaten das Fürchten lehrt und sich Romane und Theaterstücke mit seiner Person beschäftigen, findet er spätestens nach 1898 in Spanien keine Erwähnung mehr. Im sozialistischen Kuba hingegen wird er nach wie vor als ein Held der Revolution gefeiert und im gleichen Atemzug mit Thomas Jefferson und Abraham Lincoln genannt.<sup>526</sup>

Aus sozialgeschichtlicher Perspektive wird der Einfluss der haitianischen Revolution auf das koloniale Amerika als gering eingestuft, da die befürchteten Sklavenaufstände

---

<sup>523</sup>Vgl.: Florentino Rodao/Luis Eugenio Togoeres (1990): „Esclavitud, servidumbre y abolición en el extremo oriente: el caso español“, in: Francisco de Solano/Agustín Guimerá (Hgg.): *Esclavitud y derechos humanos. La lucha por la libertad del negro en el siglo XIX*, Madrid: Grafipren, S. 135-149, hier S. 135.

<sup>524</sup> Vgl.: Victor Morales Lezcano (1988): *Africanismo y Orientalismo español en el siglo XIX*, Madrid: Universidad nacional de educación a distancia, S. 119.

<sup>525</sup> Vgl.: Candelaria Saiz Pastor (1990): „La esclavitud como problema político en la España del siglo XIX (1833-1868). Liberalismo y esclavismo“, in: Francisco de Solano/Agustín Guimerá (Hgg.): *Esclavitud y derechos humanos. La lucha por la libertad del negro en el siglo XIX*, Madrid: Grafipren, p. 79-88, hier S. 79.: Das 19. Jahrhundert in Spanien sei „uno de los períodos más controvertidos y desconocidos de la historia de España.“ Und: José U. Martínez Carreras (1990): „La abolición de la esclavitud en España durante el siglo XIX“, in: Francisco de Solano/Agustín Guimerá (Hgg.): *Esclavitud y derechos humanos. La lucha por la libertad del negro en el siglo XIX*, Madrid: Grafipren, S. 63-77, hier S. 77. Carreras stellt fest, dass Spanien „se convirtió en el último país europeo en legislar y reconocer, tanto en el plano nacional-colonial como en el diplomático-internacional, la abolición total de la esclavitud.“

<sup>526</sup> Sergio Aguirre (1979): „En el aniversario de la muerte de Maceo“, *La Habana* 211, S. 67-81, hier S. 81.

ausbleiben. Allerdings wird ‚Haiti‘ zu einem Symbol, einem „epic act“<sup>527</sup> in den Worten Martin Munros, dessen „anticolonial significance“<sup>528</sup> noch immer schwer zu (be-)greifen sei.<sup>529</sup> ‚Haiti‘ ist eine Botschaft an die schwarzen Sklaven, für ihre Freiheit zu kämpfen und an die weißen Sklavenbesitzer, die Rache der Sklaven zu fürchten. Wie diese Botschaft ankommt, wird auch in der Forschung unterschiedlich gedeutet. Elzbieta Sklodowska sieht die Rezeption von ‚Haiti‘ trotz aller „postmodernen und postkolonialen Weisheit“<sup>530</sup> eng mit exotisch-primitiven Stereotypen verbunden. Das Beispiel ‚Haiti‘ zeige, was schon lange befürchtet wurde, nämlich, dass der ‚negro‘ wild und barbarisch sei.<sup>531</sup> Für Munro ist Haiti aber in erster Linie ein *Gegen*-Narrativ, nämlich die Erzählung vom *Un*-Gehorsam und von der *Un*-Abhängigkeit.<sup>532</sup> Darin manifestiert sich auch der Gedanke Fanons, dass der ‚negro‘ sich nur emanzipieren und frei sein kann, wenn er nicht mehr vom ‚Weißen‘ gesehen bzw. erkannt wird.<sup>533</sup> ‚Haiti‘ vereint nicht nur alle Ängste der ‚Weißen‘ vor dem ‚negro‘, ‚Haiti‘ zeigt auch, dass die Freiheit des ‚negro‘ auf einer Vernichtung der ‚Weißen‘ beruht.

Damit ist auch zu erklären, warum ‚Haiti‘ eine traumatische Zäsur in der kollektiven Vorstellung in Spanien im 19. Jahrhundert bedeutet.<sup>534</sup> Denn die Gewalt, die von den ‚negros‘ ausgeht, macht nur einen Bruchteil dessen aus, was den Sklaven von ihren Besitzern angetan wird.<sup>535</sup>

Sklodowska weist in ihrer Studie weiterhin nach, wie die Geschichte von ‚Haiti‘ nach Kuba *getragen* wird.<sup>536</sup> Aufgrund der geografischen Nähe scheint Kuba besonders empfänglich für die Revolution zu sein.<sup>537</sup> Interessant ist hierbei ihre Erkenntnis, dass die Kubaner eine haitianische Invasion fürchten, weshalb ich diese Angst, in Anlehnung an Sara Johnson<sup>538</sup> als die Angst vor den ‚französischen negros‘ bezeichnen werde. Dass ein Aufstand der eigenen ‚negros‘ eine Bedrohung darstellt, wird erst später offensichtlich.

---

<sup>527</sup> Martin Munro (2004): „Can’t stand up for falling down: Haiti, its revolutions, and twentieth-century negritudes“, *Research in African Literatures* 35 (2), S. 1-17, hier S. 2.

<sup>528</sup> Ibid.

<sup>529</sup> Ibid.

<sup>530</sup> Elzbieta Sklodowska (2009): *Espectros y espejismos. Haití en el imaginario cubano*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, S. 11, meine Übersetzung.

<sup>531</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 16.

<sup>532</sup> Vgl.: Martin Munro (2004): „Haiti, its revolutions, and twentieth-century negritudes“, S. 2.

<sup>533</sup> Vgl.: Frantz Fanon (1985): *Les damnés de la terre*, S. 33.

<sup>534</sup> Vgl.: Martin Munro (2004): „Can’t stand up for falling down: Haiti, its revolutions, and twentieth-century negritudes“, S. 2.

<sup>535</sup> Elzbieta Sklodowska (2009): *Espectros y espejismos. Haití en el imaginario cubano*, S. 47.

<sup>536</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 50.

<sup>537</sup> Ibid.

<sup>538</sup> Sara E. Johnson (2012): *The Fear of French Negroes. Transcolonial Collaboration in the Revolutionary Americas*, Berkeley: University of California Press.

Jedoch ist die Angst vor einem zweiten Haiti nicht so groß, dass eine tatsächliche politische Aktion wie die Abschaffung der Sklaverei daraus folgen würde.<sup>539</sup> Vielmehr führt die Angst vor einem zweiten ‚Haiti‘ zu einem neuen Nationalbewusstsein der kubanischen weißen Eliten, wie Jorge Camacho in seiner Studie zur Angst vor einer schwarzen Revolution zeigt.<sup>540</sup>

Eine weitere Empfängergruppe von ‚Haiti‘ sind die ‚negros‘. Deren Perspektive ist aber der Studie von Sara E. Johnson zufolge nicht als eine Perspektive auszumachen.<sup>541</sup> Mit ihrer These widerspricht sie Genovese, der von einem gemeinsamen Klassenbewusstsein der ‚maroon societies‘ ausgeht. Allerdings könnte gerade dieser Widerspruch eine Erklärung dafür sein, dass sich ‚Haiti‘ nicht wiederholt. Die in Haiti stattgefundenen Umkehrung der kolonialen Strukturen, Sklavenbesitzer – Sklave, Namensänderung, Enteuropäisierung und Antikapitalismus, bedeutet ein Trauma für die europäischen Kolonisatoren. Der weitere Prozess der Traumabewältigung hat, wenn nicht sozialhistorisch erkennbare, so doch kulturelle Auswirkungen. Aus Angst vor Nachahmung und Wiederholung verschwindet ‚Haiti‘ aus Europa und den Kolonien.

Der Akt der Gewalt, der in Haiti stattfindet, ist unaussprechlich, allerdings nur der Akt, der sich gegen den weißen Sklavenbesitzer wendet.<sup>542</sup> Das Ereignis wird deshalb an den Rand der Geschichte gedrängt und auf „Gerüchte, mündlich übertragene Geschichten, vertrauliche Briefe und heimliche Gerichtsverhandlungen“<sup>543</sup> reduziert. Weitere Revolten folgen zwar nicht, aber ‚Haiti‘ ist ein Alptraum, der auch auf kulturelle Produktionen Einfluss hat. Mit Verweis auf Hanna Arendts *On Revolution*, stellt Fischer zudem fest, dass Haiti als Revolution in einem eurozentristisch geprägten Wissenschaftsdiskurs ebenso wenig Platz findet.<sup>544</sup> Die Umkehrung der kolonialen Codes macht ‚Haiti‘ zu einem *un*-aussprechlichen, zu einem *un*-möglichen Ereignis, sowohl im 19. als auch im 21. Jahrhundert. Eine indirekte Auseinandersetzung mit ‚Haiti‘ findet dennoch statt.

---

<sup>539</sup> Vgl.: Elzbieta Sklodowska (2009): *Espectros y espejismos. Haití en el imaginario cubano*, S. 50.

<sup>540</sup> Vgl.: Jorge Camacho (2015): *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.

<sup>541</sup> Sara E. Johnson (2012): *The Fear of French Negroes. Transcolonial Collaboration in the Revolutionary Americas*, Berkeley: University of California Press, S. 6-7.

<sup>542</sup> Vgl.: Sibylle Fischer (2004): *Modernity Disavowed. Haiti and the cultures of slavery in the age of revolution*, Durham & London: Duke University Press, S. 4.

<sup>543</sup> Ibid., meine Übersetzung.

<sup>544</sup> Vgl.: ibid., S. 9.

Da die Angst zu einer Gefahr für diejenigen werden kann, die sie empfinden, darf man nicht zulassen, dass sie beherrschend wird. Sie dient als Hauptberechtigung für Verhaltensweisen, die häufig als „unmenschlich“ bezeichnet werden.<sup>545</sup>

Todorov zufolge drohe uns die „Angst vor den Barbaren [...] selbst zu Barbaren zu machen“<sup>546</sup> Seine Formel lässt sich auf die koloniale Welt nach ‚Haiti‘ übersetzen: Die Angst vor einem Aufstand der Sklaven führt zu härteren körperlichen Strafen und wird – auch im Theater – als notwendige Erziehungsmethode begründet.

Die Beschäftigung mit der Darstellung des ‚negro‘ wirft Fragen über die Interpretation der Darstellung hinaus auf und stellt die Tradition bisher bekannter Interpretationspraxis infrage. Denn wenn wir es angesichts der Angstbewältigung nach ‚Haiti‘ im 19. Jahrhundert mit Verdrängungsmechanismen von Angst zu tun haben, stellt sich nicht nur die Frage, was auf der Bühne gezeigt wird, sondern auch was *nicht* gezeigt wird.

Gisela Brinker-Gabler schreibt, dass der ‚Andere‘ an der Schwelle zum 21. Jahrhundert nicht mehr in sicherer Distanz lebt, sondern als Migrant in Europa auftaucht.<sup>547</sup> Für Spanien muss diese These stark erweitert werden. Der ‚negro‘ ist im Siglo de Oro ein Sklave auf der Bühne und in der Gesellschaft. Es leben aber auch viele freie ‚negros‘ in Spanien. Erst im 19. Jahrhundert wird die Figur mit einem externen und geografisch weit entfernten ‚Anderen‘ besetzt. Diese für Spanien im 19. Jahrhundert neu entdeckte Form des Exotismus spielt eine Rolle bei der Darstellung der Angst vor dem ‚negro‘. Was vorher als bekannt konstruiert wurde, wie der ‚negro cómico‘ oder der ‚negro grave‘ im Siglo de Oro, wird nun als ‚unbekannt‘ charakterisiert.<sup>548</sup> ‚Haiti‘ entwirft ein anderes Bild von einem ‚negro‘ als das Theater des Siglo de Oro. Die Darstellung des ‚negro‘ ist im 19. Jahrhundert nicht mehr nur das Mittel der Trauma- bzw. Angstbewältigung, sondern auch die Legitimierung von physischer Gewalt als „taugliche(m)[...] Mittel gegen die Gefahr“<sup>549</sup>.

In diesem Zusammenhang wird die Sklaverei zur Zivilisationsmaßnahme. Mögliche Horrorszenarien werden durchgespielt, ohne auf ‚Haiti‘ direkt Bezug zu nehmen.<sup>550</sup> Jorge Camacho zeigt, wie die Angst vor einem möglichen Aufstand der ‚negros‘ die kubanische

---

<sup>545</sup> Tzvetan Todorov (2008): *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*, Paris: Robert Laffont, S. 18.

<sup>546</sup> Ibid.

<sup>547</sup> Gisela Brinker-Gabler (Hg.) (1995): *Encountering the Other(s). Studies in Literature, History, and Culture*, New York: State University of New York Press, S. 8.

<sup>548</sup> Vgl.: Karl Eibl (2012): „Von der biologischen Furcht zur literarischen Angst. Ein Vertikalschnitt“, *KulturPoetik* 12, S. 155-186, hier S. 157.

<sup>549</sup> Ibid.

<sup>550</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 161.

Elite in einen permanenten Zustand der Aufregung versetzt und diese zu tatsächlichen Maßnahmen veranlasst: körperliche Bestrafung, Überwachung und Kontrolle, Geburtenregelung, Regelung der sexuellen Kontakte etc.<sup>551</sup> Eine weitere Maßnahme besteht darin, den ‚negro‘ durch hellhäutige Arbeiter zu ersetzen, wobei diese Maßnahme nicht in den Theaterstücken thematisiert wird. Langfristig sollte der ‚negro‘ z. B. aus Kuba verschwinden,<sup>552</sup> was in der Literatur im 19. Jahrhundert beinahe gelingt.

Sein Überleben in der Literatur verdankt der ‚negro‘ der Suche spanischer Autoren nach originellen Schauplätzen, so die Begründung Antonio M. González’ für den Blick der Autoren in die Kolonien.<sup>553</sup> González untersucht vor allem spanische Romane im 19. Jahrhundert. Stehen im Drama Kuba und Haiti im Vordergrund, ist es in den spanischen Romanen Marokko.<sup>554</sup> Beiden Kolonialschauplätzen ist der kriegerische Konflikt zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten gemein.<sup>555</sup> In den Romanen wird, so die Ergebnisse González’, das Eingreifen Spaniens in Marokko legitimiert.<sup>556</sup> Des Weiteren lässt die eurozentristische Darstellung keinen Fortschritt ohne den christlichen Westen zu. Es wird der Stereotyp eines Marokkaners mit allen nur erdenklichen Defekten konstruiert: Er ist grausam, falsch, behandelt Frauen schlecht, ist schmutzig, unterwürfig, korrupt, rachsüchtig etc.<sup>557</sup> González sieht die Ursprünge dieser Darstellung bereits in Texten des 15. Jahrhunderts verankert.<sup>558</sup> Der Kontakt mit dem ‚moro‘ ist in Spanien lange vor den Kolonialkriegen im 19. Jahrhundert gegeben. Im 19. Jahrhundert wechselt, wie bei der Darstellung des ‚negro‘, der Schauplatz von der Metropole in die Kolonie. Dieser Wechsel ermöglicht eine Wiederauflage der Figur, ohne dass sich die Gesellschaft schuldig fühlen muss. Zeigt das Siglo de Oro, dass es auch weiße ‚negros‘ gibt, also Figuren, die weißen, spanischen Protagonisten in nichts nachstehen, würde eine Unterdrückung 200 Jahre danach schwer erneut zu legitimieren sein. Mit der Verlagerung des Schauplatzes in die Kolonien erhält die spanische Gesellschaft die Möglichkeit, den ‚negro‘ außerhalb Spaniens zu zivilisieren. Zu der Unkenntnis des kolonialen Schauplatzes gesellt sich das Bild des unzivilisierten Barbaren.

---

<sup>551</sup> Jorge Camacho (2009): „Los fantasmas del miedo (al negro) en la literatura cubana de la primera mitad del siglo XIX“, *Bulletin of Hispanic Studies* 86, S. 675-688, hier S. 677.

<sup>552</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 680.

<sup>553</sup> Vgl.: Antonio M. Carrasco González (2000): *La novela colonial hispanoafriicana. Las colonias africanas de España a través de la historia de la novela*, Madrid: Sial ediciones, S. 9.

<sup>554</sup> *Ibid.*, S. 11.

<sup>555</sup> Vgl.: *ibid.*

<sup>556</sup> *Ibid.*, S. 24.

<sup>557</sup> *Ibid.*

<sup>558</sup> *Ibid.*, S. 25.

Themen, die in den Romanen behandelt werden, handeln zumeist von Liebe. Die Geschichten laufen vorwiegend nach einem Muster ab: „Ein spanischer Soldat verliebt sich in eine ‚mora‘, die bereits irgendeinem böswilligen ‚moro‘ versprochen ist. Der Sieg der Waffen bedeutet aber auch den Siegeszug der Liebe.“<sup>559</sup> Liebe spielt auch in den Theaterstücken eine wichtige Rolle, allerdings ist es hier die weiße Frau, die zum Objekt der Begierde eines Sklaven wird und nicht umgekehrt, wie die Analyse zeigen wird.

Ein weiterer Unterschied zwischen den Darstellungen im Drama und im Roman ist das Auftauchen des ‚judío‘, der in Marokko entweder als Verräter oder als Verbündeter Spaniens auftaucht.<sup>560</sup> Diese Figur erscheint nicht auf der Bühne, obwohl sie im Siglo de Oro neben dem ‚negro‘ nicht selten eine entscheidende Rolle spielte, z. B. als direkter Antagonist.

Eine autorenbasierte Interpretation des Stücks *Zinda* von María Rosa Gálvez führt Elizabeth Franklin Lewis zu der Erkenntnis, dass die gesellschaftliche Unterdrückung von Frauen und Sklaven Autorinnen zu Fürsprecherinnen der Abolition macht.<sup>561</sup> Allerdings stellt auch sie fest, dass das Thema der Befreiung der Sklaven im Vergleich zur literarischen Auseinandersetzungen in Frankreich und England viel weniger Beachtung findet.<sup>562</sup> In ihrem Drama spreche Gálvez für die unterdrückten Sklaven, was ihr durch ihre soziale Stellung als Frau ermöglicht werde.<sup>563</sup> Diese These gilt es zu überprüfen, legt sie doch bereits implizit nahe, dass es sich um das Auferlegen eines imperialen Diskurses im Theater handelt.<sup>564</sup>

Mercedes Vidal Tibbits zählt insgesamt einige hundert spanische Theaterstücke auf, in denen ein ‚negro‘ auftaucht.<sup>565</sup> Sie führt diese geringe Zahl darauf zurück, dass es im 19. Jahrhundert kaum Menschen afrikanischer Herkunft in Spanien gibt.<sup>566</sup> Sie stellt ebenfalls fest, dass Kuba als Schauplatz besondere Aufmerksamkeit erhält und führt dies

---

<sup>559</sup> Ibid., S. 26, meine Übersetzung.

<sup>560</sup> Ibid., S. 28.

<sup>561</sup> Elizabeth Franklin Lewis (1997): „Breaking the chains: language and the bonds of slavery in María Rosa Gálvez’s ‚Zinda‘ (1804)“, *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 20 (2), S. 263-275, S. 265.

<sup>562</sup> Vgl.: Ibid.

<sup>563</sup> Ibid., S. 267.

<sup>564</sup> Allerdings wäre in diesem Zusammenhang auch interessant zu untersuchen, wie die weißen Frauen in den Kolonien dargestellt werden. Sind sie genauso ‚Opfer‘ des kolonialen Diskurses wie die ‚negros‘ oder vielleicht noch mehr, weil sie nicht gefürchtet werden müssen?

<sup>565</sup> Mercedes Vidal Tibbits (2006): „El hombre negro en el teatro peninsular del siglo XIX“, *Hispania* 89 (1), 1-12, hier S. 1.

<sup>566</sup> Vgl.: ibid.

auf das spanische Interesse am Konflikt von 1868<sup>567</sup> zurück.<sup>568</sup> Vidal Tibbits erklärt das allgemeine Desinteresse am Thema mit der Verweigerung der Autoren, über Unbekanntes zu schreiben.<sup>569</sup> Dem widerspricht die These González, nach der sich der spanische Orientalismus aus der Attraktivität des Unbekannten speise.<sup>570</sup> Unter Berücksichtigung des Traumas von ‚Haiti‘ sowie des Vergleichs mit den Darstellungen des ‚negro‘ aus anderen Epochen ergibt sich eine neue Interpretation. Der ‚negro‘ verschwindet in einem politisch motivierten Prozess des *blanqueamiento* von der Bühne, der im Zuge der Angstbewältigung nach ‚Haiti‘ im 19. Jahrhundert stattfindet. Der Widerstand wird nicht thematisiert, weil er nicht von Interesse ist, sondern weil er seit ‚Haiti‘ real geworden ist und gefürchtet wird. Es findet ein kollektiver Prozess der Verdrängung statt, der schließlich darin mündet, dass Spanien sein historisches Scheitern als imperiale Macht verleugnet.

Weiterhin ergibt sich aus der Analyse Vidal Tibbits, dass der ‚negro‘ eine Liebesbeziehung zu einer weißen Frau wünscht und sterben muss.<sup>571</sup> Hier findet sich das aus dem Siglo de Oro bekannte Märtyrer-Motiv. Zudem werde der Widerstand des ‚negro‘ von den Autoren idealisiert.<sup>572</sup> Allerdings ist zu berücksichtigen, dass jede Form des Widerstands in den Darstellungen scheitert. Außerdem stellt sie fest, dass keiner der Autoren afrikanischer Herkunft sei und auch keine Verbindung zu den Kolonien bestehe.<sup>573</sup> Es handelt sich bei den Darstellungen also um die Fortführung der im 19. Jahrhundert in Spanien vorherrschenden Vorstellung von einem ‚negro‘. Anhand von fotografischen Aufnahmen aus der Zeit belegt Vidal Tibbits, dass die Schauspieler, die die ‚negros‘ verkörpern, weiße Männer und Frauen sind, die sich für die Bühne schwarz anmalen.<sup>574</sup> Zudem unterscheidet sie zwischen zwei Arten von ‚negros‘: Fungiert die Figur als Hauptprotagonist, handelt es sich meist um einen Rebellen bzw. Widerstandskämpfer. Hingegen stellt der ‚negro‘ in der Nebenrolle meist einen guten und treuen Sklaven dar.<sup>575</sup>

---

<sup>567</sup> 1868 widersetzten sich Teile der kreolen Eliten gegen die spanische Herrschaft und forderten ein freies Kuba. Ihnen schlossen sich auch viele Sklaven und freie Mulatten an. Die Auseinandersetzung dauerte zehn Jahre und führte zu zahlreichen Verlusten auf beiden Seiten.

<sup>568</sup> Vgl.: Mercedes Vidal Tibbits (2006): „El hombre negro en el teatro peninsular del siglo XIX“, S. 1.

<sup>569</sup> Vgl.: *ibid.*

<sup>570</sup> Antonio M. Carrasco González (2000): *La novela colonial hispanoafriicana. Las colonias africanas de España a través de la historia de la novela*, S. 9.

<sup>571</sup> Vgl.: Mercedes Vidal Tibbits (2006): „El hombre negro en el teatro peninsular del siglo XIX“, S. 1.

<sup>572</sup> Vgl.: *ibid.*

<sup>573</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 2.

<sup>574</sup> Vgl.: *ibid.*

<sup>575</sup> Vgl.: *Ibid.*, S. 3.

Wird ‚Angst‘ als kulturell prägender Aspekt bei der Analyse berücksichtigt, führt dies zu differenzierteren und komplexeren Ergebnissen. Die Dramen statuieren in allen Fällen Exempel: für gutes Verhalten, das nicht bestraft wird, für Widerstand, der zwangsläufig scheitert, für Beziehungen zwischen ‚negros‘ und ‚blancas‘ sowie ‚negras‘ und ‚blancos‘, die kein gutes Ende nehmen und schließlich für die Gewalt gegenüber den Sklaven und ihrer Legitimation.

## 2 Analyse

Zu Beginn steht die Analyse eines *juguete*, eines kurzen Spiels in einem Akt. Verfasst wird es von Ricardo Morales de Castro im Jahr 1865 und trägt den Titel *Panchito*. *Panchito* ist ohne Probleme durch die Zensur gekommen, wie das Prüfsiegel auf der letzten Seite der hier vorliegenden Version belegt. Es geht um ein verwirrendes Liebespiel zwischen vier Figuren: Remigia, eine in die Jahre gekommene weiße Frau, wartet sehnsüchtig auf die Ankunft Quintins, dem sie vor seiner Abreise nach Amerika ewige Treue geschworen hat. Nach dreißig Jahren kehrt Quintin zurück und erkennt, dass er Remigia nicht mehr attraktiv findet. Stattdessen begehrt er deren Dienerin. Diese wiederum verliebt sich in Quintins schwarzen Diener Pancho.

Zu Beginn des Wiedersehens zwischen Remigia und Quintin wird Pancho vorgestellt:

Quintin     Ah! Pancho! viene conmigo!  
              Acércate, buen amigo.<sup>576</sup>

Pancho ist der schwarze Diener Quintins, wird von diesem aber als Freund adressiert. Pancho befindet sich zunächst im Hintergrund. Als er auf Zurufen seines Herrn auf der Bühne erscheint, sieht der Zuschauer, dass es sich bei „amigo“ um einen ‚negro‘ handelt. Zum einen spiegelt sich hierin der Kontext der Zeit wider. Das Bild des ‚indiano‘ prägt die Vorstellung von einem Spanier, der in die Kolonien geht, sich bereichert und wohlhabend und in Begleitung eines ‚negro‘ bzw. ‚indio‘ nach Spanien zurückkehrt. Zum anderen findet sich hier bereits die Verwirklichung einer humanistischen Idee wieder, nämlich den ‚negro‘ nicht mehr als ‚negro‘ zu *sehen*. Der Anblick Panchos erweckt aber bei Remigia eine Assoziation: „Ay, Dios mio! Qué tostado!“<sup>577</sup> Erneut findet sich die Verbindung von verbrannter mit schwarzer Haut. Für Remigia handelt es sich bei Panchos Haut eigentlich um weiße Haut, die verbrannt wurde und ihn nun zu einem Schwarzen macht. Die Idee des Weißen gefangen im Körper eines Schwarzen ist auch in dem *juguete* am Rande zu finden.

Pancho erwidert darauf:

Pancho     Es mi color natural,  
              no soy tostao, señorita...  
              que lo tostao se quita  
              y esto no, siempre está igual.<sup>578</sup>

---

<sup>576</sup> Don Ricardo Morales de Castro (1865): *Panchito, Juguete en un acto en verso*, Madrid: Imprenta de José Rodríguez, S. 10.

<sup>577</sup> Ibid.

<sup>578</sup> Ibid.

Das verbrannte Element ließe sich entfernen („lo tostao se quita“), bei Pancho sei die Farbe naturgegeben („natural“) und immer gleich („siempre igual“). Es handelt sich hier um Situationskomik. Während der Schauspieler die schwarze Farbe am Ende der Vorstellung abwaschen kann („lo tostado se quita“), ändert sich die Hautfarbe der von ihm verkörperten Figur nicht („siempre igual“).

Einen indirekten Hinweis über die Herkunft der Hautfarbe gibt Quintin wieder:

Quintin      Continuamente á mi lado  
                 le llevo; pues desde niño  
                 le tengo mucho cariño,  
                 porque es bueno y es honrado!<sup>579</sup>

Pancho sei sein ständiger Begleiter und das seit dem Kindesalter. Zudem empfindet Quintin viel Liebe für ihn und begründet das mit seinem guten und ehrenwerten („bueno“, „honrado“) Charakter. „Desde niño“ werden in der Regel die mit ihren Sklavinnen gezeugten Kinder zu Dienern ihrer Väter. „Honrado“ und „bueno“ sind die typischen Eigenschaften eines spanischen Edelmannes. Diese werden durch das Blut des Vaters vererbt, den sozialen Status eines Dieners erbt das Kind von seiner schwarzen Mutter. Pancho wird auch für immer ein Kind bleiben, wie der Diminutiv im Titel *Panchito* verdeutlicht.

Seine rassentheoretisch begründete Herkunft führt Pancho auf einen der heiligen drei Könige zurück. Das ist für ihn der entscheidende Grund, sich nur mit jemandem seines Standes zu verheiraten:

Pancho      De uno de los reyes magos  
                 descende mi gerarquía!  
                 Y yo no puedo casarme  
                 sino con quien sangre real  
                 le circule!<sup>580</sup>

Dies widerspricht der Legitimationsstrategie, nach der die ‚negros‘ zu Christen gemacht werden sollen. Als ein direkter Nachkomme Baltasars trägt Pancho das Christentum bereits in sich und seiner Hautfarbe. Blut spielt aber auch eine Rolle, denn es fließt königliches Blut („sangre real“) durch seine Adern. Hier werden verschiedene Theorien über den Ursprung der ‚negros‘ vermischt und umgekehrt, was aber auch dem Genre eines *juguete* zuzuschreiben ist.

In einem *juguete* darf gesagt werden, was sonst nicht geäußert werden darf, dadurch erhält es seinen komischen Charakter. Der ‚negro‘ des Stücks bleibt aber, allen

---

<sup>579</sup> Ibid.

<sup>580</sup> Ibid., S. 30.

Äußerungen zum Trotz, vor allem durch seine Hautfarbe gekennzeichnet. Der ‚negro‘ wird auch immer ein Kind (*Panchito*) bleiben und trotz königlicher Herkunft („sangre real“) darf er sich am Ende nicht mit der Herrin, sondern mit der Dienerin verheiraten. Pancho ist die erste in diesem Kapitel analysierte Figur des ‚negro‘, weil er sich in die Reihe der komischen ‚negros‘ aus dem Siglo de Oro einreihet. Er ist ein guter ‚negro‘, der sich allen Äußerungen zum Trotz auf seinen sozialen Status besinnt und diesen akzeptiert.

### a) Der gescheiterte Widerstand

Die Akzeptanz seines sozialen Status durch den Sklaven ist ein aus den Theaterstücken des Siglo de Oro und des Siglo de las Luces bekanntes Motiv. Angesichts der täglichen Widerstände bzw. Aufstände, wie des Aufstands von Haiti, bedarf es einer Neuausrichtung des Motivs im 19. Jahrhundert. Einer Figur, wie sie Pancho aus dem Stück *Panchito* verkörpert, wird daher ein neuer ‚negro‘ gegenübergestellt, der rebellische und wilde Freiheitskämpfer, der aber angesichts seines unausweichlichen Todes sein aufständisches Tun bereut.

Es lassen sich auch Darstellungen des kleinen Widerstands finden, welcher allerdings von den weißen Protagonisten des Stücks nicht als solcher interpretiert wird. In dem Stück *Mali o la insurrección* (1841) von Vicente Diez Canseco wird die Revolution von Haiti thematisiert. Mali ist der ‚negro‘ des gleichnamigen Stücks und ein Afrikaner, der sich freiwillig versklaven lässt, um für die Befreiung Haitis von den Weißen zu kämpfen. Er verliebt sich in die Tochter seines Besitzers, die Weiße Adela, für die er schließlich sich und den Widerstand zu opfern bereit ist.

Bernard, der weiße Diener des Grafen von Cardenac, leitet das Stück mit einer Beschwerde über die faulen schwarzen Sklaven ein:

Bernard      Vamos, canalla; trabajad con alma:  
la señorita Adela tardará poco en venir á pasearse,  
y... Eso es; (A Cristóbal.) tú siempre holgando,  
siempre con los brazos cruzados. No, no  
haya miedo que tomes en la mano un zarcillo ni  
coloques bien un tiesto, aunque te valiera la libertad.  
Y luego si te aplican veinte ó treinta palos,  
dirás, como todos los esclavos, ¡qué cruel es mi señor!<sup>581</sup>

„Canalla“ ließe sich mit „Gesindel“ übersetzen, womit auch die Haltung des Dieners gegenüber den Sklaven ausgedrückt wird. Obwohl er Diener ist, sind die schwarzen

---

<sup>581</sup> Vicente Diez Canseco (1841): *Mali o la insurrección*, Madrid: Imprenta de don Vicente de Lalama, S. 7.

Sklaven sozial niedriger gestellt, weshalb er ihnen Befehle erteilen darf. Das „Gesindel“ soll sich auf einen Spaziergang der weißen Besitzerin vorbereiten und den Anschein erwecken, fleißig zu arbeiten. Insbesondere der ‚negro‘ Cristóbal erweckt Bernards Unmut. Dieser würde nur „rumhängen“ („siempre holgando“) mit verschränkten Armen („siempre con brazos cruzados“). Die Angst dient ihm weder als Motivation, eine Hacke in die Hand zu nehmen („que tomes en la mano un zarcillo“) noch einen Blumentopf richtig hinzustellen (ni coloques bien un tiesto“). In dieser Szene werden die typischen Arbeiten eines Haussklaven beschrieben, die bei der Darstellung als harmlos erscheinen. Es handelt sich nicht um anstrengende körperliche Arbeit, einen Blumentopf zu verrücken bzw. die Erde ein wenig zu lockern. Allerdings verweigert der Sklave diese Tätigkeiten mit einer eindeutigen Geste des Widerstands: Er verschränkt seine Arme. Die sprachliche Darstellung zielt darauf, den ‚negro‘ als einen faulen Sklaven zu präsentieren, der seine Chance nicht erkennt, durch Arbeit seine Freiheit zu erlangen („aunque te valiera la libertad“). Das Verschränken der Arme ist allerdings auch als eine direkte und offensive Form des Widerstands zu verstehen, das nicht dem Sklaven, sondern vielmehr dem Besitzer einen Schaden zufügen kann.

Als Konsequenz müssen die Sklaven mit einer Bestrafung durch Auspeitschen rechnen („te aplican veinte ó treinta palos“). Bernard spricht von einer „Behandlung“ durch 20 oder 30 Peitschenhiebe, die er als legitime Reaktion auf das Verschränken der Arme betrachtet. Die Strafe ist hierbei ein legitimes Mittel, um einem Sklaven die Grenzen seiner Handlungs- bzw. Widerstandsmöglichkeiten aufzuzeigen. Die Strafe ist gleichzeitig ein Symbol für die existierenden und von Sklaven genutzten Handlungs- und Widerstandsmöglichkeiten. In dem Moment, in dem die Strafe in den Vordergrund der Betrachtung rückt, zeigt sich auch die Angst der weißen Besitzer vor dem Widerstand der schwarzen Sklaven. Die Figur des ‚negro‘ wird auf der Bühne bestraft, weist damit aber auf den faktischen Widerstand der von ihm repräsentierten Gruppe.

Als mögliche Reaktion auf die Strafe zitiert Bernard die ‚negros‘, die sich über die Grausamkeit des Besitzers beklagen („¡qué cruel es mi señor!“). Dieses Zitat taucht besonders häufig auf der Bühne im 19. Jahrhundert auf, wie die weitere Analyse zeigen wird. Allerdings unterscheiden sich der Kontext und damit auch die Interpretation. Bernard stellt den Widerstand des Sklaven als eine unüberlegte Handlung dar, deren Konsequenzen hart sind. Nach den Peitschenhieben erwartet er, dass sich die Sklaven über ihren Besitzer beschweren, ohne verstanden zu haben, warum ihnen die „Behandlung“ auferlegt wurde.

Dem widerspricht in diesem Fall der Schwarze Cristóbal: „Yo nunca me he quejado, señor Bernardo.“<sup>582</sup> Der ‚negro‘ wird nicht nur einmal Widerstand geleistet haben, seiner Aussage zufolge habe er sich aber niemals über die Strafe beschwert. In diesem Zitat spiegelt sich eine doppelte Form des Widerstands wider. Zum einen die Arbeitsverweigerung, die mit Peitschenhieben geahndet wird. Zum anderen findet sich darin die Weigerung, den vom Weißen oktroyierten Diskurs zu tragen und dessen Erwartungen zu erfüllen. In der Szene wird der bisher bekannte ‚negro cómico‘-Diskurs durch den schwarzen Sklaven Cristóbal widerlegt. Zudem ist der Gegensatz zwischen den Figuren durch das Sprachregister deutlich. Während sich der weiße Diener Beschimpfungen („Canalla“), einfacher syntaktischer Strukturen („que tomes en la mano un zarcillo ni coloques bien un tiesto“) und vermeintlicher Beschwerden bedient, wie sie vermeintlich von ‚negros‘ geäußert werden („¡qué cruel es mi señor!“), wird er vom ‚negro‘ höflich und ruhig angesprochen.

Bernard gibt sich als uneinsichtiger Bösewicht des Stücks zu erkennen, indem er eine weitere, bereits bekannte Beschimpfung für einen ‚negro‘ bzw. ‚moro‘ verwendet: „Pero dí, grandísimo *perro*; ¿por qué no trabaja?“<sup>583</sup> Als Erklärung wird der Sklave Mali angeführt. Mali genießt eine privilegierte Stellung, da er von der weißen Besitzerin Adela persönlich unterrichtet und zivilisiert wird. Er wiederum verhindert durch seinen Einfluss, dass die Sklaven bestraft werden.<sup>584</sup> Bernard spricht von einem konkreten Schaden, der den weißen Besitzern dadurch entstehen würde („Hé ahí otro de los daños que ha causado el bribon de Mali“<sup>585</sup>). Die „falta de castigo“<sup>586</sup> führe dazu, dass die Sklaven unverschämt („insolentes“)<sup>587</sup> würden. Sie würden nicht nur nicht mehr arbeiten, sondern sich ihm, dem weißen Diener, gegenüber frech verhalten. In dieser Szene manifestiert sich die Vorstellung, ein ‚negro‘ sei ein fauler Hund („perro“), der durch physische Bestrafung („palos“) diszipliniert werden muss. Die Figur des Bernard vertritt an dieser Stelle die These, dass nur Strafe den Zivilisierungsprozess ermöglichen könnte. Dieser Figur steht die der weißen Besitzerin Adela gegenüber, die eine Bestrafung der Sklaven verhindert. Durch die Fremdcharakterisierung Bernards wirkt die weiße Frau in der Kolonie als schwaches Subjekt, das durch seine Naivität dem Einfluss eines ‚negros‘ ausgeliefert ist.

---

<sup>582</sup> Ibid.

<sup>583</sup> Ibid., [Hervorhebung, IB.].

<sup>584</sup> Ibid., S. 8.

<sup>585</sup> Ibid.

<sup>586</sup> Ibid.

<sup>587</sup> Ibid.

Ein weiteres Argument für die These Bernards wird vom ‚negro‘ Cristóbal selbst angeboten. Dieser beschreibt in einer Rückblende seine Herkunft:

Cristóbal No es ningún secreto, ni importa que lo sepais.  
Mali y yo nacimos en un mismo año y en la  
propia tribu: nuestra cuna se meció entre la serpientes  
y los tigres que habitan nuestra querida  
Africa. Amigos desde la infancia, nos dedicamos  
juntos á la guerra cuando fuimos jóvenes y  
robustos. Mali en poco tiempo hizo que su nombre  
solo llevara el espanto á las tribus enemigas.  
En el combate su voz era tremenda, su faz aterradora,  
y en su vigorosa diestra iba siempre la  
destrucción, el estremo de los contrarios. [...] <sup>588</sup>  
Me vendieron á los blancos [...]

Cristóbal erklärt an dieser Stelle in wenigen Sätzen, wie das Leben in Afrika ist und worin der Ursprung der Sklaverei liegt. Hierin werden viele Vorstellungen eines weißen Publikums vereint. Mali und Cristóbal werden im selben Jahr im selben Stamm geboren. Ihre Kindheit wird von widrigen Umständen begleitet und es wird eine gefährliche Szenerie entwickelt. Ihre Wiege liegt zwischen den Schlangen („nuestra cuna se meció entre las serpientes“) und den Tigern („los tigres que habitan nuestra querida Africa“). Dem Autor war vermutlich nicht bekannt, dass Tiger vor allem auf dem asiatischen Kontinent zu finden sind. In Afrika leben keine Tiger. Es gibt noch die Möglichkeit, dass sich „tigre“ auf Ungeheuer bezieht. In diesem Sinne würde Afrika zu einem mythischen Kontinent stilisiert werden.

An dieser Stelle wird in erster Linie die Abwesenheit der Zivilisation, wie sie in Europa bekannt ist, belegt. Die Wiege eines Kindes als Hort der Sicherheit wird in einen für ein Kind gefährlichen Kontext gesetzt. Es gibt keine deutliche Trennung zwischen Menschen- und Tierwelt. Die Kinder wachsen von wilden und gefährlichen Tieren umgeben auf. Deshalb widmen sich die ‚negros‘ bereits als Kinder dem Kampf und dem Krieg („nos dedicamos juntos á la guerra cuando y fuimos jóvenes y robustos“).

Dabei wird insbesondere Mali zu einem bekannten und gefürchteten Krieger („que su nombre solo llevara el espanto á las tribus enemigas“). Seine Stimme ist gewaltig („tremenda“), sein Gesichtsausdruck verbreitet Terror („aterradora“) und in seiner rechten Hand schwingt immer die Zerstörung des Gegners („siempre la destrucción, el estremo de los contrarios“). Die Kinder Afrikas werden zu furchtlosen Kriegern, die sich in Stämmen organisiert gegenseitig bekämpfen. Zudem bestätigt die Beschreibung Cristóbal das Bild eines barbarischen und unzivilisierten ‚negro‘. Der an dieser Stelle

---

<sup>588</sup> Ibid., S. 9.

beschriebene ‚negro‘ ist ein Ungeheuer, ein Wilder, der Angst verbreitet. Wie lässt sich ein Sklave bändigen, der früher als afrikanischer Soldat kämpfte?

Ein weiterer wichtiger Aspekt in dieser Darstellung ist die Erklärung der Ursachen für die Sklaverei. Die afrikanischen Stämme bekämpfen sich – aus hier nicht nachvollziehbaren Gründen – gegenseitig. Die Verlierer dieser Kämpfe werden an die Weißen verkauft. Dieser Erklärung zufolge sind primär der barbarische Charakter des ‚negro‘ und weiterhin die Gier nach Reichtum für seine Gefangenschaft verantwortlich. Die ‚negros‘ machen die ‚negros‘ zu Sklaven. Die Weißen nehmen sich dieser Sklaven an, um sie durch Arbeit und Peitschenhiebe zu zivilisieren und sie anschließend frei zu lassen. Die Notwendigkeit einer Bändigung des wilden Schwarzen wird anhand seiner eigenen Charakterisierung deutlich.

Weiterhin findet sich aber anhand dieser Darstellung eine soziologische Erklärung für den schwarzen Widerstand. Während in Afrika verschiedene Stämme gegeneinander kämpfen, werden die Verlierer aller Stämme als Sklaven verkauft. Ein gemeinsames Klassenbewusstsein erfolgt daher in erster Linie nicht auf ethnischer Zugehörigkeit, sondern auf Grundlage der Zuweisung einer sozialen Kondition. Wie vorherige Analysen zeigen, wird ‚negro‘ zu einer Chiffre für alle afrikanischen, indigenen Völker ebenso wie für Nachkommen von Weißen und Schwarzen. Ihnen ist auch nicht ihre Hautfarbe gemein, sondern die schwarze Theaterschminke, die bei ihrer Darstellung verwendet wird, und die soziale Kondition des Sklaven. Es kämpfen nicht nur die als barbarisch dargestellten Schwarzen gegen die Weißen in Haiti, sondern auch gleichzeitig die Sklaven gegen die Unterdrückung.

Der Widerstand wird nun auf der Bühne vorbereitet. Der ‚negro‘ Mali macht darauf aufmerksam, dass die Sklaverei mit der Hautfarbe einhergeht.

Mali           ¿Que quieres?... Somos esclavos, Cristóbal; y á los que tenemos esta piel atezada, este semblante esparitoso, todos nos aborrecen ó nos desprecian tanto como si fuéramos bestias. Tal es nuestra suerte.<sup>589</sup>

*Wir* sind Sklaven, sagt Mali. Aufgrund der Hautfarbe würden *wir* („nos[otros]“) von *allen* („todos“) verachtet oder gefürchtet. *Alle* impliziert an dieser Stelle alle *Nicht-Schwarzen* auf der Insel, also die Weißen. Das Leid der schwarzen Sklaven kann nur aufhören, wenn

---

<sup>589</sup> Ibid., S. 10.

alle Weißen verschwinden. Dann existiert kein weißes *Alle* mehr, das den ‚negro‘ als Schwarzen sehen kann.

Auf der Bühne muss Malis Plan von einer Befreiung von den Weißen geheim bleiben. Mali fürchtet, von ihnen gehört zu werden.

Mali           No; pero quiero asegurarme de que nadie nos escucha.  
                  El blanco tiene oídos de tigre, Cristóbal,  
                  y como tigre no perdona jamás.<sup>590</sup>

Erneut taucht in diesem Zusammenhang der ‚tigre‘ auf. Der weiße Mann habe das Gehör eines Tigers. Es scheint daher unwahrscheinlich, dass mit ‚tigre‘ ein Ungeheuer gemeint ist, weshalb hier erneut von einer faktisch falschen Vorstellung ausgegangen werden muss, nach der in Afrika Tiger lebten.

Der Weiße habe ein Gehör wie ein Tiger und wie ein Tiger werde auch er niemals verzeihen („no perdona jamás“). Würden die Sklavenbesitzer etwas von einem Sklavenaufstand ahnen, so würden sie diesen zu unterbinden wissen und alle Beteiligten bestrafen. Die Wahrscheinlichkeit eines erfolgreichen Aufstands ist allerdings vor Haiti nicht gegeben. Dieser Umstand spiegelt sich in der Figur des weißen Dieners Bernard wider. Aufgrund der ihm bekannten Rassentheorien entwickelt er eine vorsichtige Haltung gegenüber dem ‚negro‘. Er misstraut ihm, fürchtet ihn und sieht seine Bändigung ausschließlich in Peitschenhieben.<sup>591</sup> Diese ihm zu Unrecht zugefügte Gewalt wiederum bringt den gedemütigten schwarzen Sklaven dazu, seinen weißen Peiniger zu hassen und sich dessen Tod zu wünschen.

Es ist schließlich auch die Gier der weißen Sklavenbesitzer, die zu ihrem eigenen Untergang führt. Unvorsichtig lassen sie jeden ‚negro‘, der sich ihnen als Sklave anbietet, an Bord kommen.

Mali           Que ¿te asombras, Cristóbal? Pues oye. En menos  
                  de tres años han venido á Santo Domingo,  
                  como esclavos voluntarios, mas de sesenta mil  
                  hombres de nuestro color [...]  
                  Nos subieron en efecto á hordo; y en los  
                  puentes del buque se hallaban ya agrupados otros  
                  trescientos hermanos nuestros, todos jóvenes, todos  
                  valientes y resueltos...<sup>592</sup>

---

<sup>590</sup> Ibid., S. 10-11.

<sup>591</sup> Den „unzivilisierten“ Charakter schwarzer indigener Völker stellt beispielsweise Comte de Gobineau in seinem *Essai sur L'Inégalité des Races Humaines* aus dem Jahr 1854 vor. Gobineaus Schrift ist sehr einflussreich, die darin geäußerten Ideen kursieren im Laufe des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Vgl.: Comte de Gobineau (1940 [1854]): *Essai sur L'Inégalité des Races Humaines*. Tome Premier, Paris: Firmin-Didot, S. 146; S. 154, S. 158-161.

<sup>592</sup> Ibid., S. 11.

Innerhalb von drei Jahren sollen 60 000 Sklaven freiwillig nach Santo Domingo gekommen sein. Die Kapitäne der Sklavenschiffe schöpfen keinen Verdacht, als sich die Sklaven ihnen freiwillig anbieten. Zusammengepfercht („agrupados otros trescientos hermanos nuestros“) werden die ‚negros‘ nach Santo Domingo gebracht. Mali spricht an dieser Stelle von „hermanos“, Brüdern, die ein Klassenbewusstsein und ein gemeinsames Ziel haben. Alle sind jung, mutig und entschlossen („todos jóvenes, todos valientes y resueltos“). An dieser Stelle präsentiert sich ein historisches Problem des Sklavenhandels. Es werden zunächst überwiegend männliche Afrikaner in die Kolonien gebracht, um dort zu arbeiten. Erst als die Gefahr unzufriedener, frustrierter Sklaven erkannt wird, werden auch Afrikanerinnen in die Kolonien gebracht. In *Mali* werden aber nur junge afrikanische Männer erwähnt.

Wie aber geht die hier gebotene Vorstellung eines taktierenden und langfristig planenden ‚negros‘ mit den bekannten Ressentiments einher, wie sie beispielsweise in der Figur des Bernard repräsentiert werden?

Mali            Ahora lo comprenderás. Algunos blancos, enemigos de los dueños de esta isla, sugirieron y aconsejaron á nuestros hermanos el proyecto de hacerse libres y el exterminio de los franceses.<sup>593</sup>

Einige ‚blancos‘, Feinde der Franzosen, berieten die ‚negros‘ in Fragen des Widerstands. Damit widerspricht die Darstellung nicht der rassentheoretischen Grundlage der Sklaverei. Die Schwarzen sind nach wie vor nicht zu großen Unternehmen in der Lage. Erst die Initiative von bösen Weißen ermöglicht die Organisation eines Widerstands.

Diese Weißen gehen von einem afrikanischen Stamm zum nächsten und klären über die Situation in der französischen Kolonie auf.<sup>594</sup> Es wird nicht näher auf diese Gruppe eingegangen, jedoch tauchen in Theaterstücken wie *Maceo* oder *El insurrecto cubano* US-Amerikaner als Revolutionsanstifter auf. Wie bereits zu Beginn des Kapitels erläutert, liegt diese Darstellung in erster Linie daran, dass die Abolitionismusbewegung in England und in den USA die meisten Anhänger hat. In Theaterstücken wie *Mali* wird das abolitionistische Betreiben als fatal und monetär motiviert dargestellt. Die Abolitionisten stiften die ‚negros‘ zum Widerstand an, versprechen ihnen den Reichtum ihrer Ausbeuter<sup>595</sup> und möchten in erster Linie den – in diesem Stück französischen – ‚blancos‘ schaden.

---

<sup>593</sup> Ibid., S. 12.

<sup>594</sup> Ibid.

<sup>595</sup> Ibid.

Beinahe 40 Jahre nach Ausrufung der haitianischen unabhängigen Republik bietet dieses Theaterstück Erklärungen für den Untergang der französischen Kolonie. Erstens habe die Maßlosigkeit der ‚Franzosen‘ dazu geführt, dass es auf der Insel viel mehr Sklaven als Besitzer gab. Zweitens haben amerikanischen Abolitionisten den Kampf erst möglich gemacht. Die ‚negros‘ in diesem Stück sind keineswegs aktive Akteure, sondern lediglich Marionetten des Schicksals. Die schwarze Revolution verliert in dieser Darstellung ihren symbolischen Wert für die Freiheit des ‚negros‘ durch die Vernichtung des ‚blancos‘. Sie thematisiert nicht das Unrecht der Sklaverei, das es zu überwinden gilt. Sie bietet vielmehr konkrete politische Lösungen für die Erhaltung der Sklaverei und die Vermeidung eines ‚zweiten Haiti‘.

So wird die Freiheit, die durch einen solchen Widerstand erlangt wird, als eine ‚unechte‘ Freiheit dargestellt:

Mali	Todo está diespuesto, Cristóbal. Dentro de pocos días ya seremos libres... (Con tristeza) sí, seremos libres...
Cristóbal	Mali, ¿te pone triste esa idea?
Mali	[...] ...Sin embargo, hay una persona sola, una sola cuyo color no es el nuestro, y su suerte en el terrible día de la venganza, me hace estremecer... (Arrebatado.) ¡Ah, no, no morirás! Tú eres un angel de inocencia, tan pura como el ambiente que cien veces ha refrescado mi abrasada frente... tú no has hecho mal á mis hermanos, y á mi me has hecho tanto bien!... <sup>596</sup>

Der ‚negro‘ Mali zweifelt an der Freiheit. Die Idee der Ermordung aller Weißen lässt ihn nach wie vor erschauern („en el terrible día de la venganza, me hace estremecer“). Auf der Insel ist Mali allerdings Adela, der weißen Besitzerin, begegnet. Einem Engel der Unschuld („angel de inocencia“), der keinem der schwarzen Brüder etwas Schlechtes, und ihm, Mali, so viel Gutes getan hat („me has hecho tanto bien“). Adela ist die Figur der weißen Frau in der Kolonie, die dem Begehren des Schwarzen schutzlos ausgeliefert ist. Ihre weiße Hautfarbe kennzeichnet sie bereits als einen Engel und ihre Absichten sind ein Zeichen ihrer Unschuld.

Im Glauben daran, dass alle Menschen gleich seien, lehrt weiße Frau in der Kolonie den schwarzen Sklaven das Lesen, das romantische Verständnis und Umgangsformen.

Mali	[...] Formó mi entendimiento,
------	-------------------------------

---

<sup>596</sup> Ibid., S. 13.

y como ella dice cuando me presenta  
á sus convidados, ha logrado hacerme de africano  
ignorante que era, un hombre de sociedad.  
Tal vez en esto ha creído la pobre niña hacer  
mi felicidad, y sin duda ha labrado mi desdicha!<sup>597</sup>

Aus einem unwissenden und unzivilisierten Afrikaner macht die Frau einen, ihrem Kontext entsprechenden, gesellschaftsfähigen Menschen („de africano ignorante [...] un hombre de sociedad“). Damit bringt die weiße Frau den schwarzen Mann in einen inneren Konflikt. Durch das Begehren der weißen Frau erlangt der schwarze Mann einen höheren gesellschaftlichen Status, er wird zu einem Mann („hombre de sociedad“), wo er vorher durch seine Herkunft als Afrikaner („africano ignorante“) geprägt war. Trotzdem wird es dem schwarzen Mann nicht möglich frei zu sein, solange es die weiße Frau gibt. Sie, der Engel der Unschuld („angel de inocencia“), erinnert ihn stets an seine im Kontrast dazu stehende Hautfarbe und damit an seine soziale Kondition eines Sklaven. Zudem spricht Mali eine Mahnung an alle ‚blancos‘ aus: „¿por qué no serán así los demás blancos? ¿por qué no se la parecerán?“<sup>598</sup> Weil die weiße Frau ihre Sklaven gut behandelt, soll sie am Leben bleiben. Wer seine Sklaven gut behandelt, ihnen Schreiben, Lesen und gute Manieren beibringt, der wird von der Rache verschont. Wer allerdings wie die Franzosen einen brutalen und ausbeuterischen Kolonialismus betreibt, wird sterben.

Die Zivilisierung ist auch eine Möglichkeit, den Widerstand zu verhindern, wie folgende Szene der Mimikry zeigt. In einer Begegnung mit Adela ‚erkennt‘ sich Mali in ihren Augen als ‚negro‘:

Mali (Aparte) No hay delicia comparable á esta...  
verla, tenerla asida de ambas manos, respirar  
su mismo aliento.... Pero ella es blanca y hermosa,  
y yo un negro horrible... ella es hija del  
conde, y yo... su esclavo! (Corta pausa.) No;  
dentro de breves dias no seré ya esclavo, seré  
libre.<sup>599</sup>

Ihre Anwesenheit erfüllt ihn mit einer Sehnsucht, sie zu besitzen („verla, tenerla asida de ambas manos, respirar su mismo aliento“). Ihm bleibt die Erfüllung dieser Sehnsucht aus zwei Gründen verwehrt. Der erste liegt in der Hautfarbe. Sie ist weiß und damit schön („blanca y hermosa“), da er schwarz ist, verkörpert er das Gegenteil („horrible“). Zudem ist Adela die Tochter eines Grafen und er als Schwarzer ihr Sklave. Im Laufe des Stücks legt Mali seine arrogante Haltung gegenüber den Weißen ab und akzeptiert ihre

---

<sup>597</sup> Ibid., S. 14.

<sup>598</sup> Ibid., S. 21.

<sup>599</sup> Ibid., S. 34.

„Schönheit“, ihre „Überlegenheit“ und ihren rassistisch begründeten sozialen Status. Wie die Figuren des Siglo de Oro erlebt er am Wendepunkt des Stücks eine Krise. Seine Zivilisierung ist beinahe abgeschlossen. Er beginnt, wie ein Weißer zu sprechen und wie einer zu denken. Er sieht sich selbst von außen als Schwarzen und würde die Hautfarbe gerne ändern. Doch bleibt auch der wilde Teil in ihm bestehen und kämpft gegen die „Rationalität“ der Weißen an.

Adela kann die Revolution im Schlaf vorhersehen. Danach wechselt das Bild zu einer bedrohlichen Szenerie. Es ist Mitternacht und alle „negros“ sind im Wald um einen See herum versammelt. Biassou, einer der Anführer, dessen Figur höchstwahrscheinlich an den historischen Widerstandskämpfer Biassou angelehnt ist, spricht zu seinen „Brüdern“:

Biassou      Hermanos: la hora de retirarnos ha sonado ya.  
No volveremos á reunirnos sino para vengar la  
afrenta de nuestra esclavitud y recobrar la libertad  
que gozábamos en nuestra querida Africa.  
Ese anhelado y dichoso momento se acerca  
prepararos al esterminio de todos nuestros opresores.  
Hermanos: no quede en Santo Dominog ni un  
solo semblante blanco: el puñal y la tea deben  
ser nuestras primeras armas: asesinemos á nuestros  
tiranos; incendiemos sus casa, ingenios y  
plantíos, y cambiemos por el de señores el  
humillante nombre de siervos. Solo asi nos vengaremos  
de tanto ultrage recibido; solo asi sacudiremos  
el yugo detestable de esta servidumbre que  
envilecería hasta á las bestias. Pero cuenta,  
amigos, con no perdonar á nadie, porque los blancos...<sup>600</sup>

Biassou erklärt die Gründe für die Revolution („tanto ultrage recibido“, „yugo detestable“). Selbst ein wildes Tier würde durch eine solche Behandlung böse werden („envilecería hasta á las bestias“). Hier widerspricht er der Vorstellung, verkörpert durch den weißen Diener Bernard, nach der alle „negros“ per se böse und barbarisch seien und deshalb bestraft werden müssten. Biassou sieht den Grund für die Revolution in der schlechten Behandlung durch die französischen „blancos“.

Nicht ein Weißer solle am Leben bleiben, da jeder von ihnen die Erinnerung an die Sklaverei der Schwarzen verkörpere. Die Befreiung aus der Sklaverei geht mit einem ritualisierten Initiationsprozess einher. Die „negros“ planen ihren Widerstand an einem See. Wasser hat eine reinigende Wirkung auf den schwarzen Körper. Die Weißen sollen durch das Eisen, in Form eines Messers, ermordet werden („el puñal y la tea“). Das Blutvergießen soll eine neue Nation hervorbringen, eine Nation von freien Schwarzen. Zum Reinigungsprozess gehört auch die Verbrennung der weißen Besitztümer. Die

---

<sup>600</sup> Ibid., S. 43.

Radikalität der reinigenden Handlung ist wichtig, denn wenn ein Weißer übrigbliebe, wäre der Initiationsritus der Bildung einer neuen Nation gescheitert.<sup>601</sup>

Die Notwendigkeit der Radikalität wird von einigen ‚negros‘ allerdings bezweifelt. Daher bitten einige von ihnen, das Leben einiger weißer Besitzer zu verschonen, die sich besonders respektvoll ihnen gegenüber verhalten hätten.<sup>602</sup> Erscheint die Figur des Biassou in dieser Szene als besonders brutal und ungnädig, zeigt sich in ihrem Diskurs die einzige Möglichkeit, die Darstellung des ‚negros‘ als Sklaven zu beenden. Es wird zugleich erneut verdeutlicht, dass das Problem nicht in der Institution der Sklaverei selbst liegt, da einige Sklaven ihren Status akzeptierten und nun für ihre Besitzer sprechen würden. Das Problem stellen die grausamen und ungerechten Sklavenbesitzer dar.

Schließlich willigen alle ‚negros‘ ein, alle Weißen auf der Insel zu töten. Das Ende des Initiationsprozesses wird durch eine umgekehrte Taufe vorgenommen. Die Insel bekommt ihren ursprünglichen Namen zurück ‚Haiti‘. ‚Haiti‘ wird zum Schlachtruf der Befreiung: ‚Haity, venganza, y libertad‘.<sup>603</sup>

Eine weitere Szene zeigt unheimliche Züge, als alle ‚negros‘ laut und grausam lachend zu ihren Waffen greifen und ein Lied anstimmen:

¡Muerte! venganza! sangre!...  
Todo los estermicaremos:  
A nadie perdonémos,  
No tengamos piedad!...  
Viviendo un solo blanco  
Nuestro dueño sería,  
Nos esclavizaria....  
¡Venganza y libertad!<sup>604</sup>

An dieser Stelle wird eine Stimmung der Angst der Weißen erzeugt, denn keiner soll verschont werden. Es dürstet die schwarzen Sklaven nach Blut („sangre“). Das vergossene weiße Blut steht hier symbolisch für ein neues Leben der ‚negros‘ in Freiheit. Auf der Bühne beginnt das Gemetzel. Die Weißen werden während der Verlobungsfeier Adelas mit einem Adeligen überrascht.

Biassou            ¡Oh!... mucho: los blancos se consternan al ver de cerca la muerte. Nuestros hermanos, cuando ellos los sacrificaban, se ponían bajo la cuchilla del verdugo sin proferir un ¡ay!... terminaban su existencia sin que su corazon palpitase mas aprisa, sin que de su pecho saliera un solo suspiro.

---

<sup>601</sup> Vgl.: Zum Initiationsritus einer neuen Nation anhand des Beispiels von Mexiko: Victor Turner (1974): *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca/London: Cornell University Press, S. 98-99.

<sup>602</sup> Ibid., S. 44.

<sup>603</sup> Ibid., S. 45.

<sup>604</sup> Ibid., S. 74.

Los hijos de Africa mueren siempre sin temor.<sup>605</sup>

Biassou kommentiert das Geschehen. Angesichts des Todes sind die Weißen überrascht und konsterniert. An dieser Stelle spielen Blicke und Perspektiven eine bedeutende Rolle. Biassou versetzt sich in die Rolle des ‚blanco‘ und betrachtet die Reaktionen seiner ‚Brüder‘ angesichts ihres Todes.

Nicht ein Wehlaut ist zu hören („sin proferir un ¡ay!“). Auch der Herzschlag würde nicht beschleunigt („sin ques u corazon palpitase mas aprisa“). Die „Söhne Afrikas“ würden ohne Furcht in den Tod gehen („mueren siempre sin temor“). Die ‚negros‘ zeigen gegenüber den ‚blancos‘ keine Angst, auch wenn sie misshandelt und getötet werden. Biassou wertet dies als Zeichen von Mut. Den Entstehungszeitpunkt des Dramas berücksichtigend, steht diese Gefühlslosigkeit im Kontrast zum Ideal der Romantik. Dies erklärt auch, warum die weißen Protagonisten auf der Bühne zittern und um ihr Leben flehen, während die schwarzen Protagonisten keine Gnade zeigen.

Biassou            Pero los blancos, poco há tan insolentes,  
que veian con indiferencia ó con sonrisa cómo  
fluia sangre de nuestros cuerpos á fuerza de latigazos,  
esos orgullosos blancos que nos miraban  
con mas desprecio que á las bestias... ahora se  
arrodillan ante nosotros temblando de pavor y  
con las lágrimas en los ojos nos demandan perdón!  
...aquel perdon que los negros no merecieron<sup>606</sup>

Biassou zeigt sich unnachgiebig. Die schwarze Perspektive einnehmend kritisiert er den abschätzigen Blick der ehemals stolzen Weißen („esos orgullosos blancos que nos miraban con mas desprecio que á las bestias“). Der Blick bzw. die Perspektive bestimmt, wer als Objekt *gesehen* wird und wer als Subjekt *sieht*. Biassou ist auch nach dem Machtwechsel nicht in der Lage, den ‚blanco‘ zu sehen. Es sind die weißen Augen, die ihn voller Angst *ansehen* und um Gnade bitten. Er bleibt in ihren Augen immer noch ein Schwarzer, auch wenn er in dieser Perspektive gefürchtet wird. Biassou kann sich selbst nur durch die weißen Augen sehen. Um nicht mehr ein Schwarzer und damit frei zu sein, muss diese Perspektive ausgelöscht werden. Auf der Bühne wird der ‚negro‘ von seinem Schicksal nicht befreit werden, solange es ein weißes Publikum gibt, das ihn betrachtet.

Biassou            jamás! Antes eran tígres, cuando nosotros débiles;  
y ahora se han vuelto tímidas gazelas,  
porque nos ven fuertes!... (Se rie con ferocidad.)  
Ja... ja... ja!... Yo me alegro de que los blancos  
miren con tanto terror la muerte: asi nuestra  
venganza es mas completa. Hermanos, debemos  
prolongar cuanto nos sea posible el horror de

---

<sup>605</sup> Ibid.

<sup>606</sup> Ibid., S. 75.

sus tormentos para que sientan mas el morir...<sup>607</sup>

Deshalb nimmt die letzte Stelle seines Kommentars ironische Züge an, wenn er von einer vollendeten Rache spricht, sobald die ‚blancos‘ ihn mit Angst in den Augen ansehen („de que los blancos miren con tanto terror la muerte“). Um die Freude angesichts des Terrors zu intensivieren, animiert er seine „Brüder“, die Folter der Weißen zu verlängern („debemos prolongar cuanto no se posible el horror de sus tormentos“). Biassou ist nach wie vor abhängig vom weißen Blick und möchte diesen so lange wie möglich aufrechterhalten. Nur durch die Angst der ‚blancos‘ fühlt er sich als Figur bestätigt. Ihre Angst vor Biassou steht symbolisch für die Angst der ‚blancos‘ vor der Rache der ‚negros‘.

Auch Malis innere Zerrissenheit ist durch den Blick der weißen Frau bestimmt.

Mali        [...] Amado! ¿y podré  
              esperarlo?... no: yo seré á sus ojos deforme,  
              horrible... ni por compasion mirará sin ceño mi  
              amor.<sup>608</sup>

Der ‚negro‘ möchte von der weißen Frau geliebt werden, sieht sich aber aus ihren Augen als „deforme“ und „horrible“. Nicht einmal Mitleid könnte ihn von seinem *Anblick* befreien („ni por compasion mirará sin ceño mi amor“). Die Ausweglosigkeit führt zunächst zu einer selbstzerstörerischen Phantasie:

Mali        ¡Si yo fuera hermoso! si este cabello herzado  
              y feo fuera rubio y cayera en graciosos bucles  
              sobre mi semblante blanco... No, no quiero  
              serlo: ¡malditos sean todos los blancos!<sup>609</sup>

Schönheit ist für Mali nun das helle, das blonde Haar und die weiße Haut („si [...] fuera rubio“, „mi semblante blanco“). Er möchte sich von seiner Hautfarbe befreien und das weiße Ideal verkörpern. Schließlich erkennt er aber, dass der Blick der weißen Frau ihn zu einem hässlichen schwarzen Mann macht. Um diesen Blick zu zerstören, müsste Adela sterben („¡malditos sean todos los blancos“). Die Notwendigkeit der Radikalität wird deutlich. Trotzdem entscheidet sich der ‚negro‘ für sein Verderben und offenbart Adela seine Gefühle:

Mali        Yo debo á vuestra bondad una educación esmerada  
              por vos he adquirido todos los conocimientos  
              que me distinguen entre mis compañeros de  
              esclavitud: habeis en fin formado mi entendimiento

---

<sup>607</sup> Ibid., S. 76.

<sup>608</sup> Ibid., S. 80.

<sup>609</sup> Ibid.

y mi corazon. Me haciais leer, para instruirme,  
en vuestros romances, en vuestras novelas.  
En poco tiempo me fueron familiares las  
costumbres, las emociones y los amores de los  
europeos.<sup>610</sup>

Sein Liebesgeständnis beginnt Mali mit dem Dank für seine Zivilisierung. Durch die weiße Frau lernte er lesen („Me haciais leer“). Danach liest er ihre Liebesromane und erlernt dadurch die Bräuche und Gefühle der weißen Gesellschaft („me fueron familiares las costumbres, las emociones y los amores de los europeos“). Das unterscheidet ihn von seinen „Begleitern“ („compañeros“ könnte auch mit „Kollegen“ übersetzt werden. Wichtig ist an dieser Stelle zu betonen, dass Mali von den anderen ‚negros‘ nicht mehr als von seinen Brüdern spricht). Dieser Unterschied wird im Stück an der Beschreibung der Reaktion angesichts des Todes deutlich. Die ‚blancos‘ *fühlen*, während die ‚negros‘ keine Emotionen zeigen.

Die weiße Frau hat den schwarzen Mann nach ihren Vorstellungen geformt. Seinen ursprünglichen Charakter hat sie, wie Mali weiter anführt, dadurch beseitigt:

Mali            Insensiblemente fuí perdiendo el  
                    carácter agreste y feroz que me imprimió el clima  
                    de tigres en que nació: mi alma se elevó á una  
                    region que desconocía, y mi corazon latió por  
                    algo mas que el de un negro bozal. Mi espíritu  
                    adquirió una nueva existencia; una necesidad  
                    acosadora, un inquietud desconocida le oprimia,  
                    y cuando quise sondearle, hallé que esa necesidad  
                    era la de ser amado... Si, Adela, ser amado  
                    con ese deleite, con ese ardiente entusiasmo que  
                    aman las blancas...<sup>611</sup>

An dieser Stelle vollzieht sich eine bereits aus der Renaissance bekannte Trennung von Körper und Geist. Der schwarze Körper wird aus der Perspektive des Weißen weiterhin als deformiert und hässlich gesehen. Durch zivilisatorische Maßnahmen kann der Geist des ‚negro‘ aber in unbekannte Höhen aufsteigen („á una region que desconocía“, „Mi espíritu adquirió una nueva existencia“). Der Geist Malis ist nun ein ‚weißer‘ Geist, der sich nach der Liebe einer weißen Frau verzehrt. Denn nur die Liebe einer weißen Frau ist richtig:

Mali            Las hijas de Africa saben  
                    envenenar á sus rivales; pero no comprenden las  
                    emociones de un corazon apasionado, no saben  
                    amar, Yo debia elegir un objeto digno de la voraz  
                    pasion que consumia mi alma, y lo elegí... ..  
                    Habia leido en vuestros libros que del agradecimiento  
                    al amor hay una corta distancia... y es

---

<sup>610</sup> Ibid., S. 85.

<sup>611</sup> Ibid., S. 86.

verdad. (Adela escucha como atónita.) Yo salvé  
esa distancia, y la gratitud me hizo amar á mi  
bienhechora<sup>612</sup>

Der ‚weiße‘ Mali, gefangen im Körper eines ‚negro‘ charakterisiert die Frauen Afrikas. Diese seien zwar kriegserfahren („saben envenenar á sus rivales“), verstünden aber nichts von „wahrer“ Liebe („no saben amar“). Die nun weiße Seele des ‚negro‘ sucht sich ein Objekt, das seiner ‚weißen‘ Liebe würdig ist („elegir un objeto digno de la voraz pasion que consumia mi alma“). Er wählt Adela.

Adela erwidert Malis Liebe nicht. Sie kann über seinen schwarzen Körper nicht hinwegsehen. Für sie ist er außerdem ein Monster, das ihren Verlobten getötet hat.<sup>613</sup> Adela und ihr Vater können fliehen. Malis Existenz scheint unmöglich zu sein. Sein schwarzer Körper verhindert das Zusammensein mit einer weißen Frau, seine weiße Seele bringt seine „Brüder“ dazu, ihn zu töten.

Biassou gibt sich als Tyrann zu erkennen und wird zum Alleinherrscher über Haiti. Die ‚blancos‘ sind von der Insel vertrieben, allerdings nicht besiegt. Haiti wird in der Darstellung durch den Widerstand zur Verdammung verurteilt, da eine schwarze Republik unmöglich zu sein scheint. Auch scheitert der Widerstand symbolisch an der Figur des ‚negro‘ Mali. Durch einen Zivilisierungsprozess schlägt sich der gute ‚negro‘ des Stücks auf die Seite der ‚blancos‘, für deren Überleben er sein Leben opfert. Haiti lässt sich 1841 historisch nicht leugnen. Was von ihr aber nach *Mali o la insurrección* übrig bleibt, ist weniger der Kampf der Sklaven für Freiheit, als der mögliche Terror, der sich dem Publikum *zeigt*.

In *El insurrecto cubano* (1872) von Eleuterio Llofrú y Sagrera wird der Aufstand der Kreolbevölkerung und der schwarzen Sklaven gegen die spanischen Besatzer thematisiert. Der Konflikt wird in Form eines Generationenkonflikts zwischen dem Vater Martin und seinem Sohn Manuel ausgetragen. Als Spanier in der kubanischen Kolonie verteidigt Martin die spanischen Interessen, während Manuel ein unabhängiges Kuba fordert. Manuel steht sein ‚negro‘ Tomas zur Seite, der keine politischen Interessen verfolgt. Er folgt seinem Herrn bedingungslos.

Der erste Akt beginnt mit der Darstellung der spanischen Familie. Kriegsmüde freuen sich alle über den nahenden Sieg Spaniens:

Martin ¡Victoria! La insurreccion

---

<sup>612</sup> Ibid.

<sup>613</sup> Ibid.

Toca á su término ya.  
 Tula ¿De veras?  
 Rosa ¡Que te oiga el cielo!  
 Gracias á Dios, si es verdad.  
 ¡Mas de dos años luchando!<sup>614</sup>

Bereits zu Beginn des Stücks wird der Sieg über die Aufständischen verkündet. Rosa, die Frau Martins, freut sich über einen möglichen Sieg und erwartet dafür Gottes Hilfe („¡Que te oiga el cielo!“). Es wird darauf hingewiesen, dass der Kampf bereits zwei Jahre andauert und ein schneller Sieg von der Familie herbeigesehnt wird. Die Lösung liegt allerdings nicht nur im Vertrauen auf Gott, sondern auch auf dem spanischen Heer:

Martin Pues, hija, nos vá á enviar  
 Muchos soldados España,  
 y la lucha acabarán  
 que de América los bosques  
 aun ensangrentando están.  
 Pero es preciso un castigo  
 duro, castigo ejemplar,  
 para los que han destrozado  
 con el más bárbaro afan,  
 la propiedad, la riqueza,  
 su pátria su propio hogar.<sup>615</sup>

Spanien werde viele Soldaten schicken, womit der Kampf beendet werden sollte. Dieser Kampf wird als sehr verlustreich beschrieben. Die Wälder Amerikas seien von Blut getränkt („aun ensangrentado está“). Wie bereits in *Mali* entsteht eine sich neu konstituierende Nation ehemaliger Sklaven und der Kreolbevölkerung durch das Blutvergießen der kolonialen Besatzer. Im Fall der Darstellung des kubanischen Konflikts lässt Spanien aber nicht so schnell von der Kolonie und schickt Hilfe. Für Martín ist der Sieg nun gewiss. Er plant bereits die Bestrafung der Aufständischen. Es soll an ihnen ein Exempel statuiert werden („un castigo ejemplar“). Damit soll verhindert werden, dass Kuba ein zweites ‚Haiti‘ wird. Die Strafe soll hart sein („duro“), denn die Aufständischen sind in barbarischer Art und Weise („con el más bárbaro afan“) über die Besitztümer ihrer Heimat hergefallen („la riqueza, su patria su propio hogar“).

Bei dieser Darstellung fällt insbesondere auf, dass der Aufstand gegen die Besatzer nicht gerechtfertigt ist. Martin beschreibt den Angriff der Aufständischen als einen Angriff gegen ihre eigene Heimat. Der Reichtum liegt dieser Darstellung zufolge nicht in den Händen einiger weniger Eliten, sondern in Kuba selbst. Durch den Aufstand wird dieser Reichtum zerstört. Nun muss ‚Spanien‘ eingreifen. Es ist ‚Spanien‘, das viele

---

<sup>614</sup> Eleuterio Llofrú y Sagrera (1872): *El insurrecto cubano*, Madrid: Imprento a cargo de J. Lopez, calle mayor 119, Faksimile: (2013) San Bernardino: Bibliolife, S. 5.

<sup>615</sup> Ibid., S. 6.

Soldaten entsendet, wie eine Mutter ihre Kinder in den Kampf gegen die Barbaren. Die Gebete der kubanischen Eliten werden erhört. ‚Spanien‘ gilt in diesem Stück wie so oft als ordnende Macht, die die Aufständischen für ihren Widerstand hart bestrafen muss.

Der Vater steht im Stück auf Seiten der Ordnungsmacht. Der Sohn hingegen sympathisiert mit den Aufständischen. Eine Erklärung hierfür wird im jugendlichen Leichtsinn gesucht:

Martin      Nacido en Cuba  
                 él ha llegado a tocar  
                 los resultados funestos  
                 de propaganda infernal.<sup>616</sup>

Manuel, Martins Sohn, wird in der Kolonie geboren und dem Einfluss der aufständischen Propaganda ausgesetzt („propaganda infernal“). An dieser Stelle erfolgt eine Einteilung in Himmel und Hölle. Während Kuba die Hölle repräsentiert („Nacido en Cuba“, „propaganda infernal“), steht ‚Spanien‘ für den Himmel. Die Kolonie könne nicht durch ihre Bewohner verwaltet werden, weil sie dadurch in ihren ursprünglichen, unzivilisierten, höllischen Zustand versetzt werden würde. Es bedarf einer Macht von außen, welche die Angelegenheiten regelt.

Manuel steht repräsentativ für die Kreolbevölkerung in Kuba. Er wächst in einem ‚spanischen‘ Haushalt auf, hat eine weiße Hautfarbe, aber niemals Kontakt mit dem Mutterland Spanien. Tula bittet ihren Onkel daher, den jugendlichen Leichtsinn zu verzeihen:

Tula            ¡Tío, perdónele usted,  
                 es muy jóven!  
Martin        Bien está,  
                 y no conoce por eso  
                 respeto á la autoridad,  
                 y de gritar “¡Muera España!”  
                 acaso será capaz.<sup>617</sup>

Martin sieht auch ein, dass der fehlende Kontakt zu Spanien Manuels Respektlosigkeit gegenüber Autoritäten begründet („no conoce por eso respeto á la autoridad“). Er ist schockiert, dass sein Sohn die Schlachtrufe der Aufständischen wiederholt („¡Muera España!“).

Wie im Stück *Mali* fordern die Aufständischen den Tod der kolonialen Besatzer, da sie erst dadurch in der Lage sein werden, eine neue Nation in der Kolonie gründen zu können. Der Widerstand gegen die Besatzung wird in diesem Stück mit dem Widerstand

---

<sup>616</sup> Ibid.

<sup>617</sup> Ibid.

eines Jugendlichen gegen die Autorität seines Vaters gleichgesetzt. Die Lösung eines solchen Konflikts ist laut Martin, den Kontakt mit Spanien wiederherzustellen, den Sohn also nach Europa zu schicken:

Rosa        No lo creas él es bueno.  
Martin      ¡Oh! si llegase ahí el mal,  
              mi patriotismo vería,  
              mi cole a ¡Voto á San!  
              Yo tan español, tan puro,  
              y él... Tentaciones me dá  
              de enviarlo á la Peninsula  
              con mi amigo el general,  
              á que le siente la mano [...].<sup>618</sup>

Die Kreolbevölkerung ist geblendet von einer höllischen Propaganda. Ihr tritt Martin als spanische („tan español“), patriotische („mi patriotismo vería“), katholische („voto á San“) und reine („tan puro“) Autorität entgegen. Seine Lösung ist die harte strafende Hand, um jegliche Form des Widerstands im Keim zu ersticken.

Martin vermutet auch im ‚negro‘ Tomas einen Aufständischen:

Martin      Con harta paciencia escucho.  
              Tú eres insurrecto...  
Tomas        No.  
              Yo soy negro de mi amo,  
              yo padre mio le llamo,  
              porque el mio ya murió.  
              Don Manuel, cuando mi madre  
              me dejó solo en la tierra  
              y mi padre fué á la guerra,  
              me dijo: „seré tu padre.“<sup>619</sup>

Allerdings leistet der Schwarze in diesem Stück keinen Widerstand gegenüber den spanischen Besatzern. Er folgt nur seinem Besitzer, Manuel. Das Wort ‚Sklave‘ wird in diesem Zusammenhang nicht verwendet. Tomas ist der ‚Schwarze seines Herrn‘ („yo soy negro de mi amo“). Tomas ist Waise. Seine Mutter stirbt früh und sein Vater geht in einen Krieg („fué á la guerra“), weshalb sich Manuel seiner annimmt. Von da an ist Manuel wie ein Vater für Tomas („me dijo: ‚seré tu padre‘“). Diese Vater-Sohn-Beziehung spielt sich gleichzeitig mit der Beziehung zwischen Martin und Manuel ab. Während Manuel aber zunächst nicht gehorcht, zeigt sich der Schwarze als ein vorbildlicher Sohn und folgt seinem ‚Vater‘ blind.

---

<sup>618</sup> Ibid.

<sup>619</sup> Ibid., S. 8.

Dass Tomas ein besonderer ‚negro‘ ist und sich von den übrigen Schwarzen unterscheidet, wird in der folgenden Szene deutlich, als er seine Loyalität gegenüber Manuel begründet:

Tomas      Un día, dos negros malos  
                 de mi fortuna envidiosos,  
                 me acometieron furiosos  
                 con machetes y con palos,  
                 y él acudió de repente,  
                 sacó el rewólver, tiró,  
                 á los dos los asustó  
                 y corrieron; mas la gente  
                 que miraba el cuadro aquel  
                 aplaudió con alegría:  
                 conmigo á voces decia.  
                 ¡Viva! ¡Viva don Manuel!<sup>620</sup>

Zwei ‚schlechte negros‘ („dos negros malos“) sind neidisch auf Tomas’ Status als ‚Sohn‘ eines Weißen und gehen mit Stöcken und Macheten auf ihn los („con machetes y con palos“). Dem barbarischen Tun begegnet Manuel mit technischer Raffinesse, er zieht einen Revolver und erschreckt die ‚negros‘ („sacó el rewólver, tiró, á los dos asustó“). Angesichts der technischen Überlegenheit suchen sie das Weite („y corrieron“). In dieser Darstellung spiegelt sich in mehreren Beispielen die Dichotomie ‚negro‘ – ‚blanco‘. ‚Negro‘ steht für einen schlechten Charakter („envidia“), wildes Handeln und Feigheit. ‚Blanco‘ hingegen verkörpert das Gegenteil. Manuel nimmt Tomas auf und zeigt sich großzügig, er handelt überlegt, verfügt über die besseren Waffen und ist mutig. Die Zuschreibung der Attribute ermöglicht auch den Vater-Sohn-Diskurs im Hinblick auf die Rolle des Sklaven. Manuel ist der Sohn seines spanischen Vaters, aber der ‚Vater‘ eines Schwarzen. Stets ist der ‚Vater‘ für seinen ‚Sohn‘ verantwortlich und um dessen Wohl besorgt. Es kann aber nur der weiße Mann die Rolle des Vaters übernehmen.

Zudem wird in dieser Beschreibung ein Klassenbewusstsein der schwarzen Bevölkerung verneint. Alle ‚negros‘ haben gute Gründe, zu Aufständischen zu werden, weshalb Martin auch Tomas als Aufständischen beschuldigt. Jedoch kämpfen die Unterdrückten nicht gemeinsam für ihre Freiheit, sondern die ‚schlechten‘ unter ihnen kämpfen gegen Tomas, weil sie ihm sein Glück neiden.

Einem ‚negro‘ einen guten ‚blanco‘ als ‚Vater‘ zur Seite zu stellen, wird als Akt der göttlichen Güte beschrieben:

Tomas      [...] Dios le puso en mi camino  
                 y del él no puede apartarme  
                 porque es preciso quitarme

---

<sup>620</sup> Ibid.

alma que del cielo vino.<sup>621</sup>

Gott habe Tomas seinen Herrn Manuel geschickt („Dios le puso en mi camino“). Der schwarze seelenlose Körper wird ohne die Seele seines weißen Herrn leblos („quitarme alma que del cielo vino“). Die weiße Seele kommt vom Himmel, während der schwarze Körper auf der Erde weilt. Unter Berücksichtigung der in der ersten Szene aufgestellten Dichotomien Spanien – Kuba und Himmel – Hölle, ergibt sich eine neue Parallele. Der schwarze Körper steht stellvertretend für die Kolonie, die weiße Seele für die spanische Imperialmacht. Sowie die Kolonie ohne Spanien zur Hölle wird, so ist sie ohne die spanische Seele zum Tode verurteilt. So wie Gott Tomas Manuel geschickt hat, so schickt er auch Spanien auf eine Mission in die Kolonie. Die Figur des ‚negro‘ wird nicht unterdrückt, sondern erkennt bereits zu Beginn des Stücks die Überlegenheit der ‚blancos‘ und die damit verbundene Notwendigkeit, sich diesen unterzuordnen, an.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich auch die *causa* eines *bellum iustum*: Spanien wird in Kuba verteidigt:

Martin      Defender á nuestra España...  
                 ¿En dónde hay cosa mas justa?  
Juan           Los insurrectos traidores...<sup>622</sup>

Ohne Spanien gäbe es keine Kolonie, daher gilt der Aufstand in der Kolonie als ein Angriff gegen Spanien. Die Aufständischen sind keine Kämpfer für Freiheit und Unabhängigkeit, sondern Verräter („traidores“). Die Verteidigung des Mutterlands in der Kolonie ist die einzig rechtmäßige Handlung („cosa mas justa“).

Die Aufständischen werden aber nicht nur als Verräter, sondern als naive und schlechte Menschen dargestellt. Juan, der Bösewicht des Stücks, warnt Martin davor, dem ‚negro‘ Tomas zu vertrauen:

Juan.           Es preciso recelar  
                 de ese negro impertinente;  
                 los negros son mala gente  
                 y se debe sospechar.  
Martin          Pues Manuel con so porfia  
                 siguede su tema en pós,  
                 el negro es hijo de Dios  
                 y su alma como la mia.  
Juan           ¡Tontunas!<sup>623</sup>

Alle ‚negros‘ seien schlecht („mala gente“), man dürfe ihnen nicht trauen („se debe sospechar“). Diese Vorsicht erinnert an die Mahnungen Bernards aus dem Stück *Mali*,

---

<sup>621</sup> Ibid., S. 8.

<sup>622</sup> Ibid., S. 9.

<sup>623</sup> Ibid., S. 10.

der vor dem bösen Charakter der schwarzen Sklaven vergeblich zu warnen versucht. Tatsächlich führt Manuel den von den Abolitionisten bekannten Diskurs um die Gleichwertigkeit aller Rassen. Martin rezitiert, dass der Schwarze genauso ein Sohn Gottes sei wie ein Weißer und dass alle Seelen gleich seien („hijo de Dios“, „su alma como la mia“). Die religiöse Begründung wird von Juan als Dummheit abgetan („¡Tontunas!“).

Durch eine von Juan gesponnene Intrige verlässt der von seiner Geliebten Tula enttäuschte Manuel das väterliche Haus, um sich den Aufständischen im Kampf anzuschließen. Tomas, der ohne seinen Herrn nicht existieren kann, folgt ihm:

Tomas      Que se vá...él?  
              y no me ha dicho á mi nada!  
              cuando sin él yo no vivo,  
              cuando por él arrostrara  
              el peligro de la muerte...  
              Que quiere marcharse! Vaya!  
              No será... Mas por si acaso  
              su resolución allana,  
              Tomás le convencerá;  
              Tomás tiene en sus palabras,  
              el eco del corazon  
              y si él vé en mis ojos lágrimas  
              por no hacermas verter  
              desistirá, cosa es clara.<sup>624</sup>

Auch wenn diese ‚negro‘-Figur sich nicht der ‚habla de negro‘ bedient, wird sie als sehr naiv konstruiert. Tomas spricht von sich selbst in der dritten Person („Tomás le convencerá; Tomás tiene en sus palabras, el eco del corazon“). Er hofft, durch seine Tränen Manuel davon zu überzeugen, zurückzukehren („en mis ojos lágrimas“). Wie ein Kind hofft der ‚negro‘, seinen ‚Vater‘ davon zu überzeugen, ihn nie mehr zu verlassen, da er ohne diesen nicht existieren kann. Der ‚negro‘ ist ohne den ‚blanco‘ unvollständig („sin él no vivo“). Er kann aber auch Mitleid hervorrufen („por no hacermas verter desitriá, cosa es clara“), wenn er denn gute Absichten hat („en sus palabras el eco del corazon“). An dieser Stelle bittet das kolonialisierte Objekt das kolonisierende Subjekt darum, bei ihm zu bleiben und es zu beschützen. Der ‚negro‘ in diesem Stück leistet keinen Widerstand, er ist nicht in der Lage, sich von seinem weißen Vater zu emanzipieren und erteilt ihm den Zivilisierungsauftrag.

---

<sup>624</sup> Ibid., S. 19.

Tomas findet Manuel und bleibt an seiner Seite. Mit der Zeit kommen Manuel aber Zweifel an der Rechtmäßigkeit des Widerstands. Deshalb versucht Pablo, einer der Aufständischen, Manuel von der Richtigkeit des Aufstands zu überzeugen.

Pablo Mas Cuba libre será,  
pese á la suerte contraria,  
y la estrella solitaria  
en la Antilla brillará.  
Ya lo ves, han ya cumplido  
más de dos años de guerra,  
y en cada palmo de tierra  
un patriota ha nacido.<sup>625</sup>

Pablo träumt von einem freien Kuba („Cuba libre será“), betrachtet die Spanier also tatsächlich als Besatzer. Es scheint aber, als ob der Kampf verloren sei („pese á la suerte contraria“).<sup>626</sup> Dennoch würden, je länger der Krieg dauere, immer mehr kubanische Patrioten „geboren“ („en cada palmo de tierra un patriota ha nacido“). Erneut findet sich hier die Geburt einer Nation aus einer von Blut durchtränkten Erde.

Der Widerstandskämpfer Pablo ist allerdings ein ‚blanco‘. In der Führung ist kein ‚negro‘ zu finden.

Manuel[...] „No haya esclavitud!“ exclaman,  
y al negro un arma le dan,  
falto de vestido y pan,  
y á primer liena le llaman.  
Alli el infeliz espera  
el fuego del enemigo,  
y sin amparao ni abrigo  
forma una humana trinchera.<sup>627</sup>

Manuel entlarvt jedoch den „falschen“ Widerstand. Den ‚negros‘ werde unter Vorspiegelung falscher Tatsachen eine Waffe in die Hand gedrückt („al negro un arma le dan“), um sie anschließend an vorderster Front den Feinden zu opfern („á primer liena le llaman. Alli el infeliz espera el fuego del enemigo“). Die ‚negros‘ würden so zur menschlichen Zielscheibe für die spanischen Truppen („froma una humana trinchera“).

Die abolitionistische Parole „No haya esclavitud!“ wird in diesem Theaterstück von ‚schlechten blancos‘ missbraucht, um den ‚negro‘ in einen längst verlorenen Kampf zu schicken. Der Darstellung zufolge wird der kubanische Widerstand von ‚bösen blancos‘ organisiert und finanziert. In *Mali* sind es die Feinde der Franzosen, hier sind es offensichtlich Feinde der Spanier, die jedoch namenlos bleiben.

Manuel Por qué de la humanidad  
ultrajar el santo emblema?

---

<sup>625</sup> Ibid., S. 32.

<sup>626</sup> Der in diesem Stück geschilderte Krieg dauerte insgesamt zehn Jahre und endete 1878.

<sup>627</sup> Ibid., S. 33.

Dónde hay gloria como el lema  
de la santa libertad?  
De Dios á la eterna luz  
ya la humanidad se enlaza...  
Oh...! no, no hay más que una raza  
como hubo un Dios en la cruz.  
Quien al pobre negro ofende,  
niega de Dios el poder  
que hermanos nos quiso hacer;  
y, ay de quien al hombre vende!  
Una sola es la verdad,  
como una es la raza humana...  
y esa verdad soberana  
se llama...fraternidad.<sup>628</sup>

Manuel verdammt den Widerstand und erkennt in den ‚bösen blancos‘ das Verderben der ‚negros‘. Er fordert Freiheit für alle Rassen („Dónde hay gloria como el lema de la santa libertad?“), da es nur eine Menschenrasse gebe („no hay más que una raza“), so wie es nur einen Gott am Kreuz gegeben habe („como hubo un Dios en la cruz“). Wer den „armen negro“ angreife, der sei gottlos („Quien al pobre negro ofende, niega de Dios el poder“), da Gott alle Menschen zu Brüdern machen wollte („que hermanos nos quiso hacer“). Manuel argumentiert religiös und begründet die Notwendigkeit der Freiheit der ‚negros‘ mit der Unvereinbarkeit der Sklaverei mit katholischen Werten („ay de quien al hombre vende!“).

Während der ‚blanco‘ in dieser Darstellung von „Brüderlichkeit“ („fraternidad“) spricht, stilisiert sich der ‚negro‘ selbst zum Kind eines Vaters. Diese Szene ist entscheidend für die weitere Entwicklung des Hauptprotagonisten und die Darstellung des Widerstands. Der jugendliche Leichtsinn weicht der Erkenntnis, dass der Vater Recht hatte. Der Widerstand sei das Werk böser Mächte und diene weder der kreolen noch der schwarzen Bevölkerung Kubas. Der ‚negro‘ werde auch im Widerstand weiterhin unterdrückt, seine Grundbedürfnisse nicht befriedigt. Doch sei er zu schwach, um sich zu wehren („pobre negro“) und werde in den sicheren Tod geschickt.

Auch der Aufständische Pablo erkennt die Notwendigkeit einer Zivilisierung Kubas durch Spanien an:

Pablo        [...] Ley, costumbre, religion,  
                  todo á España lo debemos.  
                  Ah. ! si, Manuel, respetemos  
                  la memoria de Colon  
                  Y quiera Dios que la guerra  
                  termine: no mas horrores.  
                  Aunque nos llamen traidores,  
                  pidamos paz á esta tierra.  
                  Mira España, nuestro amor.

---

<sup>628</sup> Ibid.

no el ódio siempre inhumano,  
Español es el cubano;  
tregua á la guerra, Señor.<sup>629</sup>

Gesetze, Sitten und Religion verdanken die Kubaner Spanien („Ley, costumbre, religion, todo á España debemos“). In Erinnerung an den Entdecker Christopher Kolumbus sollen diese respektiert werden und Kuba den Krieg beenden („respetemos la memoria de Colon“). Pablo bittet um Frieden für Kuba („pidamos paz á esta tierra“) und spricht Spanien seine Liebe aus („mira España, nuestro amor“). Denn der Kubaner sei Spanisch („Español es el cubano“).

Die Erkenntnis über die Unrechtmäßigkeit des Widerstands resultiert auch aus der Anerkennung der spanischen Leistungen. Erst Spanien bringt die Zivilisation in Form von Gesetzen, Sitten und Religion nach Kuba. Spanien ist in dieser Darstellung die ordnende Weltmacht. Die Werte, nach denen Manuel und Pablo handeln, verdanken sie Spanien, weshalb die Verwandtschaft an dieser Stelle hervorgehoben wird. Spanier und Kubaner sind eine Nation. Der Hass gegenüber Spanien ist unmenschlich („ódio siempre inhumano“).

Die Versöhnung zwischen Mutterland und Kolonie, zwischen Vater und Sohn beruht allerdings nicht nur auf der Anerkennung Spaniens auf Seiten der Aufständischen. Auch der Vater sieht sich ob der guten und selbstlosen Taten des ‚negro‘ Tomas gezwungen, diesen ebenso als einen Sohn Gottes („es hijo de Dios“) anzuerkennen:

Martin      Perdona, por ese vil  
                  pude ofenderte un momento.  
                  Ya ve usted qué bien decía  
                  Manuel, de su tema en pos,  
                  que el negro es hijo de Dios,  
                  y su alma como la mía!<sup>630</sup>

Er gibt seinem Sohn Recht („qué bien decía Manuel“). Die Seele des ‚negro‘ ist der Seele Martins gleich („su alma como la mía“). Mit diesen Worten endet das Stück. In Tomas findet sich erneut eine ‚negro‘-Figur nach dem Vorbild des Siglo de Oro. Auch wenn er dem ‚blanco‘ gegenüber stets loyal war, wurde er des Widerstands verdächtigt und musste sein Leben für diesen ‚blanco‘ riskieren, um seine Loyalität zu beweisen. Seine Seele findet Akzeptanz, allerdings wird dadurch betont, dass diese Seele im schwarzen Körper gefangen bleibt, und sich immer wieder in einer weißen Gesellschaft beweisen muss.

Insgesamt thematisiert *El insurrecto cubano* einen sinnlosen und falschen Widerstand, der zum Scheitern verurteilt ist. Spanien wird nach wie vor als die

---

<sup>629</sup> Ibid., S. 34.

<sup>630</sup> Ibid., S. 65.

rechtmäßige imperiale Herrscherin dargestellt, welche die Ordnung in der Welt wiederherstellen muss. Es fällt zudem auf, dass wie in Mali auch hier der Widerstand nicht von den unterdrückten ‚negros‘, sondern von bösen ‚blancos‘ ausgeht. Anders als Mali aber ist der ‚negro‘ Tomas nicht bereit, sich von seinem weißen Herrn zu emanzipieren.

Wenige Jahre später wird Kuba erneut Schauplatz einer Auseinandersetzung zwischen Spanien und kubanischen Aufständischen. In diesen Krieg schalten sich am Ende des Konflikts auch die USA ein. 1898 wird der Krieg mit einer Niederlage Spaniens beendet. Ein Jahr zuvor, 1897, wird das Drama *Marta y María o la muerte de Maceo* herausgegeben. Antonio Maceo Grajales ist kubanischer General während des Konflikts, der kurz vor dessen Ende im Kampf getötet wird. Er ist auch im 21. Jahrhundert eine wichtige Figur im kubanischen Bewusstsein und wird von der Castro-Führung gerne instrumentalisiert, um die kubanische Revolution des 20. Jahrhunderts mit der Unabhängigkeitsbewegung des 19. Jahrhunderts in Relation zu setzen.<sup>631</sup>

In diesem Stück sind es wieder „böse“, in diesem Fall US-amerikanische ‚blancos‘, welche, die Verluste der kubanischen Unabhängigkeitskämpfer nicht berücksichtigend, nur eines im Sinn haben: die Schwächung Spaniens.

Smith	(Interrumpiéndole). Vamos á ver: ¿qué logra el ejército libertador? Nada, ó casi nada.
Robertson	O mucho. La táctica del valiente mulato es admirable. No ganará mucha gloria con ella, pero él está, como nosotros, por lo positivo; y el sistema es lógico: no atacar al contrario si no es diez veces inferior en número; si resiste, batirse en retirada, y dejar luego que el clima diezme por su parte á las tropas enemigas. <sup>632</sup>

Der Widerstand wird als sinnlos beschrieben („Nada, ó casi nada“). Stattdessen wird die Überlegenheit der spanischen Truppen hervorgehoben („si no es diez veces inferior en número“). Dem Mulatten Maceo bliebe nur der Rückzug in die kubanischen Wälder und die Hoffnung, dass das Klima die spanischen Truppen zermürbe („que el clima diezme por su parte á las tropas enemigas“). An dieser Stelle wird der Widerstand gegen die spanischen Besatzer erneut als aussichtslos dargestellt. Zudem ist der Unabhängigkeitskämpfer Maceo eine Marionette der US-amerikanischen ‚blancos‘. Diese schicken

---

<sup>631</sup> Sergio Aguirre Mac Kay (1979): „En el aniversario de la muerte de Maceo“, *La Habana* 211, S. 67-81.

<sup>632</sup> Anónimo (1897): *Marta y María ó la muerte de Maceo. Drama en tres actos, en prosa y en verso*, Barcelona: Imprenta de Francisco J. Altés, S. 7-8.

die kubanischen ‚negros‘ bewusst in einen Kampf, den sie nicht gewinnen können. Einziges Ziel ist es hierbei, das mächtige Spanien zu schwächen.

Robertson [...] Todos creíamos á España pobre y exhausta, y sin vitalidad; pero transcurren las semanas, pasan los meses, y constantemente envía los hombres á millares y el dinero á millones, y Maceo, justo es confesarlo: cada día cuenta con menos gente y menos recursos. Implora repetidamente el auxilio de las juntas separatistas; pero como no estamos dispuestos á sacrificios considerables si, racionalmente, no prevemos un probable lucro, á sus continuas mandas se le ha contestado invariablemente: “Vengan victorias positivas.”<sup>633</sup>

In dieser Szene geht auch der US-amerikanische weiße Mann genauer auf die militärische Position Spaniens ein. 1897, ein Jahr vor der endgültigen Niederlage muss die Aussichtslosigkeit des Krieges bereits zu spüren gewesen sein. Denn Robertson spricht von einer anti-spanischen Propaganda, die entkräftet werden muss. Alle glaubten, Spanien sei arm und erschöpft („Todos creíamos á España exhausta, y sin vitalidad“). Doch Spanien schicke immer mehr Truppen und immer mehr Geld („constantemente envía los hombres á millares y el dinero á millones“).

Spanien wird hier als unerschöpfliche Weltmacht dargestellt, die sich nicht zermürben lässt. Maceo hingegen verliere dieser Darstellung zufolge immer mehr Männer („cada día cuenta con menos gente y menos recursos“). Deshalb bittet er die US-Amerikaner um Hilfe. Diese sind aber im Gegensatz zu Spanien nicht in der Lage, zu große Opfer für den Freiheitskampf zu bringen („no estamos dispuestos á sacrificios considerables“), da der Gewinn nicht allzu groß scheint („no prevemos un probable lucro“). Die US-amerikanischen ‚blancos‘ möchten nicht nur Spanien schaden, sondern hoffen auch, einen finanziellen Gewinn aus der kubanischen Kolonie zu ziehen. Dieser Gewinn wird als nicht besonders hoch beschrieben, was noch einmal die Mission Spaniens hervorhebt. Spanien ist nicht an den kubanischen Ressourcen interessiert, da es selbst genügend besitzt. Diese ist es sogar bereit zu opfern, um Kuba vor einem schlechten Schicksal zu bewahren.

Entgegen der historischen Entwicklung wird auch die Bedeutung Maceos heruntergespielt:

Robertson [...] Maceo salvaje, fuerte, varonil, aparece á su imaginación soñadora y enfermiza como un héroe novelesco, envuelto en esa aureola con que la actualidad, esa voluble

---

<sup>633</sup> Ibid., S. 8.

Diosa, rodea á los ídolos que son de un día, á quienes, con la misma rapidez que ha encumbrado sumerge después en el olvido más profundo.<sup>634</sup>

Der Mulatte verkörpere das Wilde, Starke und Männliche („Maceo salvaje, fuerte, varonil“), evoziere auf diese Weise das Verlangen weißer Frauen („aparece á su imaginación soñadora“) und infiziere deren Träume wie ein Romanheld („enfermiza como un héroe novelesco“). Allerdings sei sein Ruhm nicht von Dauer („los ídolos que son de un día“, „sumerge después en el olvido más profundo“). Maceo ist der Held des Widerstands, doch selbst seine Unterstützer sehen in ihm keinen Helden für die Ewigkeit. ‚Fama‘ steht in dieser Darstellung nur Spanien und den spanischen Truppen zu.

Robertson ist weiterhin aufgefallen, dass Marta, die Tochter eines Unternehmers, sich unsterblich in Maceo verliebt hat. Einer möglichen Verbindung steht seiner Meinung nach nichts im Wege, da der Vater, ebenfalls ein US-Amerikaner, ein Mann ist, der keine Werte kennt, außer denen des Geldes:

Robertson ¿Por qué se ha de oponer? ¿Porque Maceo es mulato? Nunca el honorable banquero ha reparado en colores tratándose de negocios. Si se toma la molestia de repasar su historia (y no hablemos de su presente) ¿no encontrará cuadros muy edificantes de una moral verdaderamente acomodaticia?<sup>635</sup>

Die Moral des Unternehmers wird als „anpassungsfähig“ beschrieben („de una moral verdaderamente acomodaticia“). „Farbe“ spiele keine Rolle, wenn es um das Geschäftliche gehe („Nunca [...] ha reparado en colores tratándose de negocios“). Die US-amerikanischen Weißen stehen in dieser Darstellung konträr zu den bisher behandelten Darstellungen der spanischen Weißen. Während diese sich einem höheren Ziel verschreiben, wie Manuel und Martin in *El insurrecto cubano*, nutzen die US-Amerikaner die ‚negros‘ aus, um Profite zu erzielen.

Robertson [...] Luego la trata de negros. ¡Y por el diablo que supo aprovechar el tiempo! ¿Cuánta sangre no hizo derramar á la raza negra, de la que hoy se declara defensor? ¿Y qué menos puede hacer que mezclar la suya con la de un mulato que le aventaja cuando menos en bravura? Después de la trata de negros, la explotación de los blancos, tan indigna ó más que aquella, pero con mayores garantías de una impunidad legal que le asegura reposada vejez, fruto merecido de una larga existencia de honrada laboriosidad.<sup>636</sup>

---

<sup>634</sup> Ibid., S. 9.

<sup>635</sup> Ibid., S. 10.

<sup>636</sup> Ibid.

So erwirtschaftete der Unternehmer sehr viel Geld mit dem Handel von schwarzen Sklaven („trata de negros“). Dabei habe er viel „schwarzes Blut“ vergossen („¿Cuánta sangre no hizo derramar á la raza negra“) erkläre sich heute jedoch zum Beschützer der ‚negros‘ („de la que hoy se declara defenso?“). Blut und Rasse spielten als Konzepte keine Rolle im US-amerikanischen Kontext. Deshalb würde sich der Unternehmer wohl auch nicht gegen eine Verbindung des Mulatten mit seiner Tochter Marta stellen („qué menos puede hacer que mezclar la suya con la de un mulato“). Zudem habe er auch nicht Halt vor der Ausbeutung der weißen, seiner eigenen Rasse, gemacht („la explotación de los blancos“). Diese wird hier allerdings als schlimmer bewertet als die Ausbeutung der schwarzen Menschen („tan indigna ó mas que aquella“). Außerdem würde diese mit größerer Wahrscheinlichkeit bestraft („con mayores garantías de una impunidad legal“).

Der US-amerikanische ‚blanco‘ ist eine zwielichtige Figur. Sie hat keine Prinzipien, beutet aus, wo sie Profit vermutet und handelt opportunistisch. Auch wenn sie in keinem anderen Theaterstück so ausführlich charakterisiert wird, steht diese Figur hinter den ‚blancos‘ in *Mali*, die den Franzosen schaden wollen und hinter den ‚blancos‘ in *El insurrecto cubano*, welche die ‚negros‘ unter Vortäuschung einer möglichen Freiheit in den Kampf schicken. Deren Klassenbewusstsein wird im Kampf gegen die Ungerechtigkeit der Sklaverei nicht als Grund dargestellt, auch wenn die dargestellten Widerstände historisch belegt sind. Es sind die Feinde Spaniens, durch die sie instrumentalisiert werden, um der moralisch überlegenen Weltmacht zu schaden. Die ‚negros‘ sind manipulierbare Figuren.

Die Besonderheit in der Darstellung des ‚negro‘ Maceo liegt auch in der Tatsache begründet, dass die historische Figur des Maceo ein Mulatte war, damit also ein Produkt einer Verbindung zwischen ‚Schwarzem‘ und ‚Weißem‘. Diese zwei Seiten kämpfen in seinem Körper, weshalb es zu ambiguen Repräsentationen führt. Auf der einen Seite charakterisiert Marta Maceo als einen „schwarzen Engel“:

Marta            ¡Jamás! Puedes decirme que es un aventurero;  
                       para mí es un héroe. Será un criminal para algunos;  
                       yo veo en él un adalid, no comprendido, de  
                       una idea generosa; y le adoro como se adora á un  
                       sér sobrenatural, ya sea creación de la bondad  
                       divina, ya sea engendro del espíritu del mal.  
                       También el ángel exterminador es hermoso, aunque  
                       sea lúgubre su hermosura.<sup>637</sup>

---

<sup>637</sup> Ibid., S. 14.

Entgegen der öffentlichen Meinung, er sei ein Abenteurer und Verbrecher („aventurero“, „criminal“), liebt Marta ihn als einen Helden und Anführer der Unabhängigkeit („héroe“, „adalid“), der in seiner Großzügigkeit missverstanden wird („no comprendido, de una idea generosa“). Sie vergöttert ihn wie ein übernatürliches Wesen („un sér sobrenatural“), unabhängig davon, ob sein Schöpfer göttlich („ya sea de la bondad divina“) oder böse sei („ya sea engendro del espíritu del mal“). Er ist ein wunderschöner Engel („ángel exterminador es hermoso“), auch wenn diese Schönheit düster ist („sea lúgubre su hermosura“).

Marta ist eine US-amerikanische ‚blanca‘. Ähnlich wie die französische weiße Frau Adela in dem Stück *Mali* ist sie als nicht in Europa sozialisierte Frau naiv und in einen ‚Romanhelden‘ verliebt. Sie ist ihrem Begehren und damit dem ‚negro‘, der Gefahr der Kolonie, schutzlos ausgeliefert. In jedem Moment ihrer Anbetung ist sich die weiße Frau der möglichen Gefahr, die von einem schwarzen Mann ausgeht, bewusst. Als weiße Frau trägt sie aber auch das Ideal eines möglichen *blanqueamiento* in sich. In ihrer Charakterisierung wird bereits vorweggenommen, dass Maceo als Mulatte zwei Seiten besitzt. Die weiße Seite mache ihn zu einem Helden und einem göttlichen Wesen, während die schwarze Seite seine Erfolge schmälert und seine Schönheit relativiert. Maceo führt den Diskurs des geläuterten ‚negro‘ selbst fort:

Maceo        ¡Marta! Yo no sé expresarme; yo soy un hombre rudo, un salvaje; yo no sé hablar como esos hombres que llaman civilizados; pero á corazón, eso no: á corazón no hay quien me gane.<sup>638</sup>

Als wilder ‚negro‘ könne er sich sprachlich nicht so gut ausdrücken („no sé expresarme“, „soy un hombre rudo, un salvaje“). Er sei nicht wie die zivilisierten Menschen („como esos hombre que llaman civilizados“). Doch habe er ein großes Herz, das ihm niemand abstreiten könne („á corazón no hay quien me gane“). Nach außen ist Maceo ein schwarzer Mann. Er kennt keine Zivilisation, kann sich nicht in der Sprache der Weißen ausdrücken, hat keine Manieren und ist der Wilde, als der er wahrgenommen wird. Innen ist er aber weißer Mann, was sein großes Herz beweist.

Für seine wilde Seite wird, wie in *Mali*, die Herkunft verantwortlich gemacht:

Maceo        Yo nací en la selva y en ella me crié; el silbido del huracán fué el arrullo de mis sueños infantiles, y mi oído tanto se familiarizó con los trinos del sinsonte como

---

<sup>638</sup> Ibid., S. 16.

los rugidos del puma.<sup>639</sup>

Während es in Mali die Wiege inmitten von Schlangen und Tigern ist, ist es bei Maceo der Wald, der ihm als Zuhause in seinen jungen Jahren dient („nací en la selva y en ella me crié“). Das Pfeifen der Stürme wiegt ihn in den Schlaf („el silbido del huracán fué el arrullo de mis sueños infantiles“). Das prägende Tier in seiner Kindheit ist allerdings nicht der Tiger, sondern der Puma („se familiarizó con los trinos del sinsonste como los rugidos del puma“). Auffällig in dieser Beschreibung ist die Abwesenheit der Eltern, die ihr Kind beschützen sollten. Die Erziehung des schwarzen Kindes wird der Natur überlassen, was eine Erklärung für seinen unzivilisierten Charakter ist.<sup>640</sup>

Maceo      Mi padre era blanco,  
mi madre negra; y como si en mí hubiera dos naturalezas  
distintas, yo siento que mis instintos,  
que mis pasiones, no siempre son los mismos, como si  
por mis venas la sangre de las dos razas que me  
engendraron corriera en impetuoso torrente, en  
incesante lucha y con alternadas victorias.<sup>641</sup>

Auch Maceo spürt, dass in seiner Brust zwei Herzen schlagen. Sein weißer Vater und seine schwarze Mutter beeinflussten die zwei „naturalezas“ in seinem Körper. Er sei oft verwirrt über seine eigenen Gefühle („no siempre son los mismos“), was er auf das Blut zweier Rassen zurückführt, das durch seinen Körper fließt („por mis venas la sangre de las dos razas que me engendraron“). Diese Rassen würden in ihm kämpfen, wobei der Sieg keiner von beiden stets gewiss sei („en incesante lucha y con alternadas victorias“). Das Wesen Maceos wird durch das Blut erklärt. Seine Wildheit ist durch seine weiße Seite zähmbar, allerdings tritt sie durch die Prägung in seiner Kindheit stärker hervor.

Maceo      Sin  
cariño de nadie y sin amor á persona alguna, crecí  
abandonado á mis propias fuerzas. A la independencia  
de mi patria dediqué toda mi actividad y  
juré vencer ó morir en la empresa.<sup>642</sup>

Denn Maceo musste ohne Liebe aufwachsen („sin cariño de nadie y sin amor á persona alguna“). Dieser Mangel an Gefühlen treibt ihn dann auch in den Unabhängigkeitskampf („A la independencia de mi patria dediqué toda mi actividad“). Es gebe für ihn nur zwei Optionen: den Sieg oder den Tod („juré vencer ó morir en la empresa“). Wie Adelas Liebe

---

<sup>639</sup> Ibid.

<sup>640</sup> An dieser Stelle ist erneut auf die von Gobineau vertretene Theorie zu verweisen, derzufolge sich die Rassen auch unabhängig von den Orten, an denen sie leben, entwickeln. Nichtsdestotrotz spricht er von einer ursprünglichen Prägung durch das Klima und die Beschaffenheit des Herkunftsorts, vgl.: Gobineau (1940): *Essai*, S. 53.

<sup>641</sup> Ibid.

<sup>642</sup> Ibid.

so kann auch Martas Liebe den ‚negro‘ von seinem widerständischen Tun abbringen. Es ist die fehlende Familie und die verweigerte Zuneigung, die ihn erst zu einem gefährlichen Kämpfer machen. Maceo Kampf ist nicht durch das Bewusstsein einer sozialen Unterdrückung, sondern durch seinen wilden Charakter und die fehlende elterliche Erziehung motiviert, so die Erklärung des Stücks.

Maceo    Esta idea llenó  
mi existencia hasta que te ví. Desde aquel instante  
ya tuvo mi pensamiento otras miras, mi corazón  
otros anhelos. Seguí soñando en la libertad de mi  
patria; pero ya no con aspiración vaga á su independencia,  
sino con el propósito decidido de que el  
cielo azul en que ha de ondear la bandera victoriosa  
de la estrella solitaria, cobije un hogar donde  
halle lo que nunca hallé: el amor de la esposa; no  
la caricia brutal de la hembra; el calor de la  
familia: no el fuego abrasador de la pasión desenfadada.<sup>643</sup>

Daher ändert sich Maceo Perspektive erst, als er Marta trifft („mi pensamiento otras miras, mi corazón otros anhelos“). Er sieht die Welt plötzlich mit den Augen der weißen Frau und erkennt dadurch den weißen Blick („otras miras“). Dieser Vorgang weckt ihn ihm den Wunsch, statt wie bisher nur die bedingungslose Unabhängigkeit; ein freies und friedliches Kuba („el cielo azul en que ha de ondear la bandera victoriosa de la estrella solitaria cobije un hogar“). In dieser friedlichen Atmosphäre sieht er das Ideal eines Haushalts, in dem ihn die Liebe einer Ehefrau („el amor de la esposa“) und nicht die brutale Zärtlichkeit einer ‚negra‘ („no la caricia brutal“) erwartet. In dieser Perspektive sehnt er sich nach der Wärme der Familie („el calor de la familia“) anstatt wie bisher, nach dem Feuer einer ungezügelter Leidenschaft („no el fuego abrasador de la pasión desenfadada“). Durch die Begegnung mit Marta kolonialisiert Maceo seinen Blick. Die wilde, hemmungslose, ziellose Leidenschaft tauscht er ein für die Ideale der weißen Gesellschaft.

Marta        ¡Estoy orgullosa de ti! ¡Y aun dicen que no eres digno  
de mi amor! ... Y dime: ¿Cómo has podido llegar  
hasta mío?<sup>644</sup>

Marta übernimmt in der Darstellung dieser Kolonialisierung die Rolle der ‚Mutter‘. Sie ist stolz auf Maceos Entwicklung („¡Estoy orgullosa de ti!“) und straft die öffentliche Meinung Lügen, Maceo sei ihrer Liebe nicht würdig („¡Y aun dicen que no eres digno de mi amor“). Marta verkörpert die Sehnsucht aus Maceos ‚weißer‘ Perspektive.

---

<sup>643</sup> Ibid.

<sup>644</sup> Ibid., S. 17.

Das Objekt der Begierde einer hemmungslosen Leidenschaft hingegen ist die ‚negra‘ Dominga. Bevor Maceo Marta trifft, ist Dominga seine Geliebte. Nun trauert sie um den verlorenen Geliebten:

Dominga (Cantando y bailando después con Andrés.)  
¡Ay, niño, niño!  
¡qué amalga pena!  
Maseo me olvida  
polque soy nega.  
Olvidad, mis niñas,  
al vil inglato,  
que si soy nega,  
¡Ay!  
él es mulato.<sup>645</sup>

Dominga und der ‚negro‘ Andrés betreten die Szene in einem kurzen komischen Zwischenspiel, wie es im Siglo de Oro beliebt war. Beide Figuren sprechen die ‚habla de negro‘, tanzen und singen. Dominga leidet und begründet das Vergessen Maceos damit, dass sie schwarz ist („Maseo me olvida polque soy nega“). Sie warnt andere ‚negras‘ davor, sich auf einen Mulatten einzulassen („Olvidad, mis niñas, al vil inglato“, „soy nega“, „él es mulato“). Dominga repräsentiert die ‚schwarze‘ Seite Maceos. In der Hierarchie der Farben befindet sich die schwarze Frau ganz unten, während die weiße Frau oben steht. Maceo steht dazwischen. Er ist nicht ‚schwarz‘ und daher auch kein Sklave. Er sehnt sich nach Frieden und einer Familie, d. h. nach ‚weißen‘ Werten. Er ist aber auch nicht ‚weiß‘ und steht deshalb auf der Seite der Aufständischen. Zudem ist er wild. Die ‚schwarze‘ Seite kann im Laufe des Stücks jederzeit die Oberhand gewinnen. So geschieht es, dass nachdem Marta mit Maceo flieht, um ihn zu heiraten, er sich plötzlich brutal und hinterhältig verhält:

Gómez Maceo, vil como siempre,  
intenta de vuestro tío  
cobrar con creces sin duda  
la libertad de D. Victor.  
Dinero intenta arrancarle  
y aún ligarle á compromisos  
mayores.<sup>646</sup>

Die Spanierin María bittet ihre Freundin Marta darum, Maceo zu überreden, ihren Verlobten Medrano frei zu lassen. Dieser kämpft für die spanischen Truppen und ist ein Gefangener Maceos. Maceo lässt Medrano frei, verlangt aber im Gegenzug Geld und Schutz von Marias Onkel.

---

<sup>645</sup> Ibid., S. 43.

<sup>646</sup> Ibid., S. 43.

Gómez kommentiert das Geschehen und beschreibt Maceo als böse („vil como siempre“) und gierig („Dinero intenta arrancarle“). Wie ein Held aus einem Roman weckte Maceo die Begierde der ‚blanca‘ Marta. Indem sie dem ‚negro‘ folgt, beginnt ihr Verderben. Maceo behandelt Marta wie eine Gefangene. Im direkten Kampf in Kuba gewinnt seine ‚schwarze‘ Seite die Oberhand.

Dieser ‚negro‘ ist voller Hass auf die spanischen Besatzer. Er dekonstruiert den ‚Hispanidad‘-Diskurs („Os llamásteis sus hermanos“).

Maceo	¡Lo haré! Gimen los cubanos por vosotros oprimidos. Os llamásteis sus hermanos y no sois más que tiranos de infelices desvalidos. Que España, mal que así os cuadre, madre no es, aunque eso ladre la torpe fé que te arrastra!
Medrano	¡Para todos será madre! ¡Para tí sólo madrastra! <sup>647</sup>

Die Spanier bezeichnet er als „tiranos“, die sich der unglücklichen ‚negros‘ bemächtigen („tiranos de infelices desvalidos“). Spanien ist aus der ‚negro‘-Perspektive keine ‚Mutter‘ („madre no es“). Dem entgegnet Medrano, dass Spanien allen eine ‚Mutter‘ sein werde, nur für den ‚negro‘ werde sie eine Stiefmutter sein („¡Para todos será madre! ¡Para ti sólo madrastra!“). Damit wird auch deutlich, welche Gruppen unter den Begriff ‚Hispanidad‘, einer Verwandtschaft aller ‚hispanos‘ fallen. Es sind Spanier und die weißen Menschen in der Kolonie. ‚Negros‘ wie Maceo werden erst dann wie Söhne behandelt, wenn ihre ‚weiße‘ Seite die Oberhand gewinnt.

Der mutige Medrano fordert Maceo zum Duell auf, dieser lässt sich allerdings nicht darauf ein. Später wird er in einem Kampf von den übermächtigen Spaniern verwundet und stirbt verbittert. Marta flieht und führt den Kampf gegen die Spanier fort. Diese stehen aber in der letzten Szene als Sieger da. In den letzten Worten des Stücks betet die ‚blanca‘ Maria für den Frieden in Kuba:

Maria [...]	El trabajo fertilice las entrañas de la tierra; la cizaña de la guerra para siempre esterilice; y en un porvenir felice españoles y cubanos olvidando odios insanos, feroz envidia y cruel saña, honrando á la madre España
-------------	---

---

<sup>647</sup> Ibid., S. 48.

déense un ósculo de hermanos.<sup>648</sup>

Der Schoß der Erde soll durch die Arbeit wieder fruchtbar gemacht werden („El trabajo fertilice las entrañas de la tierra“). Die Zwietracht des Krieges soll sterilisiert werden („la cizaña de la guerra para siempre esterlice“). Gemeinsam soll die aus Kubanern und Spaniern bestehende Familie in die Zukunft blicken und den unbegründeten Hass vergessen („olvidando odios insanos“). Die Brüder sollen ihre gemeinsame Mutter Spanien ehren („honrando á la madre España déense un ósculo de hermanos“).

María rekonstruiert erneut den ‚Hispanidad‘-Diskurs. Die Erde soll in diesem Stück nicht der blutgetränkte Boden einer neuen Nation, sondern der fruchtbare Boden einer glücklichen Familie sein. Angesichts der drohenden Niederlage Spaniens wird in diesem Stück die Notwendigkeit der Verteidigung der gemeinsamen ‚hispanischen‘ Werte vorgeführt. Die Figur des ‚negro‘ zeigt hier, dass der Widerstand von einem unbegründeten und unzivilisierten Hass auf die ‚blancos‘ und der inneren Zerrissenheit eines Mulatten ausgeht und deshalb zu bekämpfen ist. Im Stück wird der Widerstand durch die militärische Überlegenheit Spaniens niedergeschlagen, den kubanischen „Brüdern“ wird aber verziehen, was zudem die moralische Überlegenheit Spaniens demonstriert.

## **b) Schwarzer Mann und weiße Frau/Weißer Mann und schwarze Frau**

Das Verhältnis zwischen der weißen Frau, der ‚Mutter‘, und dem ‚negro‘, dem ‚Kind‘, stellt in den Theaterstücken einerseits eine zivilisatorische Maßnahme, andererseits einen Tabubruch dar, der zum Scheitern verurteilt ist. In dem Moment, in dem der ‚negro‘ seinen Anspruch stellt, mit einer weißen Frau zusammen zu sein, erhebt er den Anspruch auf Gleichberechtigung. Allerdings begehrt er lediglich die weiße Frau in der Kolonie, die dem Kontakt ausgeliefert ist. So wie der Widerstand muss auch die Liebesbeziehung scheitern.

In dem Stück *La Mulata* von Eva Canel aus dem Jahr 1891 werden die Geschlechterrollen umgekehrt. Die Mulattin Patria wird von ihrem weißen Ehemann in der Kolonie ihres Reichtums und des gemeinsamen Sohns beraubt. Nach Jahren kommt sie nach Spanien, um ihren Sohn zurückzuholen und beide kehren vereint in die Kolonie zurück.

---

<sup>648</sup> Ibid., S. 73-74.

Die erste Szene spielt in der Kolonie. Daniel, Patrias weißer Ehemann bespricht mit seinem Freund, dem Kapitän eines Schiffs, den Plan, Patrias Vater um sein Vermögen zu bringen. Der Kapitän unterstellt Daniel derweil, dass er Patria nicht nur ausnutzen möchte, sondern sie auch liebe.

- Daniel Y sin embargo, la quieres con delirio; pues también yo quiero á mi hijo.
- Capitán Estamos en muy diferente caso: no compares lo que no admite comparación. Mi hija es hija de mi esposa, de una mujer de mi raza; mientras tu hijo lo es de una mulata.
- Daniel Bien; pero es mi hijo, es blanco y Patria es también mi legítima esposa...
- Capitán Pamplinas. Una mulata no puede tener los mismos derechos que tendría una blanca. ¿Sabes que me figuro que la quieres?
- Daniel Estás equivocado; me he casado con ella porque no había otro remedio, y como es buena, como me quiere muchísimo...<sup>649</sup>

Daniel verneint dies, gibt aber zu, seinen Sohn zu lieben („yo quiero a mi hijo“), wie auch der Kapitän seine weiße Tochter liebe („la quieres con delirio“). Die Liebe eines Vaters kennt keine Rassenunterschiede, so Daniel. Dem widerspricht der Kapitän. Seine Tochter sei das Produkt einer legitimen Ehe mit einer weißen Frau („de mi esposa, una mujer de mi raza“), während Daniels Sohn das Produkt einer Verbindung mit einer Mulattin sei („mientras tu hijo lo es de una mulata“). Der Kapitän erkennt in diesem Moment die Ehe zwischen einem weißen Mann und einer schwarzen Frau nicht an. In der Kolonie sind rechtliche Akte möglich, die der Moral eines Spaniers widersprechen. Daher kann eine gemischtrassige Ehe nicht mit einer Ehe zweier ‚blancos‘ gleichgestellt werden („no admite comparación“). Es bedarf an dieser Stelle keiner Erklärung. Eine Mulattin könne nicht dieselben Rechte haben, die einer ‚blanca‘ zustehen („Una mulata no puede tener los mismos derechos que tendría una blanca“). Auch der Sohn wird vom Kapitän nicht anerkannt, obwohl seine Hautfarbe weiß ist („pero mi hijo es blanco“). Der Diskurs um die Hautfarbe gewinnt im 19. Jahrhundert eine neue Dimension. Die Herkunft und die Hautfarbe der Eltern ist nun entscheidend für den sozialen Status eines Menschen, wie im Fall von Patrias und Daniels Sohn.

Daniel beeilt sich aber zu bezeugen, dass er die Mulattin nicht liebe, sondern sie nur ihres Reichtums wegen geheiratet habe („no había otro remedio“). Er überzeugt Patrias Vater davon, seinen Besitz an den Kapitän zu verkaufen. Die Goldmünzen erweisen sich später als Fälschung. Bevor der Betrug auffliegen kann, flieht Daniel mit dem entführten

---

<sup>649</sup> Eva Canel (1891): *La Mulata. Drama original en tres actos y un prólogo*, Barcelona: la ilustración, S. 9.



Ihre Gebete werden erhört („¡Dios oyó mis ruego!“). Sie fürchtet vor der Geburt, dass ihr Sohn ihre Hautfarbe erben werde („Temblaba temiendo que se me pareciese“). Die Erleichterung der Eltern wird beschrieben, als ein weißer Sohn geboren wird („encontré pequeña la tierra para albergar mi dicha“, „mi esposo parecía feliz“).

Wie ihr Sohn ist auch Patria das Produkt einer Verbindung zwischen einem weißen Mann und einer schwarzen Frau. Ihre Hautfarbe hat sie von ihrer Mutter. Sie wird aber in der Kolonie als Kind ihres Vaters als Freie behandelt und darf sogar einen ‚blanco‘ heiraten. Trotzdem gilt die Hautfarbe als soziale Kondition, weshalb ihre Rolle als ‚negra‘ durch die Geburt eines weißen Kindes aufgewertet wird. Die Mulattin ist in diesem Fall die Mutter eines Weißen und nimmt diese Rolle im Verlauf des Stücks an.

Patria. Usted dice  
que mi color no autoriza á ningún hombre para asesinar á  
una madre robándole su hijo, ¿no es cierto? ¿No es cierto que  
las madres todas somos iguales? ¿No es cierto que los hijos  
han de mirarse antes que en el rostro en el alma de la que  
les dió el ser?<sup>653</sup>

Als Mutter eines Weißen versichert sie ihre besonderen Rechte („que mi color no autoriza á ningun hombre para asesinar á una madre robándole su hijo“). Ihre Farbe als Mutter spiele keine Rolle. Denn alle Mütter seien gleich („¿No es cierto que las madres todas somos iguales?“). Bevor die Söhne ihren Ursprung in ihrem eigenen Gesicht suchen, sollen sie die Seele ihrer Mütter erkennen („¿No es cierto que los hijos han de mirarse antes que en el rostro en el alma de la que les dió el ser?“).

Patrias Sohn kann sie nicht aufgrund ihrer Hautfarbe als die eigene Mutter identifizieren, deshalb fordert sie in einer indirekten Frage den Sohn auf, in der Seele nach Gemeinsamkeiten zu suchen. Die weiße Perspektive kommt auch in dieser Szene zum Tragen. Solange der ‚blanco‘ die ‚negra‘ als ‚negra‘ sieht, wird er sie nicht als seine Mutter *ansetzen* können. Schließt er aber die *Augen* und hört auf ihre Seele, so wird er sich in ihr *wiedererkennen*.

Der junge Anwalt beschließt, der verzweifelten Mulattin zu ihrem Recht zu verhelfen und erzählt auch seinem Vater davon. Daniel ist durch den geraubten Reichtum zum Grafen aufgestiegen und fürchtet sich vor Patrias Rache.

Marqués Digo que no  
es posible encontrar hombres capaces de... Esa mulata debe  
estar loca, ó ha mentido. Las mujeres de su raza son  
embaucadoras y tienen la imaginación fantástica.<sup>654</sup>

---

<sup>653</sup> Ibid.

<sup>654</sup> Ibid., S. 34.

Er versucht seinen Sohn davon zu überzeugen, der Mulattin zu misstrauen und verweist auf bekannte Stereotype. Die Frau müsse verrückt sein oder lügen („Esa mulata debe estar loca, ó ha mentido“). Denn alle Mulattinnen seien Betrügerinnen und hätten eine rege Fantasie („embaucadoras y tienen la imaginación fantástica“).

Der ‚blanco‘ fühlt sich aufgrund der Hautfarbe Patrias nicht dazu verpflichtet, seine rechtmäßige Frau als solche anzuerkennen. Die Verbindung kann von weißer Seite jederzeit aufgekündigt werden. Der weiße Mann benutzt die schwarze Frau und fühlt keine Verpflichtungen. Das skrupellose Verhalten charakterisiert zum einen den monströsen Weißen Daniel, zeigt aber auch die Probleme einer interracialen Beziehung auf.

Patria            ¿Te comprendo! Quieres decir que mi color resultaría  
mancha repulsiva en las límpidas lunas que adornan tus  
salones. ¿No es esto? ¿Y me querrás decir en qué espejo  
contemplas el alma de esa mujer que ocupa mi lugar, para  
no verla más negra que mi rostro?<sup>655</sup>

Auch die Mulattin ist sich dieser Probleme bewusst. Sie nimmt sich aus Daniels Perspektive wahr und sieht den Fleck, den sie in den sauberen Salons der weißen Gesellschaft bedeuten würde („que mi color resultaría mancha repulsiva en las límpidas lunas que adornan tus salones“). Die Hautfarbe ist nach wie vor ein Zeichen der sozialen Stellung. Daher versucht Patria, moralisch zu argumentieren.

Ebenso wie Maceo hat sie zwei Seiten. Ihre schwarze Seite trägt sie in der Hautfarbe, ihre weiße Seite in der Seele. Umgekehrt habe die Frau, die Geliebte Daniels, eine schwarze Seele („para no verla más negra que rostro“). In diesem Farbenspiel bleibt aber die bewährte Konnotation erhalten. Auch Patria schreibt der weißen Farbe positive und der schwarzen Farbe negative Eigenschaften zu. Sie sieht sich mit dem weißen Blick und beherrscht den Diskurs. Ihre weiße Seele ist gefangen in ihrem schwarzen Körper.

Als „madre“ ist sie weder ‚blanca‘ noch ‚negra‘. ‚Madre‘ steht in dem Stück über der Hautfarbe und der sozialen Kondition:

Patría            ¿Y supones tú que el hombre nacido de mi seno  
puede anteponer el amor venal de una coqueta al amor purísimo  
de su madre?  
Marqués.        Si su madre tiene el color de los esclavos, sí.  
Patria.            ¿Y quién eres tú para llamar esclavos á los que hizo  
libres un código escrito con la sangre del Redentor del  
mundo? ¡Yo no soy esclava sino de mi honra! Esclavo tú,  
que arrastras la cadena de tu pasado y sufres el yugo de la  
ignominia. ¡Esa, esa sí que es esclavitud infamante!<sup>656</sup>

---

<sup>655</sup> Ibid., S. 48.

<sup>656</sup> Ibid., S. 48-49.

Daniel verweist auf ihre Hautfarbe, welche die Hautfarbe der Sklaven sei („Si su madre tiene el color de los esclavos, sí“). Der Sklavenstatus wurde historisch von den Müttern an ihre Kinder vererbt, unabhängig von der Hautfarbe des Vaters. Daniel spielt an dieser Stelle auf den sozialen Tod durch die Hautfarbe an. Patria hingegen erweitert den Begriff der Sklaverei auf philosophischer Ebene. Rechtlich gesehen ist sie keine Sklavin. Auch als ‚negra‘ ist sie nur ihrer Ehre verpflichtet („¡Yo no soy esclava sino de mi honra!“). Stattdessen sei Daniel ein Sklave seiner Vergangenheit („Esclavo tú, que arrastras la cadena de tu pasado“, „es esclavitud infamante!“). Patria kehrt die Rollen um und spielt mit den Zuweisungen ‚negro‘ – ‚esclavo‘ – ‚monstruo‘ und ‚blanco‘ – ‚dueño‘ – ‚ángel‘. Nichtsdestotrotz bleibt sie das kolonialisierte Objekt, das sich selbst nur durch den weißen Blick sehen kann. Zudem wird auch am Ende des Stücks, als Patria sich ihrem Sohn zu erkennen gibt, keine Gerechtigkeit hergestellt. Das kolonialisierte gedemütigte Objekt fordert keine juristische Verfolgung:

Patria      Perdónales como yo les perdono; ya te he dicho que lo he jurado, y tú no harás que falte á mi juramento. Si honrada fuí en la desgracia, ¿cómo es posible que deje hoy de serlo, sellando mi felicidad con un perjurio? (Transición.) No hablemos del pasado; embriaguémonos con el presente, y discurremos sobre el porvenir. ¿Despertamos de una pesadilla? Pues alejémosla del pensamiento.<sup>657</sup>

Patria fordert keine Anerkennung ihrer Rechte im Angesicht der Gesellschaft. Sie verzeiht („Perdónales como yo les perdono“) und zeigt damit ihren ehrenhaften Charakter („Si honrada fui en la desgracia, ¿cómo es posible que deje hoy de serlo, sellando mi felicidad con un perjurio?“). Das kolonialisierte Objekt vergisst die Vergangenheit („No hablemos del pasado“) und fordert keine Rache. Es gibt sich mit dem Ende des Albtraums zufrieden („¿Despertamos de una pesadilla? Pues alejémosla del pensamiento“).

Die Verbindung zwischen einem weißen Mann und einer schwarzen Frau unterscheidet sich deutlich von der Darstellung der Verbindung zwischen einer weißen Frau und einem schwarzen Mann. Wenn überhaupt, so ist sie nur in der Kolonie möglich und wird in Spanien, zumindest gesellschaftlich, nicht anerkannt. Während die weiße Frau dem Begehren des ‚negro‘ schutzlos ausgeliefert ist und es einer väterlichen Figur bedarf, die sie beschützt und den ‚negro‘ tötet, nutzt der weiße Mann die schwarze Frau aus und muss keine Konsequenzen fürchten. Die schwarze Frau wird von einem weißen Mann nicht begehrt, sondern umgekehrt. Durch die Verbindung hofft sie darauf, weiße Kinder zu zeugen und damit deren sozialen Tod zu verhindern.

---

<sup>657</sup> Ibid., S. 54.

Die Mulattin Patria ist eine starke Figur, die das ihr widerfahrene Unrecht akzeptiert und den verantwortlichen Weißen verzeiht. In einer Verbindung zwischen ‚blancos‘ und ‚negros‘, zwischen Kolonialherren und Kolonialiserten, hoffen die Weißen angesichts der drohenden Verluste der Kolonien auf Vergebung und stellen diese Möglichkeit auf der Bühne dar. Auch das Eindringen der Kolonialiserten in das Mutterland muss nicht befürchtet werden. Denn wie Patria finden die ‚negros‘ am Ende des 19. Jahrhunderts nur in der Kolonie ein mögliches Leben.

### c) Die Zivilisierung des ‚negro‘

Der Widerstand der ‚negros‘ und die Forderung nach Rache, wie sie im Theaterstück *Mali* dargestellt wurde, sind in den bisher analysierten Stücken weißer Autorinnen und Autoren zum Scheitern verurteilt. Die Freiheit des ‚negro‘ ist nur möglich, wenn dieser sich dem weißen Blick unterwirft. Die Sklaverei ist ein notwendiges Übel, das aber dem selbstlosen Ziel dient, den ‚negro‘ zu zivilisieren und ihn an die weiße Welt anzupassen. Wie das beispielhafte Verhalten eines Schwarzen auszusehen hat bzw. wie es anschließend mit der Freiheit belohnt wird, zeigen die Stücke *El ejemplo* (1900), *La cadena del esclavo* (1867) und die Zarzuela *El capitán negrero* (1865).

*El ejemplo* von María del Ámparo Arnillas de Font wird im Jahr 1900 veröffentlicht. Es handelt von einem grausamen Sklavenbesitzer, der von seinem Sklaven gerettet wird und diesem anschließend die Freiheit schenkt. Zu beachten ist insbesondere das Erscheinungsdatum. Denn zwei Jahre zuvor, 1898, verliert Spanien die Kolonien in Kuba. Entgegen den Darstellungen des Kriegs in *El insurrecto cubano* und *Marta y María o la muerte de Maceo* ist Spanien finanziell ruiniert und muss kapitulieren. Die Krise von ’98 spielt allerdings im folgenden Drama keine Rolle. Vielmehr wird weiterhin der Zivilisierungscharakter der Sklaverei betont.

Im ersten Akt sitzen einige ‚negros‘ auf der Bühne und flechten Blumen:

Coro [de negros] Listos hagamos  
ramos de flores,  
tras la fatiga  
calma vendrá,  
es el trabajo  
nuestro contento:  
él nos aparta

de la maldad.<sup>658</sup>  
 Somos alegres  
 los cimarrones;  
 como tenemos  
 buen corazón,  
 y si nuestro amo  
 no nos varea,  
 todos decimos  
 viva el señor.<sup>659</sup>

Die Arbeit der Sklaven wird als nicht schwer beschrieben, sondern dient in erster Linie einer Beschäftigung der schwarzen Sklaven („es el trabajo nuestro contento“). Diese leichte Arbeit würde sie nämlich davon abhalten, etwas „Böses“ zu tun („el nos aparta de la maldad“). Sie sind aber auch angesichts der leichten Arbeit überfordert („tras la fatiga“) und freuen sich auf das Ausruhen („calma vendrá“). Der Chor der ‚negros‘ besteht aus Sklaven, die bereits einmal entlaufen sind („los cimarrones“). Flucht ist eine Form des Widerstands. Allerdings sind diese ‚cimarrones‘ glücklich („somos alegres“), weil sie ein gutes Herz haben („como tenemos buen corazón“). Wenn ihr Besitzer sie nicht bestraft („no nos varea“), blühen ihm Ruhm und Ehre („todos decimos viva el señor“).

Die ‚negros‘ hier werden als fröhliche, singende Sklaven dargestellt, die ihrer einfachen Arbeit gerne nachgehen. Sie wissen um die Beschaffenheit ihres unzivilisierten Charakters („nos aparta de la maldad“) und um die Wirkung der Arbeit als zivilisierende Kraft. In dieser Szene werden die ‚negros‘ nicht ausgebeutet, sondern von ihrem Besitzer mithilfe der Arbeit erzogen. Leisteten sie früher Widerstand und flohen („cimarrones“), so sind sie jetzt bereit, ihren Besitzer zu preisen („viva el señor“). ‚Cimarron‘ steht aber auch für den gescheiterten Widerstand. Der entlaufene schwarze Sklave wird wieder eingefangen, bestraft und muss weiterhin für seinen Besitzer arbeiten. Diese ‚cimarrones‘ sollen die Sinnlosigkeit des Widerstands zum einen durch ihren Status ‚cimarron‘ und zum anderen durch die Akzeptanz des Sklavenschicksals demonstrieren.

Zwei ‚negros‘ lösen sich aus der Chormenge, Daniel und Pancho. Daniel ist frei, Pancho wird von seinem Besitzer regelmäßig grundlos bestraft. Daniel, dessen Vater bei einem Unfall durch die Hand des Besitzers getötet wurde, versucht, den guten Sklaven Pancho gegen diesen aufzuhetzen. Pancho zeigt aber bereits zu Beginn des Stücks sein beispielhaftes Verhalten:

Pancho      No te niego yo que amo  
                  es conmigo muy cruel;  
                  pero no sólo por él,  
                  por Jesucristo le amo.

<sup>658</sup> María del Amparo Arnillas de Font (1900): *El ejemplo. Comedia en dos actos*, S. 5.

<sup>659</sup> *Ibid.*, S. 6.

Lo dice el padre Castro  
y Dios habla por su labio  
- Al que te hiciera un agravio  
págale con un favor.<sup>660</sup>

Pancho gesteht, dass sein Besitzer grausam mit ihm umgehe („que amo es conmigo muy cruel“). Dank seines christlichen Glaubens liebe er ihn aber trotzdem („por Jesucristo le amo“). Den Grundsatz, die andere Wange hinzuhalten, wenn man bereits geohrfeigt wurde („Al que te hiciera un agravio, págale con un favor“) lehrte ihn der Priester Castro, durch den der Gott der Christen spreche („Lo dice el padre Castro y Dios habla por su labio“).

An dieser Stelle finden sich bereits Belege für einen spanischen Hispanotropikalismus<sup>661</sup> dem man beispielsweise in dem Film *Cristo negro* aus den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts begegnet. Ein grausamer ‚blanco‘ bestraft *seine* ‚negros‘ auf eine grausame Art und Weise („cruel“). Ein gläubiger Spanier lehrt die ‚negros‘ in missionarischer Absicht das Wort Gottes („Dios habla por su labio“). Auf diese Weise verhindern die ‚blancos‘, dass die ‚negros‘ im Vertrauen auf Gottes Willen den Widerstand proben. Stattdessen halten sie ihre andere Wange hin und warten auf die Befreiung durch Gott.

Pancho steht hier auch in der Tradition des heiligen ‚negro‘ Benito von Palermo. Er erduldet alle Qualen im Vertrauen auf Gott und wird zu einer Märtyrerfigur. Das Vertrauen auf Gott ist aber auch hier ein von der weißen Gesellschaft oktroyierter Diskurs. So wie Benito ist auch Pancho bereit, alles für seinen ‚Herrn‘ zu tun:

Daniel	¿Y dices no le aborreces?
Pancho	No: y si llegara un día en que en un riesgo se hallara y yo á saberlo llegara, creed que le auxiliaría. <sup>662</sup>

Daniel versucht Pancho („no le aborreces?“), doch Pancho bleibt standhaft. Die dramatische Entwicklung, in der Pancho seine Treue und Liebe gegenüber seinem Besitzer beweisen kann, wird vorweggenommen, indem er ihm das Leben rettet („en que en un riesgo se hallara [...] le auxiliaría“).

Trotz der harten körperlichen Strafen bleibt der gute Sklave seinem Besitzer treu. Der Widerstand, so die Erklärung in dieser Szene, gründet nicht auf der Ungerechtigkeit der weißen Besitzer. Vielmehr befreit die Sklaverei den Schwarzen aus seinem wilden und

---

<sup>660</sup> Ibid., S. 6.

<sup>661</sup> Siehe hierzu Kapitel IV.

<sup>662</sup> Ibid., S. 7.

ursprünglichen Zustand. Er erkennt die Überlegenheit der Weißen an, nimmt ihre Religion, ihre Regeln an und ihre Perspektive ein:

Pancho      No; óyeme.  
              Más que tú soy desgraciado  
              por nacer con negra tez;  
              del mísero esclavo atada  
              llevo la cadena al pié.  
              ¡Ah! No sabes, no comprendes  
              lo que un pobre esclavo es  
              bajo el dominio tirano  
              de una mano altivo y cruel.<sup>663</sup>

Von Geburt an ist Pancho zum Unglück verurteilt („desgraciado“), da er dunkelhäutig zur Welt kommt („por nacer con negra tez“). Die Geburt als schwarzes Kind habe ihn zum Sklaven gemacht („del mísero esclavo“), weshalb er die Kette am Fuß trage („llevo la cadena al pié“). Das größte Unglück eines armen Sklaven („un pobre esclavo“) sei die grausame Hand eines tyrannischen Besitzers („el domino tirano“, „de una mano altivo y cruel“).

Nicht die Weißen, macht der gute Sklave an dieser Stelle für seine soziale Kondition verantwortlich, sondern seine Hautfarbe. Er sieht sich durch den weißen Blick und erkennt diese Kondition an. Die Sklaverei als Institution wird hierbei nicht kritisiert, sondern lediglich ein grausamer Besitzer. So wie ein ‚negro‘ im Theater seine Rolle spielt, so sollte auch ein ‚blanco‘ nach den Regeln handeln. Während der Besitzer im ersten Akt abwesend ist und *ex negativo* charakterisiert wird, bekommt er im zweiten Akt die Möglichkeit, seiner Rolle gerecht zu werden.

Don Pedro kehrt von einer Reise mit dem Schiff in die Kolonie zurück. Es zieht ein Sturm auf und das Schiff sinkt. Der Sklave Pancho rettet seinen Besitzer aus den Fluten. Don Pedro beschreibt diese Aktion wie folgt:

D. Pedro    Cuando ví de que el negro,  
              dando de valor gran prueba,  
              al irritado elemento  
              venciendo en su lucha horrenda  
              llegar podía hasta mí,  
              que, abandonado, sin fuerzas,  
              iba á hundirme para siempre  
              en aquella tumba inmensa,  
              y asiendo mi débil cuerpo  
              me sacaba á flote, mientras  
              al cielo alzando los ojos,  
              dijo, con voz de amor llena:  
              -Gracias, Dios mío, pues que  
              permities salvarle pueda!<sup>664</sup>

---

<sup>663</sup> Ibid., S. 10.

<sup>664</sup> Ibid., S. 39.

Während der weiße Mann der Naturgewalt („irritado elemento“) hilflos ausgeliefert ist („sin fuerzas“, „mi débil cuerpo“), wird der schwarze Sklave als besonders mutig („de valor gran prueba“) und stark („venciendo en su lucha horrenda“) dargestellt. Insbesondere fällt auf, dass der Weiße in dieser Szene um sein Leben fürchtet („abandonado“, „iba á hundirme para siempre“). „Iba“ kann sich sowohl auf das sprechende Subjekt als auch auf das gesehene Objekt („Cuando ví“), den ‚negro‘, beziehen. Im ersten Fall bedeutete „iba“ das aktive Untergehen des schwachen ‚blanco‘. Im zweiten Fall steht „iba“ für das Ertränken des weißen Besitzers durch den schwarzen Sklaven. In beiden Fällen rechnet der Besitzer nicht damit, durch seinen Sklaven gerettet zu werden. Der kräftige Schwarze bedeutet in einer wilden und natürlichen Umgebung in erster Linie Gefahr für den weißen Mann. Die Angst vor der Rache des kolonialisierten Objekts ist real. Umso größer ist die Überraschung, als der ‚negro‘, bei seinem Herrn in den Fluten angekommen, Gott dafür dankt, diesen retten zu dürfen („Gracias, Dios mío, pues que permites salvarle pueda“).

Es bietet sich an dieser Stelle ein gewaltiges Bild. Der Herr droht, im stürmischen Meer zu ertrinken. Es ist der zivilisierte und auf Gott vertrauende Sklave, der ihn rettet und anschließend zu Gott spricht. Die missionarische Tätigkeit der spanischen Priester rettet die weißen Sklavenbesitzer vor einer gerechtfertigten Rache der schwarzen Sklaven.

Nach Panchos beispielhaftem Verhalten ist Don Pedro geläutert:

D. Pedro    Tus labios sella.  
 Comprendo vas á decirme  
 siempre desoí tus quejas  
 cuando á Pancho castigaba  
 por la falta más pequeña.  
 Ahora lo comprendo, sí:  
 era injusta mi fiereza.  
 Que es bueno ese pobre negro  
 su proceder bien lo prueba.  
 Por eso quiero que aquí  
 todos mis esclavos vengan  
 y ejemplo tomen algunos  
 de ese infeliz<sup>665</sup>

Er gibt zu, dem Priester und Pancho Unrecht getan zu haben („siempre desoí tus quejas cuando á Pancho castigaba“). Allerdings bleibt er immer noch Herr und befiehlt dem Priester zu schweigen („Tus labios sella“). Auch hat er Pancho nicht umsonst bestraft, denn Fehler habe dieser trotzdem begangen („por la falta más pequeña“). Dennoch sieht

---

<sup>665</sup> Ibid., S. 40.

er die Ungerechtigkeit der übertrieben harten Strafe ein („injusta mi fiereza“). Denn dieser ‚negro‘ ist besonders gut („Que es bueno“), was er durch seine Handlung zeigte („su proceder bien lo prueba“). Dass Pancho ungerechtfertigt ein Leben als Sklave führen musste, zeigen die Referenzen „pobre negro“ und „ese infeliz“. Von einem Schwarzen wird auch in diesem Stück zunächst angenommen, er sei unzivilisiert und wäre, wie der Chor der ‚negros‘ im ersten Akt bestätigt, zu jeder Boshaftigkeit bereit, wenn er nur die Freiheit hätte. Pancho ist anders. Unglücklicherweise wird er als ‚negro‘ geboren, beweist aber durch seine Handlungen, dass er nicht wie die anderen schwarzen Sklaven ist. Das macht ihn zu einem „pobre negro“ und einem „negro infeliz“, denn seiner Hautfarbe kann man seine gute Seele nicht *ansehen*.

D. Felipe    ¿Qué intentas?  
 D. Pedro    Intento dar libertad  
                   al que ha hecho pudiera  
                   aún abrazar á mis hijos.<sup>666</sup>

Deshalb beschließt Don Pedro, alle ‚negros‘ zu sich zu rufen und Pancho die Freiheit zu geben („dar la libertad“). Auch hier wird deutlich, dass die Entscheidungsgewalt über die Freiheit eines ‚negro‘ in den Händen des Besitzers liegt und dass nur dieser sie *geben* kann.

Pancho wird befreit und spricht zu den anderen ‚negros‘:

Pancho        (A los demás negros.)  
                   Obrad bien. ningun temor  
                   os den del mundo las penas,  
                   todas las acciones buenas,  
                   ya veis las paga el Señor.  
                   (Todos los negros rodeando á sus amos  
                   y á Pancho que permanece al lado de  
                   ellos gozoso. Cantan.)<sup>667</sup>

Er weist sie an, stets gut zu handeln („Obrad bien“). Im Vertrauen auf Gott sollen die schwarzen Sklaven alle Strafen ertragen („ningun temor os den las penas“), denn Gott belohne am Ende alle guten Handlungen („todas las acciones buenas“). Pancho wird zum Beispiel („ejemplo“) und Vorbild für alle ‚negros‘ in den Kolonien. Die Freiheit muss erst verdient werden. Erst wenn der ‚negro‘ aufhört, ein ‚negro‘ zu sein und seine Kondition als Sklave anerkennt, wird er frei.

Die ‚negros‘ singen daraufhin:

Coro            Ay que alegría.  
                   Ay que contento.  
                   Pancho ya libre

---

<sup>666</sup> Ibid.

<sup>667</sup> Ibid., S. 41.

de hoy más será.  
Sigamos todos  
su buen ejemplo,  
y así obtendremos  
la libertad.<sup>668</sup>

Sie erkennen die Vorteile der ‚guten‘ Handlungen an („su buen ejemplo“) und möchten Panchos Beispiel folgen („sigamos todos“). Nur auf diese Weise („así“) werden sie die Freiheit erhalten („obtendremos la libertad“). Die ‚negros‘ können sich die Freiheit nicht holen, erst ein ‚blanco‘ muss sie ihnen geben. Sie sind das passive Objekt, das etwas erhält („obtendremos“). Der Kampf um die Freiheit ist sinnlos, da er zu der Niederlage der Schwarzen führt. Die Anerkennung der Überlegenheit der Weißen, ihrer Traditionen und ihrer Religion allerdings ermöglicht einen leichten Weg zur Freiheit.

Zwei Jahre nach dem Verlust der letzten Kolonien in Amerika wird der Widerstand der ‚negros‘ im Theater nicht mehr thematisiert. Das Zeitgeschehen, wie die Kriege in Kuba, werden nicht mehr erwähnt. Es handelt sich um einen Versuch, eine Institution zu legitimieren, die offiziell bereits abgeschafft ist. Der ‚negro‘, der in diesem Jahr die Bühne betritt, hat mehr mit dem ‚negro‘ aus dem Siglo de Oro gemeinsam als mit Mali, Tomas oder Patria. Er ist ein Märtyrer, wie Lope de Vegas Rosambuco, der aber am Ende nicht stirbt, sondern mit der Freiheit belohnt wird. Damit wird der einzige mögliche Weg der Befreiung aufgezeigt, der allerdings im Gegensatz zu der historischen Entwicklung steht.

*La cadena del esclavo* (1867) hingegen wird vor dem kubanischen Krieg veröffentlicht. Der Autor Manuel de los Santos Barrios widmet dieses Stück einer Doña Paz de San Bartolomé de Serrano. Als Motiv nennt er das Mitleid, das er mehrmals in ihrem Gesicht bemerkte („La compasión que más de una vez he visto retratarse en el semblante de V.E.“<sup>669</sup>) angesichts der Strafen, die den kubanischen Sklaven zugefügt wurden („al considerar los castigos y las penalidades de los desgraciados esclavos en Cuba“<sup>670</sup>). In diesem Stück treten sowohl schwarze als auch weiße Sklaven auf. Bei den weißen Sklaven handelt es sich um Nachkommen gemischtrassiger Verbindungen, wodurch die soziale Kondition begründet wird. Martina, die weiße Sklavin und Mutter zweier Kinder, liegt im Sterben und beklagt ihr Schicksal:

Martina     [...] Guarda en tu pecho la fé:  
no olvides en ningun tiempo

---

<sup>668</sup> Ibid.

<sup>669</sup> Manuel de los Santos Barrios (1867): *La cadena del esclavo*, Madrid: Imprenta de José Rodríguez, S. 3.

<sup>670</sup> Ibid.

que el esclavo solo tiene  
en el mundo un triste puesto;  
que nació para sufrir;  
que vive y muere cubierto  
con el manto del dolor,  
y solo inspira desprecio.<sup>671</sup>

An dieser Stelle findet sich die in der Widmung erwähnte „compasión“ wieder. Der Sklave habe auf der Welt einen traurigen Platz („el esclavo solo tiene en el mundo un triste puesto“). Er werde geboren, um zu leiden („nació para sufrir“). Sowohl im Leben als auch im Sterben sei er vom Schmerz umhüllt („que vive y muere cubierto con el manto del dolor“) und erwecke nur Abscheu („desprecio“). Im Diesseits wird einem jeden Menschen eine Rolle zugewiesen, die des Sklaven ist die einer bemitleidenswerten Kreatur. Die weiße Sklavin kritisiert das traurige Dasein als Sklavin, akzeptiert aber ihr Schicksal. Ihr gegenüber steht der ‚negro‘ Domingo, ein treuer Diener des Priesters Roman, welche die ‚habla de negro‘ spricht:

Domingo Yo, niña,  
á su lado mú contento.  
Me enseña á leer dotrina,  
y á su mecé yo quererlo  
mucho, mucho  
(Se sienta, separado de los demas, en el suelo, y se  
pone á leer en un catecismo).<sup>672</sup>

An der Seite des Priesters sei der ‚negro‘ zufrieden („mú contento“). Der Priester erfüllt seinen Missionierungs- und Zivilisierungsauftrag, indem er diesen lehrt, die Bibel zu lesen („Me enseña a leer dotrina“). Dafür liebe ihn Domingo sehr („y á su mecé yo quererlo mucho, mucho“). Der Schwarze zeigt seine Unterwürfigkeit auch, indem er sich von den anderen Figuren distanziert und auf den Boden setzt. Die bedingungslose Liebe des ‚negro‘ beruht auf der Zivilisierung und ist als Gegenleistung für diese zu verstehen. Während die weiße Sklavin ihr Schicksal beklagt, drückt der schwarze Domingo seine Freude über seinen Zustand aus. An dieser Stelle wird eine rassentheoretische Erklärung für das Empfinden über die Sklaverei bemüht. Die Schwarzen sind, wie Domingo zeigt, besser für die Sklaverei geeignet als die Weißen. Sie sehen die Sklaverei als Möglichkeit, etwas von ihren weißen Besitzern zu lernen.<sup>673</sup>

Ramon, der Sohn Martinas, ist ebenfalls weiß, hat aber die Kondition des Sklaven von seiner Mutter geerbt. Er gibt einen Hinweis auf den Grund der Versklavung seiner Mutter:

---

<sup>671</sup> Ibid., S. 8.

<sup>672</sup> Ibid., S. 10.

<sup>673</sup> Vgl.: Gobineau (1940): *Essai*, S. 62-69.

Ramon        ¡Halaga tanto al orgullo  
 tener en el mundo siervos!  
 El infeliz que ha nacido  
 señalando con el sello  
 de la esclavitud, si tiene  
 solo una gota en su cuerpo  
 de sangre africana, basta  
 para provocar desprecio,  
 aunque puedan sus virtudes  
 servir de limpio modelo  
 ¡No nos queda, padre mio,  
 en el mundo otro remedio,  
 que obedecer resignados  
 ó sucumbir de despecho!<sup>674</sup>

Das Siegel der Sklaverei („señalando con el sello“) ist das afrikanische Blut. Nur ein Tropfen dieses Bluts reiche aus, um die Abscheu der ‚blancos‘ hervorzurufen („una gota en su cuerpo de sangre africana, basta para provocar desprecio“). Diesem Blut stehen die sauberen Tugenden („puedan sus virtudes servir de limpio modelo“) entgegen. So bliebe den Sklaven nichts anderes übrig, als sich in ihr Schicksal zu fügen („otro remedio que obedecer resignados ó sucumbir de despecho!“). Das Blut verschmutzt in diesem Diskurs den weißen Körper und wird als abstoßend beschrieben. Auf den ersten Blick löst sich das Theaterstück aus der Tradition der anderen Stücke. Es ist nicht mehr die schwarze Hautfarbe, die als sichtbares Merkmal für die Sklaverei fungiert, sondern das schwarze, afrikanische Blut. Allerdings gilt auch hier, dass die nach außen sichtbaren Merkmale, wie die weiße Hautfarbe der Sklaven, die Versklavung der Subjekte infrage stellen. Das schwarze Blut ist ein verschmutzendes Element.<sup>675</sup> Die äußerlich sichtbare Hautfarbe ist jedoch bereits ein Indiz für die seelische Reinheit.

Es wird dennoch zunächst deutlich, dass ein Zusammenhang zwischen Martinas Kondition als Sklavin und ihrer Herkunft besteht. In dieser Szene ist nicht die Hautfarbe entscheidend, sondern das Blut. Auch Ramon akzeptiert die Institution. Er moniert aber, dass seine ‚weißen‘ Tugenden im Gegensatz zu seinem ‚schwarzen‘ Blut nicht berücksichtigt werden. Er ist äußerlich ein weißer Mann und auch seine Tugenden sind die Tugenden eines Weißen. Daher fordert er das Recht für sich ein, ein freier Mensch zu sein und nicht mehr unterdrückt zu werden.

San Roman        No hay nada de eso;  
 no son tan malos los hombres  
 como quieres suponerlos.  
 Las mismas leyes que rigen  
 nuestras colonias há tiempo,  
 garantizan al esclavo

<sup>674</sup> Ibid., S. 11.

<sup>675</sup> Vgl.: Gobineau (1940): *Essai*, S. 119-144.

contra los árbitros dueños.  
Hoy la raza negra goza  
de ventajas, miramientos;  
y esclavos aquí disfrutan,  
mucho más que en sus desiertos,  
con eterna libertad.<sup>676</sup>

Im Priester San Roman findet sich ebenfalls ein Befürworter der Sklaverei. Nicht alle Besitzer seien schlecht („no son tan malos los hombres“). Man müsse den Gesetzen folgen, denn sie garantierten auch den Schutz des Sklaven vor der Willkür eines Besitzers („Las mismas leyes que rigen nuestras colonias há tiempo, garantizan al esclavo contra los árbitros dueños“). Er betont die Vorteile, die die Sklaverei den ‚negros‘ gebracht habe („Hoy la raza negra goza de ventajas“). Vergleicht man ihr unzivilisiertes Leben in der afrikanischen Wüste mit der unendlichen Freiheit, so geht es ihnen in den Kolonien als Sklaven besser („mucho más que en sus desiertos con eterna libertad“).

An dieser Stelle wird rassentheoretisch argumentiert. Der ‚negro‘ Domingo erträgt die Sklaverei, weil er ihren Nutzen anerkennt. Wie der Priester beschreibt, ist das Schicksal eines Afrikaners in Afrika viel trauriger als das eines ‚negro‘ in der Kolonie. Der Schwarze Domingo befindet sich, durch seine Sprache charakterisiert, auf einer niedrigen Zivilisationsstufe. Die christliche Doktrin und die Fähigkeit zu lesen bilden aber den ersten Schritt in seiner Entwicklung. Diese ist jedoch nur mithilfe der Sklaverei und der Missionierung zu erreichen. Es liegt daher in der Verantwortung der Weißen, für die ‚negros‘ zu sorgen.

Zudem gibt es keinen Ausweg aus der Situation. Der freie Mulatte Candido erkennt die Ohnmacht der ‚negros‘ und warnt den weißen Sklaven vor einem Widerstand gegen seinen Besitzer.

Candido (mulato libre)     ¡Oh! Comprendo tu juicio:  
   ¿quieres provocar la lucha?  
   Por más que tu audacia es mucha  
   y noble tu sacrificio...  
   por más que luches brioso,  
   no coronarás tu intento:  
   siempre favorable el viento  
   lleva el triunfo al poderoso.  
   ¿Por ver tu cadena rota,  
   no conoces en tu ardor,  
   que en la copa del dolor  
   vas á verter otra gota?<sup>677</sup>

Trotz edler Ziele („noble tu sacrificio“) und großen Mutes („tu audacia es mucha“) würde der Versuch nicht von Erfolg gekrönt sein („no coronarás tu intento“). Der Wind trage

---

<sup>676</sup> Ibid., S. 12.

<sup>677</sup> Ibid., S. 19.

den Triumph zu den Mächtigen („el viento lleva el triunfo al poderoso“). Der Tod des Aufständischen („Por ver tu cadena rota“) würde nur einen weiteren bitteren Tropfen Blut in den Becher des Leidens fließen lassen („que en la copa del dolor vas á verter otra gota“).

Der Widerstand der Sklaven ist sinnlos aufgrund einer Fügung des Schicksals. Die Mächtigen sind zu mächtig, als dass die Schwachen und Unterdrückten gegen sie ankommen könnten. Es muss ein anderer Weg gesucht werden. Der Aufständische soll daran denken, dass sein Opfer seinen Hinterbliebenen und den anderen Unterdrückten nur mehr schaden wird. Nicht nur werden sie um ihn trauern. Sie werden auch für sein Wagnis bestraft.

Eine Veränderung der Situation ist aber im ersten Akt unmöglich. Der Sklave ist, wie folgende Szene belegt, in den Augen seines Besitzers eine Ware. Martinas und Romans Besitzer Clemencio unterhält sich mit seinem Geschäftspartner Nemesio. Letzterer wünscht sich von Clemencio eine Sklavin.

Nemesio Necesito  
que usted me venda una esclava,  
sin poner ningun reparo.  
Clemencio La tendrá usted regalada.  
(Si no es más...)  
Nemesio No me conformo:  
la quiero por lo que valga.<sup>678</sup>

Nemesio möchte eine Sklavin kaufen („usted me venda una esclava“). Für Clemencio hat das Leben eines Sklaven allerdings keinen Wert, weshalb er Nemesio sogar eine Sklavin schenken möchte („La tendrá usted regalada“). Denn für ihn stellt der Handel mit dem Leben der Sklaven kein Hindernis dar („Si no es más“). Nemesio besteht allerdings darauf, die Sklavin zu ihrem rechtmäßigen Preis zu erwerben („la quiero por lo que valga“).

Der Besitzer hat in dieser Darstellung keine Bindung zu seinen Sklaven. Er ist bereit, sie zu verschenken, und degradiert das zu einer Ware herabgestufte menschliche Leben zu einem wertlosen Gegenstand. Der Käufer besteht aber darauf, dass alle Sklaven einen messbaren Wert hätten.

Clemencio Pues en ese caso, iremos  
á las fincas, y entre tantas  
puede usted con libertad  
elegir la que le plazca.  
Nemesio No la quiero de las fincas:

---

<sup>678</sup> Ibid., S. 20.

la quiero para la casa;  
que sea jóven, modesta,  
curiosa, bien educada,  
que sepa algunas labores,  
que dirija á las criadas,  
que con las cuentas me corra  
del gasto... En una palabra;  
que se diferencie de ellas  
hasta el color.<sup>679</sup>

In diesem Fall schlägt Clemencio Nemesio vor, sich eine Sklavin auf dem Hof auszusuchen. Nemesio solle sich alle Zeit nehmen, die er brauche, um eine Sklavin auszusuchen, die ihm gefalle („usted con libertad elegir la que le plazca“). Nemesio bittet aber um eine Haussklavin („la quiero para la casa“), er möchte keine Sklavin, die auf dem Feld arbeitet („No la quiero de las fincas“). Er wünscht sich eine junge, bescheidene, aufgeweckte und gut erzogene Sklavin („jóven, modesta, curiosa, bien educada“), die ein Organisationstalent besitze und den Dienerinnen Anweisungen geben könne („que dirija á las criadas“). Zudem solle sie sich um die Rechnungen kümmern („que con las cuentas me corra del gasto“). Er fasst dies in einem Wort zusammen: Sie solle sich in der Hautfarbe von den übrigen Sklavinnen unterscheiden („En una palabra; que se diferencie de ellas hasta el color“).

Zum einen gibt diese Szene Aufschluss darüber, dass zwischen Haus- und Feldsklavinnen unterschieden wird und dass Haussklavinnen einen höheren Wert besitzen. Zudem hebt der Käufer hervor, dass eine gut erzogene und bescheidene Sklavin nur eine weiße Hautfarbe haben kann, da die beschriebenen Attribute „jóven“, „modesta“ und „bien educada“ nicht auf eine ‚negra‘ zutreffen können. In ihren Handlungen und in ihrem Äußeren ist die weiße Sklavin keine typische Sklavin. Sie muss nicht zivilisiert und erzogen werden, daher erscheint ihre Versklavung als ein Unrecht.

Clemencio weiß, dass mit diesem Wunsch die weiße Sklavin Consuelo gemeint ist, die Tochter Martinas. Er weigert sich zunächst, diese zu verkaufen, muss aber nachgeben, da Nemesio ihn erpresst.<sup>680</sup> Martina leidet („¡Mis pobres hijos!“), wird aber vom Priester getröstet, sie solle nur auf Gott vertrauen, da dieser mit den Schwachen sei („no abandona nunca Dios á los débiles mortales que reclaman su amparo.“<sup>681</sup>). Die Sklavin wird auch angesichts des großen Verlusts davon abgehalten, Widerstand zu leisten. Stattdessen wird

---

<sup>679</sup> Ibid.

<sup>680</sup> Ibid., S. 21.

<sup>681</sup> Ibid., S. 31.

auf Gottes Willen verwiesen. Die Unterdrückten und Schwachen können sich nicht helfen, sie benötigen Hilfe von außen.

Consuelo muss hart für ihren neuen Besitzer arbeiten. Dies fällt der ‚negra‘ Tomasa auf:

Tomasa     ¡Oh, qué crudo corazón  
              tiene el amo! Á pelar caña  
              poner á niña Consuelo  
              como nenguita africana!...  
              ¡La pobe! Yo no saber  
              que la niña ser esclava.  
              Y vino aquí por castigo.  
              ¿Qué habá jecho? Yo tatarla  
              con respeto, que es mu buena.  
              ¡Yo tenerle mucha lástima!  
              Yo darle á la noche agiaco.<sup>682</sup>

Sie kann nicht verstehen, dass eine Frau mit weißer Hautfarbe dieselbe Arbeit verrichten muss wie eine „nenguita africana“. Sie bemitleidet Consuelo („¡La pobe!“). Aufgrund ihrer Hautfarbe könne sie Consuelo nicht als Sklavin einschätzen („Yo no saber que la niña ser esclava“) und fragt sich, welches Verbrechen Consuelo zu solch einem Schicksal verdammt haben soll („Y vino aquí por castigo. ¿Qué habá jecho?“). Dennoch beschließt sie, ihr mit Respekt zu begegnen („Yo tatarla con respeto“), da diese gut sein müsse („que es mu buena“).

Auch an dieser Stelle zeigt sich, dass ein bedeutender Unterschied in der Darstellung der Hautfarbe liegt. Während die weiße Sklavin nicht nur jung, bescheiden und gut erzogen ist, wird sie von den ‚negros‘ als Nicht-Sklavin wahrgenommen. Die ‚negra‘ akzeptiert das Schicksal der Sklaverei für afrikanische Sklaven, jedoch nicht für Consuelo, die äußerlich wie eine weiße Frau aussieht.

Tomasa     ¡Pobecita de mi alma!  
              Como la flor de la güira,  
              en merio de moras zarzas,  
              Allí está la pobre triste.<sup>683</sup>

Weiterhin vergleicht sie Consuelo mit einer Blume („Como la flor“), die inmitten von Mist („de la güira“) blüht. Wer mit dem Mist gemeint ist, wird im nächsten Vers deutlich, als sie von „moras zarzas“, den schwarzen Brombeeren spricht. Die weiße Frau wirkt wie eine schöne Blume inmitten der schwarzen Sklavinnen. Dass sie nicht zu ihnen gehört, wird mithilfe der Vergleiche ausgedrückt. Wie ihre Mutter ist auch sie traurig über ihr Schicksal („Allí está la pobre triste“), während die ‚negra‘ sich selbst nicht wertschätzt („güira“) und ihre eigene Situation nicht bedauert.

---

<sup>682</sup> Ibid., S. 51.

<sup>683</sup> Ibid.

Candido, der freie Mulatte, möchte Consuelo befreien, da er sie liebt. Er nähert sich Tomasa, die ihm erzählt, dass Nemesio auf der Suche nach einem entlaufenen schwarzen Sklaven sei. Dieser sei bereits am Montag geflohen.<sup>684</sup> Candido bittet daraufhin die ‚negra‘ darum, Consuelo zu rufen. Diese fürchtet sich aber vor der Strafe Nemesios.

Candido	¡Hazlo por lo que más amas! ¡Por la salud de tus hijos! ¡por su libertad!...
Tomasa	¡Oh, basta! Por sus hijos la nenguita jace todo: sufre y calla. <sup>685</sup>

Candido fleht sie inständig an, ihm um ihrer Kinder und deren Freiheit Willen zu helfen („¡por su libertad!“). Obwohl er als Mulatte nicht mehr Rechte besitzt als die ‚negra‘, glaubt ihm die naive Schwarze. In dieser Szene erklärt sich auch das Erdulden der Sklaverei durch Tomasa. Für ihre Kinder ist sie bereit zu leiden und zu schweigen („Por sus hijos la nenguita jace todo: sufre y calla“). Die Kinder sind das Druckmittel, um die ‚negra‘ zu einer guten Sklavin zu machen. Sie wagt keinen Widerstand, weil sie etwas zu verlieren hat. Dies ist eine mögliche Erklärung für die Wahl des Geschlechts der aufständischen ‚negros‘ in den Darstellungen. Tomasa ist wie Patria auch in erster Linie eine Mutter. Es wird auch deutlich, dass die ‚negra‘ ihr Schicksal bedauert, da sie es als ein Leid empfindet („sufre“). Zudem erhebt sie ihre Stimme nicht, auch wenn sie es möchte („calla“).

Die aufständischen Sklaven riefen förmlich nach Peitschenhieben, so auch die Charakterisierung durch Nemesio („esa raza maldita ha de clamar por castigo“). Der entlaufene ‚negro‘ wird erfolgreich wieder gefangen.

Nemesio	¡Siempre esa raza maldita ha de clamar por castigo!
Clemente	Bastante desgracia tienen los infelices; sumidos viven aquí entre dolores entre hierros y martirios. <sup>686</sup>

Clemente spricht für die Sklaven: Die Unglücklichen müssten bereits genug Leid ertragen („Bastante desgracia tienen los infelices“). Sie lebten in ihrem Schmerz („entre dolores“), angekettet wie Hunde („entre hierros“) und würden Qualen erleiden („martirios“<sup>687</sup>).

Nemesio macht sich über das Mitleid des Priesters lustig („¡Já! já! já!“).

---

<sup>684</sup> Ibid., S. 52.

<sup>685</sup> Ibid., S. 53.

<sup>686</sup> Ibid., S. 61.

<sup>687</sup> ‚martirio‘ bezieht sich im Spanischen auch auf das Martyrium. Die ‚negros‘ im Theater stehen in der Tradition Rosambucos/des heiligen Benito von Palermo und müssten sich erst in der Gesellschaft der ‚blancos‘ beweisen.

Nemesio    Las súplicas de ese negro...  
 Já! já! já! le han conmovido?...  
 Blando sois de corazon!  
 cualidad que mucho estimo;  
 pero no quiero que tenga  
 entrada en el pecho mio.<sup>688</sup>

Zu weichherzig sei Clemente („Blando sois de corazon!“). Zwar bewundere er den Priester für diese Eigenschaft („que mucho estimo“), möchte aber selbst kein Mitleid mit den ‚negros‘ empfinden („no quiero que tenga entrada en el pecho mio“). Wenn Clemente angesichts der Leiden des schwarzen Sklaven („Las súplicas de ese negro“) Mitleid empfinde, dann sei dies eine menschliche Regung, die sich kein Sklavenbesitzer wie Nemesio erlauben dürfe. Nemesio reduziert die Sklaven auf ihren Wert als Ware, ihr Flehen nimmt er nicht als solches wahr.

Clemente    Cada cual tenga en estima  
 como quiera sus instintos:  
 yo compadezco al esclavo  
 y considero á los míos.<sup>689</sup>

Die Gegenüberstellung von Clemente und Nemesio ist erneut ein Beleg für den spanischen Hispanotropikalismus. Es gibt grausame und brutale Sklavenbesitzer, die Idee der Kolonialisierung und Missionierung ist es aber, den ‚negros‘ zu helfen, sich von ihrem unzivilisierten und ursprünglichen Zustand zu befreien. Deshalb ist auch die Figur des weißen Clemente eine, die durch ihr Mitleid mit den ‚negros‘ charakterisiert ist („yo compadezco al esclavo“). Er sieht den ‚negro‘ als ein Geschöpf Gottes an („y considero á los míos“).

Die Figur des brutalen Sklavenbesitzers weigert sich auf der anderen Seite, den schwarzen Sklaven als einen Menschen anzuerkennen („Pues yo no“).

Nemesio    Pues yo no: les considero  
 como á un ser envilecido,  
 de una condicion abyecta,  
 que viene á besar sumiso  
 la mano que se levanta  
 y que allí empuña con brio  
 el látigo ensangrentado  
 que le azota de continuo.<sup>690</sup>

Sie sieht ihn als ein bösertiges Wesen („un ser envilecido“) von einer abscheulichen Kondition („de una condición abyecta“) und einem unterwürfigen Wesen („que viene á besar sumiso la mano que se levanta“). Auch die Peitsche sei ihm ein geliebtes Instrument

---

<sup>688</sup> Ibid.

<sup>689</sup> Ibid.

<sup>690</sup> Ibid.

(„empuña con brío el látigo ensangrentado que le azota de continuo“), denn er sei ständig auf der Suche nach Ärger.

Die rassentheoretischen Grundlagen für eine brutale Unterdrückung des ‚negro‘ werden von dem Bösewicht des Stücks geäußert. Allerdings ist auch der Verteidiger der Schwarzen, in Form eines Weißen, kein Gegner der Sklaverei.

So wird der einzige ‚negro‘, der ihm im Stück Widerstand leistet, von den anderen Figuren, allen voran dem Schwarzen Domingo, verurteilt:

Domingo    ¡Oh! ¡Yo saber lo que jasen!  
              ¡Mú malo nego Vicente!  
              ¡Carabalí, come gente,  
              matan hijos cuando nacen  
              por no verle luego esclavo!  
              ¡Caramba... qué mala pieza!  
              ¡Si le ha partí la cabeza! (Observando.)  
              ¡Y le da al padre un papel!  
              ¡Y todos rezan!<sup>691</sup>

Der Sklave Vicente wird, nachdem er entlaufen ist, brutal zusammengeschlagen („que le dan boca-abajo“) und rächt sich anschließend, indem er Nemesio erschießt. Domingo bewertet diese Handlung als „sehr schlecht“ („¡Mú malo nego Vicente!“). Er vergleicht diese Form des Widerstands mit der Ermordung von Kindern durch ihre Eltern, die ihnen das Sklavenschicksal ersparen möchten („come gente, matan hijos cuando nacen por no verle luego esclavo“).

Der in der christlichen Lehre unterwiesene ‚negro‘ verurteilt den Widerstand der anderen Sklaven, da er gelernt hat, zu leiden und zu schweigen. Wie auch die ‚negra‘ Tomasa erduldet er die Sklaverei im Vertrauen auf Gott und auf ein besseres Leben im Jenseits.

Tatsächlich übergibt der sterbende Nemesio dem Priester Roman ein Dokument, das besagt, dass Martina und ihre Kinder frei sind und zu Unrecht versklavt wurden. Der Priester kommentiert diese Wendung mit den Worten

San Roman        y Dios en este suelo me permita  
                          suavizar La cadena del esclavo!<sup>692</sup>

Allerdings sind nicht alle Sklaven nach dem Tod Nemesios frei, sondern nur die Weißen Martina, Consuelo und Ramon. Alle sind miteinander versöhnt, auch Candido wird als Sohn Clementes akzeptiert. Die Familien verlassen das Land.

---

<sup>691</sup> Ibid, S. 72.

<sup>692</sup> Ibid., S. 76.

Auch wenn sich hier das traditionelle Bild eines ‚negro‘ bietet und nicht die Institution der Sklaverei an sich, sondern brutale Sklavenbesitzer kritisiert werden, wird *La cadena del esclavo* von der Zensur verboten, wie die Anmerkung am Ende des Dramas zeigt.<sup>693</sup> Dabei rüttelt die Darstellung nicht an der Ordnung im Theater. Die einzigen Sklaven, die befreit werden, sind solche, denen man ihr Schwarz-sein nicht mehr *ansieht*. Der Prozess des *blanqueamiento* ist in diesem Stück vollzogen und die tugendhaften Sklaven sind nun nicht nur in ihrer Seele, sondern auch in ihrer Haut weiß. Die weißen Sklaven werden selbst von den schwarzen Sklaven des Stücks nicht als solche wahrgenommen, wobei Letztere ihre Freilassung nicht fordern, sondern sogar in der Figur des Domingo nach einer Unterweisung durch die Weißen flehen.

Der weiße Blick funktioniert in diesem Stück aber nicht, wenn weiße Sklaven gezeigt werden. Wenn der Blick die Hautfarbe zur Kondition für eine soziale Bedingung macht, so ist er obsolet, wenn die Versklavung aufgrund von Rassentheorien und Blut legitimiert wird. Das Publikum würde auf diese Weise verwirrt ob der Rollenverteilung zwischen ‚blancos‘ und ‚negros‘.

Die Handlung in der Zarzuela *El capitán negrero* (1865) spielt in den USA. Der Kapitän Palmer möchte sich mithilfe des Sklavenhandels bereichern, um so die Gunst der von ihm angebeteten Paulina zu gewinnen. Palmer trifft Jonatás, einen alten Bekannten und bietet ihm an, ihn nach Guinea zu begleiten.

Palmer	Á la costa de Guinea.
Jonatás	(Ah, tuno!)
Palmer	Estamos acordes?
Jonatás	Ya! ya! tú eres traficante de ébano: por otro nombre, negrero.
Palmer	Como tú quieras.
Jonatás	Y si no, pirata: escoge.
Palmer	Al negocio: te conviene?
Jonatás	No, Palmer.
Palmer	Por qué? responde.
Jonatás	Porque tengo en ese punto formadas mis convicciones.
Palmer	Qué quieres decir con eso?
Jonatás	Soy negrófilo: ya lo oyes! tengo moral, y respeto

---

<sup>693</sup> „Examinando este drama creo que debe prohibirse en América, y no hallo inconveniente en que su representación se autorice en España, con las supresiones hechas, y variando el nombre de Plácido por ser el del poeta cubano fusilado en la Habana. Madrid 9 de Octubre de 1867. El censor de teatros, Narciso S. Serra.“ (Manuel de los Santos Barrios (1867): *La cadena del esclavo*, Madrid: Imprenta de José Rodríguez, S. 76).

Jonatás ist schockiert („Ah, tuno!) und erkennt, dass eine Reise nach Guinea nur mit dem Handel von ‚negros‘ („ébanos“) in Verbindungen stehen kann. „Negrero“ und „pirata“ wirft er Palmer als Beschimpfung entgegen. Palmer bezeichnet den Handel als ein Geschäft („negocio“). Jonatás weigert sich zunächst trotzdem, mitzukommen. Er habe in diesem Punkt feste Überzeugungen („tengo en ese punto formadas mis convicciones“). Er sei ein Freund des ‚negro‘ („Soy negrófilo“), besitze Moral („tengo moral“) und respektiere die Autonomie des Menschen („y respeto la autonomía del hombre“).

In dieser Szene zeigt sich, dass der Sklavenhandel in den USA als moralisch verwerflich gilt. Zum Zeitpunkt der Aufführung der Zarzuela ist er bereits verboten, wird aber, so die Darstellung im Stück, von einigen US-Amerikanern des Geldes wegen praktiziert. An dieser Stelle vollzieht sich eine Charakterisierung der amerikanischen ‚blancos‘. Sie kennen den abolitionistischen Diskurs und verabscheuen den Handel mit Menschenleben. Ihre Doppelmoral zeigt sich aber in der nächsten Szene:

Jonatás	Al contrario. (Vendrían como de molde.) No he comparado yo nunca las opuestas opiniones... – Dime, es verdad que esas gentes están viviendo en sus bosques en el traje poco honesto que llevaba el primer hombre?
Palmer	Dí mas bien que no llevaba.
Jonatás	Eso es. – Y es verdad que comen carne humana?
Palmer	Como tú lechoncillos y capones.
Jonatás	Que tienen muchas mujeres?
Palmer	Solo en eso se conoce que son racionales. <sup>695</sup>

Jonatás zweifelt zunächst an der Tätigkeit Palmers lässt sich aber von dem vielen Geld überzeugen, das er bei der Sklavenverschiffung verdienen könnte, und bedient sich traditioneller Klischees und Ressentiments. Er fragt Palmer, ob es wahr sei, dass die ‚negros‘ im Wald lebten („están viviendo en sus bosques“) und kaum Kleidung am Körper trugen („en el traje poco honesto“). Das Auftreten der ‚negros‘ vergleicht Jonatás mit dem des Urmenschen („que llevaba el primer hombre“) und stellt sie damit auf eine niedrigere Zivilisationsstufe als die ‚blancos‘.

---

<sup>694</sup> Don Antonio Garcia Gutierrez (1865): *El capitán negrero. Zarzuela en tres actos*, Madrid: Administración lírico-dramática, S. 18-19.

<sup>695</sup> *Ibid.*, S. 19.

Weiterhin fragt er, ob alle ‚negros‘ menschliches Fleisch essen würden („que comen carne humana“), was ihm Palmer bestätigt. Zum Vorwurf des Kannibalismus gesellt sich in der Stereotypisierung des ‚negro‘ der Vorwurf der Polygamie („Que tienen muchas mujeres“). Palmer bewertet diese kulturelle Eigenschaft als die einzig vernünftige („Solo en eso se conoce que son racionales“).

Der US-amerikanische Weiße lässt sich durch die Aussicht, viel Geld zu verdienen, korrumpieren. Verurteilt noch im ersten Moment den Sklavenhandel mit dem ihm bekannten Diskurs der Abolitionisten („negrófilo“, „moral“, „autonomía del hombre“), steigt er in den Handel ein und besinnt sich der bekannten Stereotype (Kannibalismus, Ursprünglichkeit und Polygamie).

Jonatás möchte sofort seiner Geliebten Elena von dem Abenteuer erzählen.

Jonatás	Deja que empiece. Voy á Guinea.
Elena	Y á qué?
Jonatás	Toma! á que se va á Guinea! por blancos?
Palmer	(Este es el fiel!...)
Elena	Negrero! tú eres negrero!
Jonatás	Será malo; pero es peor no comer. <sup>696</sup>

Er beginnt damit, ihr zu sagen, dass er nach Guinea geht („Voy á Guinea“). Elena kann sich nicht vorstellen, was Jonatás in Guinea anfangen sollte („Y á qué?“). Dass es nur ein Ziel gibt, um nach Guinea zu gehen, wird in Jonatás ironischer Frage deutlich, dass er dort ‚blancos‘ suchen werde („á que se va á Guinea! Por blancos?“). Wie Jonatás im ersten Moment, so ist auch Elena schockiert, dass sie einem Sklavenhändler gegenübersteht („Negrero! Tú eres negrero!“). Jonatás hingegen begründet seine Absicht damit, dass es schlechter sei, nichts zu essen zu haben, als mit Menschenleben zu handeln („Será malo; pero es peor no comer“).

Erneut wird deutlich, dass ‚blancos‘ keine Sklaven sein könnten. Die US-Amerikaner stehlen ihre Sklaven von der Küste Guineas. Obwohl der Sklavenhandel zu diesem Zeitpunkt verboten ist und von offizieller Stelle als moralisch verwerflich bezeichnet wird, kann er ungestört weiter existieren. Als Begründung werden die Geldgier bzw. die Geldsorgen der Protagonisten genannt. Der Sklavenhandel wird als ein lukratives Geschäft beschrieben, das mit wenig Aufwand betrieben werden kann. Die weißen US-Amerikaner haben nach dieser Darstellung keine festen Vorstellungen, sondern handeln nach ihren persönlichen Interessen, wie bereits in *Maceo* oder *Mali*.

---

<sup>696</sup> Ibid., S. 32-33.

Im weiteren Verlauf des Stücks kommt es zu einer Reihe von Missverständnissen. Palmer wird vom US-amerikanischen Militär verfolgt, kann aber erfolgreich fliehen. Er kehrt als reicher Sklavenbesitzer mit seinen Sklaven in die USA zurück, ist aber unglücklich, da er nicht mit Paulina zusammen sein kann. Jonatás ist bei Palmer geblieben und beaufsichtigt die ‚negros‘. In der folgenden Szene lehrt er sie lesen.

Jonatás      (Un año há que estudian:  
un año cabal,  
y del alfabeto  
ya estan en la k.  
Si estos pertenecen  
á la humanidad,  
juro que á los brutos  
me voy á pasar.)<sup>697</sup>

Seit einem Jahr bereits lernen die ‚negros‘ das Alphabet („Un año há que estudian“). Mittlerweile sind sie bei dem Buchstaben K angekommen („ya estan en la k“). Jonatás bezweifelt, dass es sich bei seinen Schülern um Menschen handelt („Si estos pertenecen á la humanidad“) und schwört, bei einem Beweis für ihre Menschlichkeit sich den Wilden anzuschließen („juro que á los brutos me voy á pasar“).

In dieser Szene werden die ‚negros‘ nicht ausgebeutet. Die Weißen bringen den unzivilisierten Sklaven das Lesen bei. Die Versklavung soll also den Schwarzen erneut aus seinem ursprünglichen Zustand befreien. Dass dieser Prozess lange dauern kann, belegt die Langsamkeit, mit der die Schwarzen das Alphabet lernen. Jonatás zweifelt sogar ihre Menschlichkeit an. Die ‚negros‘ werden auf einer sehr niedrigen Evolutionsstufe verortet und von den weißen Sklavenbesitzern in den Zivilisierungsprozess integriert, um eine höhere Stufe zu erklimmen.

Auf der anderen Seite ist Palmer durch den Sklavenhandel zu einem reichen Mann geworden. Zwar sind die ‚negros‘ laut Darstellung unterentwickelt und dumm. Doch muss ihre Unterweisung für ihren Besitzer gewinnbringend sein. Warum ist also der Sklavenhandel moralisch verwerflich? Woher kommen die Anschuldigungen, die ‚negros‘ würden grausam behandelt? Auch dafür liefert die Zarzuela eine Antwort in Form eines ‚negro‘-Chors.

Coro            Eso mimo, asi!  
y holgá y dolmí.  
Poque amo güeno  
quiere que viva  
pobre moreno  
sin trabajá.  
Cosa que etúdia

---

<sup>697</sup> Ibid., S. 72.

bien lo penetra:  
solo la letra  
no quiere entrá.<sup>698</sup>

Zunächst singen die ‚negros‘ ein Loblied auf ihren weißen Besitzer und bestätigen Jonatás Darstellung. Sie hängen nur herum („holgá“) und schlafen („dolmí“). Der gute Besitzer („amo güeno“) möchte, dass der ‚negro‘ ein gutes Leben ohne Arbeit führe („pobre moreno sin trabajá“). Der Besitzer möchte ihn das Lesen lehren, doch die Buchstaben können nicht in die Köpfe hinein („solo la letra no quiere entrá“).

Die ‚negros‘ in diesem Stück sprechen eine sehr starke Form der ‚habla de negro‘, was ihren ursprünglichen Charakter verdeutlichen soll. Sie sind faul und intellektuell nicht in der Lage, die Grundlagen der weißen Sprache zu erlernen. Zudem zeigen sie sich undankbar, als sie den Diskurs der Abolitionisten übernehmen und folglich ihre Freiheit fordern:

Coro            De furia relincho! de cólera bramo!  
                  Lo mismo que blanco soy hombre, mejó.  
                  Verá si le digo quejándome al amo,  
                  que riñe, que pega, que ultraja mi honó.<sup>699</sup>

Sie sind wütend („furia“, „cólera“). Sie stellen sich auf eine Stufe mit dem weißen Mann („Lo mismo que blanco soy hombre“). Sie könnten sogar bessere Menschen sein („soy hombre, mejó“). Der Besitzer trete ihre Ehre mit Füßen („que riñe, que pega, que ultraja mi honó“).

Das plötzliche Aufbegehren der ‚negros‘ scheint unbegründet. Sie müssen nicht arbeiten, sondern lernen. Sie wehren sich nicht gegen schwierige Arbeitsbedingungen, sondern gegen den Zivilisierungsprozess. Die abolitionistische Propaganda verliert in diesem Zusammenhang ihre Überzeugungskraft. Die ‚negros‘ parodieren sie in dieser Szene, um damit ihre Ursprünglichkeit behalten zu können.

Jonatás lässt als Antwort auf die Beschwerden die Peitsche schwingen und bringt die ‚negros‘ zum Verstummen. Die Peitsche ist auch hier ein Zeichen der notwendigen Gewalt gegenüber den schwarzen Sklaven. Ein möglicher Widerstand wird von vornherein durch das Schwingen der Peitsche verhindert. Denn die Freiheit können die schwarzen Sklaven nur von ihrem Besitzer erhalten. Palmer schenkt sie ihnen („á esos pobre la libertad.“<sup>700</sup>). Er ist dank ihrer Arbeit ein reicher Mann geworden und kann nun Paulina heiraten. Sein Glück möchte er mit allen teilen und daher niemanden versklaven,

---

<sup>698</sup> Ibid.

<sup>699</sup> Ibid., S. 73.

<sup>700</sup> Ibid., S. 98.

der nicht versklavt werden möchte („no quiero que nadie gima cuando estoy alegre yo. (Movimiento de alegría entre los negros.)“<sup>701</sup>).

Die ‚negros‘ in diesem Stück sind an den Küsten Guineas geraubte Sklaven, die in der Gruppe auftreten. Sie werden als faul und naiv charakterisiert. Sie nehmen die Hilfe, in Form der Versklavung, nicht an und proben den Widerstand. Dieser Widerstand ist wie in allen Theaterstücken im 19. Jahrhundert sinnlos. Ihre Freiheit erlangen sie nur durch das Glück ihres Besitzers, den sie dafür loben. Allerdings bleibt an dieser Stelle unbeantwortet, was mit den ehemaligen Sklaven geschieht, da sie weder lesen noch sprechen können.

---

<sup>701</sup> Ibid., S. 99.

### 3 Fazit

In diesem Kapitel sollte gezeigt werden, wie der weiße Blick die Legende von einem humanen spanischen Kolonialismus konstruiert und ihn einem grausamen US-amerikanischen Kolonialismus gegenüberstellt. Als Begründung für diese Form der Selbstdarstellung wird die ‚Angst‘ eines weißen Publikums vor dem möglichen schwarzen Widerstand der aufständischen Sklaven genannt. Das Trauma der Ermordung weißer Sklavenbesitzer in Haiti ist damit in den Darstellungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts präsent.

Um ein zweites ‚Haiti‘ in der Kolonie Kuba zu verhindern, wird die Politik des *blanqueamiento* betrieben, wie sie auch auf der Bühne praktiziert wird. Es steht nicht mehr die Verkleidung als ‚negro‘ im Vordergrund, sondern erneut seine Akzeptanz des weißen Blicks. Der schwarze Sklave lernt es, sich mit den Augen der ihn umgebenden weißen Menschen zu sehen und unterlässt den Widerstand.

Dabei spielt vor allem die weiße Frau eine besondere Rolle. Gerade die brutalsten schwarzen Helden der Stücke finden in ihr die Errettung ihrer weißen Seelen. Ihre ursprüngliche Brutalität wird mit einer Kindheit in einem gefährlichen Umfeld, wie der Wüste in *Mali* oder dem Dschungel in *Maceo*, begründet. Durch den weißen Blick der Frauen werden die schwarzen Protagonisten weiß, müssen aber sterben, bevor sie sich auch sexuell mit den von ihnen angebeteten weißen Frauen verbinden können.

Anders gestaltet sich die Darstellung von weißen Kindern schwarzer und weißer Eltern. Die Mulattin Patria erfährt durch die Geburt ihres weißen Sohns einen sozialen Aufstieg und wird zur Mutter eines Weißen. Die weißen Sklaven in dem Stück *La cadena de esclavo* werden von ihrer Umgebung nicht als Sklaven wahrgenommen. Die weiße Hautfarbe fungiert aber auch hier als das deutliche Zeichen für eine weiße Seele.

Der weiße Blick fürchtet um seine Existenz angesichts von drohenden Widerständen durch den schwarzen Sklaven. In diesem Zusammenhang bietet er eine neue Interpretation seiner Versklavung an. Der Schwarze wird versklavt, weil er einem Kind gleich noch nicht so weit ist, für sich selbst zu sorgen. Dabei stilisiert sich die Metropole Spanien metaphorisch selbst zu einer Mutter, die ihre Ressourcen für ihre Kinder zu opfern bereit ist. Spaniens Gegner in dem Kampf um die Errettung der Kolonien sind die USA, eine korrupte Macht, die sich mithilfe der Sklaverei bereichern möchte, um so Spanien großen Schaden zufügen zu können. Die ‚negros‘ sind in diesem Kampf Unschuldige. Sie sind nicht in der Lage, sich selbst zu befreien, sondern sind Marionetten böser weißer Mächte.

Erst wenn sie lernen, sich durch den weißen Blick zu sehen und Spanien als Mutter zu akzeptieren, werden sie frei sein.

## IV „Todos los actores se sienten molestos” – Der narzisstische Blick – 20. und 21. Jahrhundert

### 1 Ein narzisstischer Staat zwischen kolonialem Traum und postkolonialer Verdrängung

Die Frage nach der Definition der spanischen Unternehmungen außerhalb Spaniens gestaltet sich vor dem Hintergrund problematisch, da Spanien im 19. Jahrhundert im Vergleich mit den kolonialen Mächten in Europa, wie Frankreich und England, weniger erfolgreich in der Eroberung von außereuropäischen Gebieten ist.

Dass koloniale Bestrebungen nichtsdestotrotz vorhanden sind und Politiker auf eine lange Tradition expansioneller Wünsche zurückgreifen können, beschreibt Federico Villalobos in seinem historiografischen Essay zum *El sueño colonial. Las guerras de España en Marruecos*. Allerdings sei dieser Wunsch, so die Erkenntnis Villalobos', stets mit einem göttlichen Auftrag behaftet, wie ihn die spanische Königin Isabel im Jahre 1504 formuliert.<sup>702</sup> Villalobos erklärt zudem, dass es zwei verschiedene Interessensgruppen unter den Afrikanisten Spaniens gegeben habe. Auf der einen Seite stünde eine den Afrikanern wohlgesinnte Minderheit von Intellektuellen und auf der anderen das Militär.<sup>703</sup> Das afrikanische Projekt entwickelt sich deshalb zu einem widersprüchlichen Projekt, das historisch als Fortführung der *Reconquista* begründet wird, jedoch an den verschiedenen Interessensgruppen in Spanien scheitert. Dieses Scheitern veranlasst Villalobos daher, von einem „kolonialen Traum“ anstatt von einem „kolonialen Projekt“ zu sprechen.

Der These von einem kolonialen Traum steht jedoch die Arbeit des katalanischen Anthropologen Gustau Nerín entgegen. Nerín sieht die Präsenz der spanischen Truppen in Nordafrika nach Beendigung des Rifkriegs 1926 als eine koloniale Präsenz an und spricht auch von einer kolonialen Erfahrung des späteren Diktators Francisco Franco.<sup>704</sup> Im Protektorat hätten die spanischen Militärs sich vielmehr Träume verwirklicht, indem sie sozialen Aufstieg, Prestige und *fama* erfuhren.<sup>705</sup> Seinerseits werde der koloniale

---

<sup>702</sup> Federico Villalobos (2004): *El sueño colonial. Las guerras de España en Marruecos*, Barcelona: Ariel, S. 12.

<sup>703</sup> Ibid., S. 55.

<sup>704</sup> Gustau Nerín (2005): *La guerra que vino de África*, Barcelona: Crítica, S. 297.

<sup>705</sup> Ibid.

Raum für die Sehnsucht nach einer spanischen, ‚reinen‘ Identität genutzt, wie sie von Franco nach Beendigung des Bürgerkriegs 1939 in Spanien verwirklicht werden sollte.<sup>706</sup>

Die Trennung zwischen kolonisierten Objekten, die als minderwertig und der spanischen *raza* unterlegen eingestuft werden, und Kolonialherren, in diesem Fall den militärischen Herren, führe nach Nerín zu einem Überlegenheitsdiskurs der Militärs.<sup>707</sup> Der Gedanke einer Fortführung der Missionierung, wie sie von Königin Isabel formuliert wurde, überzeuge die spanischen Militärs von dem Gedanken, sich auf einer Mission zu befinden.<sup>708</sup> Diese Mission richte sich allerdings in der Metropole nicht mehr gegen das kolonisierte Objekt, sondern gegen alle Kritiker eines durch das spanische Militär in der Kolonie formulierte „wir“.<sup>709</sup>

Auf diese Widersprüchlichkeit des öffentlichen Kolonialdiskurses geht Juan Miguel Zarandona näher ein. In seiner Arbeit widmet er sich der Auseinandersetzung mit der Annahme, dass Hispanoamerika zu keinem Zeitpunkt von Spanien kolonisiert worden sei:

Sin embargo, en el siglo XX, se creó o, más bien, consolidó, toda una corriente de pensamiento nacional o autóctona que se empeñó en negar el carácter o realidad colonial del pasado de España.<sup>710</sup>

Zarandona sieht diese Forschungstendenz als politisch konservativ motiviert und unterstellt ihr damit, eine historische Realität zu leugnen. Fortwährend würden politische Eliten in Spanien eine Selbststilisierung der kolonialen als einer missionarischen Nation fördern.<sup>711</sup> Zwar gesteht er Spanien zu, eine ‚faule‘ Metropole im kolonialen Unternehmen gewesen zu sein und sich damit von den anderen europäischen Metropolen zu unterscheiden. Dennoch habe es Spanien viel Überwindung gekostet, der Kolonie Äquatorial-Guinea die Unabhängigkeit von ebendieser Metropole zuzugestehen.<sup>712</sup>

---

<sup>706</sup> Ibid., S. 297-298.

<sup>707</sup> Ibid., S. 298.

<sup>708</sup> Ibid.

<sup>709</sup> Gegen die Idealisierung der kolonialen Mission als eine friedliche Missionierung nach dem Bürgerkrieg steht auch exemplarisch ein Bericht in der Zeitschrift *Mauritania* aus dem Jahr 1945. Darin wird die Befreiung spanischer Missionare beschrieben. Dass es sich aber in den Kolonien um einen Kampf der indigenen Bevölkerung gegen die Besatzer handelt, wird im Bericht nur am Rande und als Störung behandelt: P. López (1945): „España misionera y los cautivos en Marruecos“, *Mauritania. Revista mensual ilustrada de los Misioneros Franciscanos de Marruecos*. Tánger, Mai, S. 140.

<sup>710</sup> Juan Miguel Zarandona (2012): „Si las Indias no eran colonias, ¿Guinea Ecuatorial tampoco?: contradicciones del discurso oficial del colonialismo español“, *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane* 2, S. 55-65, hier S. 55.

<sup>711</sup> Ibid., S. 57.

<sup>712</sup> Ibid., S. 58.

Dass es sich trotz eines *anderen* Kolonialismus um ebendiesen handle, stellt Zarandona nicht in Frage.<sup>713</sup> Der politische Diskurs, Spaniens Protektorate in Afrika nicht als Kolonien zu bezeichnen, sei auf Franco zurückzuführen.<sup>714</sup> In Wirklichkeit habe der Diktator die afrikanischen Kolonien als eine Quelle des Prestige gesehen, die aufgrund der politischen Isolation nach dem Ende des Bürgerkriegs notwendig gewesen sei.<sup>715</sup> Diese Notwendigkeit sei, so Zarandona, auch der Grund für hohe finanzielle Investitionen der Metropole in die Kolonien.

Zwei Diskursbeispiele sollen an dieser Stelle zur Veranschaulichung des in der Forschung diskutierten Widerspruchs kurz behandelt werden, ein Artikel aus der monatlich erscheinenden Zeitschrift *Mauritania* aus dem Jahr 1945 und ein Essay zur Kolonialpolitik vor der Krise aus dem Jahr 1891.

In der im Protektorat veröffentlichten Zeitschrift, die sich allerdings an die Leser in der Metropole richtet, begründet der Autor die Einführung eines Preises für Literatur, die sich mit dem afrikanischen Kontinent auseinandersetzt. In seiner Begründung bezeichnet er Nordafrika und explizit Marroko als eine ‚Verlängerung‘ Spaniens und umgekehrt.<sup>716</sup> Spanien und Nordafrika teilen seiner Auffassung nach dieselbe Meteorologie, die Botanik und dieselben Pflanzen. Auf das aus der Aufklärung bekannte Vorurteil, Afrika beginne in den Pyrenäen entgegnet er: „Europa termina en el Sahara“.<sup>717</sup> Der 13 Kilometer lange Estrecho vereine mehr, als er die beiden Kontinente voneinander trenne.<sup>718</sup> Doch nicht nur aus einer geografischen, sondern auch aus einer historischen Verantwortung heraus ergebe sich der Auftrag einer spanischen Mission in Afrika. Denn die „valientes moros“ hätten ihr Blut für die „Cruzada de Liberación“ gegeben, wie die Franquisten den Bürgerkrieg bezeichnen.<sup>719</sup>

Im zweiten Beispiel aus dem Jahr 1891, einem Essay von Gonzalo Reparáz, wird der Verantwortungsgedanke bereits vorweggenommen. Allerdings spricht Reparáz noch von spanischen Kolonien, die es zu erobern und zu verteidigen gelte. Dass die Kolonialpolitik

---

<sup>713</sup> Ibid., S. 60.

<sup>714</sup> Ibid.

<sup>715</sup> Ibid., S. 61.

<sup>716</sup> P.A. Rey (1945): „Los premios de ‚Africa‘“, *Mauritania. Revista mensual ilustrada de los Misioneros Franciscanos de Marruecos*. Tánger, 207 (2), S. 33.

<sup>717</sup> Ibid.

<sup>718</sup> Ibid.

<sup>719</sup> Ibid.

der Afrikanisten unbedingt friedlich sein müsse, stellt er bereits zu Beginn seiner Argumentation fest.<sup>720</sup> Diese Notwendigkeit ergebe sich auch in der Abgrenzung gegenüber anderen europäischen Kolonialmächten.<sup>721</sup>

Ähnlich wie Rey 1945 argumentiert bereits Reparáz, dass sich die koloniale Verantwortung Spaniens aus seiner geografischen Nähe zu Afrika ergebe.<sup>722</sup> Zudem zähle die spanische *raza* zu den bedeutendsten der Welt, woraus sich der zivilisatorische Auftrag gegenüber den unzivilisierten Völkern Afrikas ergebe.<sup>723</sup>

Während sich inhaltlich an den Forderungen der spanischen Politik gegenüber Afrika zwischen 1891 und 1945 nichts verändert, ändert sich die Art und Weise, den Inhalt zu benennen. Nach 1898 tritt das offensichtliche Kolonialbestreben Spaniens in den Hintergrund und wird als eine historische Mission verkleidet. Im Mittelpunkt sowohl des kolonialen Projekts als auch der Mission steht aber die spanische *raza*, die dem göttlichen Auftrag folgt, afrikanische Völker zu zivilisieren.

Doch spätestens nach dem Tod Francos verstummen die Rufe nach einer spanischen Mission in Afrika. Die einst vielbeschworene geografische und historische Verbindung wird vergessen. Das schwierige Verhältnis der einstigen missionierenden Nation zu ihrer Geschichte bezeichnet der Hispanist Joseba Gabilondo als ‚State Narcissism‘.<sup>724</sup> *State Narcissism* steht für die Weigerung eines modernen Staats, sich mit verschiedenen Formen der *otherness* zu beschäftigen, die im Zuge der Globalisierung auftauchen.<sup>725</sup> Stattdessen, so Gabilondo, entschieße sich der moderne Staat dazu, einen neuen Nationalismus zu artikulieren, der die *Anderen* zugunsten einer Assimilierung verschwinden lässt und damit eine Rückkehr zur ursprünglichen Formulierung einer Nation ermöglicht.<sup>726</sup>

Während unter Franco die *othering*-Diskurstradition der vorangegangenen Jahrhunderte fortbesteht indem u.a. die Franco-Ära als Verlängerung einer glorreichen kolonialen Vergangenheit dargestellt wird, bricht das demokratische Spanien mit dieser Tradition und damit seiner historischen Verantwortung und erfindet den *Anderen* und sich selbst

---

<sup>720</sup> Gonzalo Reparáz (1891): *España en África y otros estudios de política colonial. Con un prólogo del Excmo. Sr. D. Segismundo Moret*, Madrid: Imprenta de la Justicia, San Miguel 3, S. 12.

<sup>721</sup> Ibid.

<sup>722</sup> Ibid., S. 16.

<sup>723</sup> Ibid.

<sup>724</sup> Joseba Gabilondo (2008): ‚State Narcissism: Racism, Neoimperialism, and Spanish Opposition to Multiculturalism (On Mikel Azurmendi)‘, in: Benita Sampedro Vizcaya/Simon Doubleday (Hgg.): *Border Interrogations. Questioning Spanish Frontiers*, Oxford/New York: Berghahn Books, pp. 65-89.

<sup>725</sup> Ibid., S. 65-66.

<sup>726</sup> Ibid.

neu. Die Rückkehr zum ursprünglichen Nationalstaat werde nach Gabilondo vor allem durch den Migranten aus Lateinamerika bedroht.<sup>727</sup> Jener repräsentiere nicht nur die unterdrückte Vergangenheit, sondern auch die Erinnerung an das Scheitern der staatlichen Unterdrückung zur Zeit der Expansion.<sup>728</sup> Die wie selbstverständlich formulierte westliche Hegemonie wird damit infrage gestellt.

Der Versuch, die koloniale Vergangenheit in andere Begriffe zu kleiden, ist ein Symptom des spanischen ‚State Narcissism‘. Dieses Symptom findet sich auch in den Darstellungen des ‚neuen negro‘ im Migrationsfilm. In diesem Film existiert keine koloniale Vergangenheit, sondern eine neue Bedrohung der ‚weißen‘ spanischen Hegemonität und des Nationalstaats, wie sie bereits im Theater des Siglo de Oro traditionell verankert ist.

Dennoch lässt sich der Migrationsfilm hinsichtlich der Darstellung des ‚neuen negro‘ als ein Produkt der unter Franco sozialisierten Filmemacher verstehen, so meine These. Der weiße Blick des Publikums spiegelt sich nicht nur in den jeweiligen Kameraeinstellungen, sondern auch in der Geschichte seiner Konstruktion wider. Diese Geschichte erzählt, wie sich der Blick des verängstigten Kolonialpublikums zu einem ‚hispanotropikalistischen‘ Blick verändert.

---

<sup>727</sup> Ibid., S. 76.

<sup>728</sup> Ibid.

## 2 Analyse

### a) ‚Hispanotropikalismus‘ im Theater der Franco-Ära

Der hispanotropikalistische Blick ist zunächst der Blick des spanischen Publikums auf sich selbst durch die Reflexion eines tropikalen ‚Anderen‘. Dieser tropikale ‚Andere‘ wird nach dem Verlust von 1898 zunehmend durch ‚negros‘ aus den afrikanischen Kolonien verkörpert.<sup>729</sup> Allerdings ist Montserrat Alás-Brun zufolge der ‚negro‘ im spanischen Theater von 1930 bis 1970 eine Projektionsfläche kolonialer europäischer Ängste angesichts von Dekolonisierungsprozessen in Afrika.<sup>730</sup> Diese These entspricht den Ergebnissen zur Untersuchung der Darstellung des ‚negro‘ im 19. Jahrhundert, also vor dem Verlust der Kolonien in Amerika.

Auch die Tradition der Maskerade wird fortgesetzt. Die exotischen Spektakel mit weißen Darstellern, die sich das Gesicht schwarz anmalen und ihre Lippen durch Schminke größer erscheinen lassen, sind gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr beliebt.<sup>731</sup> Die Darstellung des ‚negro‘ wird im 20. Jahrhundert zu einer Mode, die den Wunsch des weißen Publikums nach einer spanischen Moderne erfüllen.<sup>732</sup>

Diesem Wunsch entsprechend finden – auch durch den Einfluss US-amerikanischer Künstler, wie beispielsweise Josephine Baker – immer mehr Künstler mit einer dunklen Hautfarbe den Weg auf spanische Bühnen. Doch ob die ‚negros‘ von weißen oder schwarzen Schauspielern verkörpert werden, spielt inhaltlich keine Rolle. Aus der Tradition der Darstellungen vorangegangener Jahrhunderte perpetuieren die Darsteller bekannte Klischees, die das Publikum zu *sehen* erwartet.<sup>733</sup> Den Widerspruch zwischen der Sehnsucht des Publikums nach einer spanischen Moderne in den Künsten und der Erhaltung der Tradition in der Darstellungspraxis bezeichnet Alás-Brun als „doppelten Standard“, den sie wie folgt beschreibt:

Aun en los momentos de mayor popularidad del jazz y de los artistas de raza negra en espectáculos de variedades en España, en los años treinta, encontramos recordatorios de la actitud fundamentalmente racista del público y su doble estándar: los artistas negros pueden tener éxito y ser objeto de admiración por el público, pero no deben tratar de comportarse como si fueran blancos ni aspirar a mezclarse con los que no son de su raza.<sup>734</sup>

---

<sup>729</sup> Vgl.: Montserrat Alás-Brun (2006): „El otro tropical en el teatro español (1930-1970)“, *Anales de la literatura española contemporánea* 31 (2), S. 41-77, hier S. 41.

<sup>730</sup> Ibid.

<sup>731</sup> Ibid., S. 42.

<sup>732</sup> Vgl.: ibid.

<sup>733</sup> Vgl.: ibid., S. 44.

<sup>734</sup> Ibid., S. 45.

Paradigmatisch für die Bewunderung des schwarzen Künstlers stehen die erfolgreichen Verfilmungen von Alberto Insúas Roman *El negro que tenía el alma blanca* (1927/1951), von denen die aktuelle Version hier im Detail analysiert wird.<sup>735</sup> Gleichzeitig manifestiert sich in der Figur der ‚blanca‘, ihrerseits ein Objekt der Begierde des ‚negro‘, die Ablehnung einer Liebesbeziehung zwischen den Rassen.

Eine Parodie dieses doppelten Standards erkennt Alás-Brun in Miguel Mihuras Theaterstück *Tres sombreros de copa* (1932).<sup>736</sup> Der ‚negro‘ Buby, ein brutaler Zuhälter, spreche oft über die harten Bedingungen des Künstlerdaseins und werde wie selbstverständlich von den weißen Figuren des Stücks als Objekt von Zuneigung und Liebe ausgeschlossen.<sup>737</sup>

Der doppelte Standard führe auch Alás-Brun zufolge zu einer Destabilisierung rassistischer Stereotypen. Die Konstruktion des topikalen ‚negro‘ sei instabil und variere je nach Bedürfnissen des weißen Publikums.<sup>738</sup> Was Homi K. Bhabha mit ‚Ambiguität‘ und Susan Martín-Márquez mit ‚Desorientaciones‘ bezeichnen, führt auch Alás-Brun Analysen zufolge zu einer Reaffirmation einer komplexen und widersprüchlichen spanischen Identität im Spannungsfeld doppelter *Othring*-prozesse. Der Wunsch nach einer Moderne nach US-amerikanischem bzw. europäischem Vorbild kollidiert mit dem katholischen Selbstverständnis weißer Eliten.

Eine offene Kritik am traditionellen ‚negro‘-Diskurs habe es zwar der Forschung Alás-Brun zufolge gegeben, doch sei diese nicht Teil des spanischen Kanons.<sup>739</sup> Das Stück *El puritano* (1945) des aus dem Kanon ausgeschlossenen Autors Alejandro Cervantes sei das einzige bekannte Theaterstück der Nachkriegszeit, das eine offene und direkte Kritik an der spanischen Gesellschaft und ihrer Haltung gegenüber den Menschen schwarzer Hautfarbe übe.<sup>740</sup> Dass dieses Stück eine Ausnahme bildet, zeigt deutlich die Problematik spanischer Kulturproduktionen bis 1975. Die offene Kritik an der Zensur bzw. an bestehenden Traditionen führt zu einem Ausschluss von der Aufführungspraxis. Die offene kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Missständen führt zu einem Ausschluss aus dem Kanon. Dadurch offenbart sich eine weitere Herausforderung

---

<sup>735</sup> Alberto Insúa ([1922]1998): *El negro que tenía el alma blanca*, Madrid: Clásicos Castalia.

<sup>736</sup> Miguel Mihura ([1932] 2002): *Tres sombreros de copa*, Madrid: Alianza Editorial.

<sup>737</sup> Alás-Brun (2006): „El otro tropical“, S. 51.

<sup>738</sup> Ibid., S. 67.

<sup>739</sup> Montserrat Alás-Brun (2000): „Ese engañoso amor del blanco“: El (contra)discurso colonial en un drama español de posguerra“, *Afro-Hispanic Review*, S. 85-92, hier S. 85.

<sup>740</sup> Ibid., S. 90.

der spanischen Literaturgeschichtsschreibung. Der von der Zensur genehmigte Diskurs wird Teil des Kanons, während die kritischen Stimmen ausgeschlossen werden.

Auf diese Weise überdauert der Diskurs um den tropikalen ‚negro‘, wie die Analyse zweier Theaterstücke exemplarisch zeigen soll. Das erste Stück ist José Martín Recuerdas Drama *Las salvajes en Puente San Gil* (1961). Das zweite Stück, *Ceremonia por un negro asesinado* (1966), ist von dem im Exil lebenden Autor Fernando Arrabal verfasst worden.

José Martín Recuerdas Theaterstück *Las salvajes en Puente San Gil* gilt als soziales Drama, das die Trennung zwischen dem ländlichen und dem städtischen Raum durch einen tödlichen Konflikt verdeutlicht. Der ambivalente Titel lässt offen, ob es sich bei den *salvajes* um die Dorfbewohnerinnen oder um eine Tänzerinnentruppe aus der Stadt handelt.

Die rurale Idylle einer Kleinstadt wird durch die Ankunft einer Gruppe junger weiblicher Varietékünstlerinnen gestört. Auf der einen Seite befindet sich die Gruppe der männlichen Dorfbewohner, die den Reizen der jungen Damen nicht widerstehen kann, auf der anderen stehen deren Ehefrauen, welche die traditionelle Ordnung einer katholischen spanischen Stadt verkörpern.<sup>741</sup>

Die Ankunft der Tänzerinnen versetzt die kleine Stadt in Aufruhr. Eine Steigerung des Unvorstellbaren bildet die Tatsache, dass eine ‚negra‘ die Kompanie begleitet.<sup>742</sup> Doch während den Regieanweisungen Recuerdas zufolge alle sozialen Gruppen als Block auf der Bühne auftreten sollen,<sup>743</sup> wird die ‚negra‘ von ihrer Gruppe isoliert. Sie wird von den Stadtbewohnern als der Gipfel der Unverschämtheit, den die Ankunft der Tänzerinnen repräsentiert, gesehen. Von den Mitgliedern ihrer Gruppe wird sie im ersten Teil zunächst nur als ‚negra‘ bezeichnet, während alle anderen Figuren einen Namen haben.

---

<sup>741</sup> Zu einer Analyse der sozialen Gruppen und ihrer Bedeutungen im Stück vgl.: Barry E. Weingarten (1980): „Form and Meaning of José Martín Recuerdas’s Social Drama“, *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo* 6, S. 4-6.

<sup>742</sup> José Martín Recuerda (1995): *Las salvajes en Puente San Gil*, Madrid: Cátedra, S. 74: Rosita: „Juan, viene una negra con ellas“.

<sup>743</sup> *Ibid.*, S. 14: „Cada bloque de personajes, o personaje coral, se enfrenta a los otros como una unidad de significación colectiva, a la vez que – y es uno de los más interesantes hallazgos de construcción de personaje – uno de ellos manifiesta en su mismo seno la división como forma propia de existencia escénica, convirtiéndose, por virtud de dicha ruptura interior, en protagonista y agonista, uno y plural, de la acción“.

Die These Alás-Bruns bestätigt sich ebenfalls in der Darstellung der Rechte der ‚negra‘. Während sie ein Objekt der Bewunderung auf der Bühne sein kann,<sup>744</sup> darf sie nicht dasselbe anstreben, wie die ‚weißen‘ Tänzerinnen.

- La Asunción (Tirando fuera del camerino una maleta.) ¡Qué te vayas de aquí tú y tu maleta! ¡El demonio de la negra, que siempre se tiene que meter en mi camerino!
- Teresita Ven, Cucuna, ven. Puedes poner tus cosas en el mío. Sí, Cucuna.
- La Magdalena Pero ¿qué modos son éstos de tratar? Si yo fuera Cucuna te abriría la cabeza en pedazos. ¡Qué mala leche! ¡Le han roto el espejo!<sup>745</sup>

Die Tänzerin „La Asunción“ fühlt sich durch die ‚negra‘ räumlich bedroht („mi camerino“). La Asunción ist der Star der Tanzshow, nach deren Raum es der ‚negra‘ nicht zu streben erlaubt ist. Im Gegensatz dazu ist „La Ausunción“ die Übersetzung für die Himmelfahrt. Der weiße Star darf sowohl sozial als auch spirituell immer weiter aufsteigen, während die ‚negra‘ dem doppelten Standard ihrer Betrachtung unterliegt. Als exotisches Objekt für die Zuschauer erfährt die ‚negra‘ auf der einen Seite Bewunderung, hinter den Kulissen wird sie jedoch sozial benachteiligt und ist auf den Schutz anderer weißer Tänzerinnen angewiesen.

In diesem Zusammenhang stellt die Rolle der Teresita bereits das Subjekt des Hispanotropikalismus dar. Ihr Name erinnert an die katholische Ordensschwester, die der Öffentlichkeit im 20. Jahrhundert als „Mutter Teresa“ bekannt ist. Wie Mutter Teresa, opfert sich auch Teresita für ihren Glauben und die Nächstenliebe auf. Sie spricht die ‚negra‘ mit ihrem Namen an („Cucuna“) und bietet ihr an, ihre Koffer in ihrem Raum unterzubringen („el mío“). Teresita ist eine bekennende und tugendhafte Katholikin, die aufgrund der Ungerechtigkeit des kapitalistischen Systems zum Tanzen gezwungen ist. Ihre Moral und Tugenden bewahrt sie sich dennoch und nimmt die schwache Cucuna in Schutz.

Eine weitere Figur „La Magdalena“ droht anstelle von Cucuna Vergeltung für eine ungerechte Art der Behandlung an („te abriría la cabeza en pedazos“). Während Cucuna die gesamte Szene über schweigt, spricht die ‚blanca‘ an ihrer Stelle („sie yo fuera Cucuna“). La Magdalena ist eine Figur, die sich keinen sozialen Konventionen beugt, ähnlich wie ihre Namensvetterin aus der Bibel. Doch ist auch ihr Name programmatisch.

---

<sup>744</sup> Die Tänzerin mit dem Namen „La del Limonar“ schwärmt über die exotischen Tanzkünste der ‚negra‘: „Baila como una sanguijuela“, *ibid.*, S. 81.

<sup>745</sup> *Ibid.*, S. 77.

Am Ende des Stücks zeigt sich La Magdalena als reuige Sünderin und vergibt die Ermordung der ‚negra‘.<sup>746</sup>

Auch die Möglichkeit der Selbstbetrachtung wird der ‚negra‘ genommen, indem La Asunción ihren Spiegel zerbricht („Le han roto el espejo“). Die ‚negra‘ wird zu einem Objekt im Spiel der verschiedenen ‚blanca‘-Figuren. Die Figur der Diva fühlt sich durch sie bedroht und beansprucht den Raum für sich. Die Figur der tugendhaften Christin kann durch die ‚negra‘ ihre christliche Nächstenliebe unter Beweis stellen und die Figur der Draufgängerin kann anstelle der ‚negra‘ einen persönlichen Konflikt ausleben. Die ‚negra‘ Cucuna schweigt und kann sich nicht mehr selber sehen, während die ‚blancas‘ sie sehen und an ihrer Stelle sprechen können. Die Zuschreibung einer Identität der ‚negra‘ erfolgt stets durch den weißen Blick von außen.

Auffällig ist auch die Namensgebung der weißen Figuren. Ihre Namen sind an berühmte Heilige bzw. Persönlichkeiten angelehnt, die für die Verbreitung des christlichen Glaubens einstehen. Ironischerweise werden sie von den Stadtbewohnern als der Ursprung der Sünde betrachtet. Als einzige, die ihrem Namen zufolge keine christliche Missionierung befolgt, ist die schwarze Cucuna. Cucuna verkörpert eine karibische, exotische Schönheit, die als einzige die christliche Ordnung in der spanischen Provinz verkehren könnte.

Die Vorstellung soll aufgrund der moralischen Verwerflichkeiten der Tänzerinnen verboten werden. Die Tänzerinnen werden wütend, weil sie Angst haben, nicht bezahlt zu werden. Zudem weigern sie sich, sich als Prostituierte bezeichnen zu lassen. Sie werden von den Bewohnern der Stadt sozial, finanziell und räumlich marginalisiert. Angesichts dieser Marginalisierung wird die ‚negra‘ zum letzten Opfer derer, die selbst sozial ausgeschlossen sind. So darf sie sich als Letzte mit dem Wasser aus einer Schlüssel waschen.<sup>747</sup>

Die Frauen sprechen über die ‚negra‘ und diskutieren ihre Biografie. Cucuna sei vor dem Regime Fidel Castros aus Kuba geflohen, habe auf großen Bühnen getanzt und benehme sich aber trotzdem wie ein eingeschüchtertes Tier.<sup>748</sup> Cucuna grinst, als sie merkt, dass sich die Frauen über sie unterhalten und beginnt ihrerseits zum ersten Mal zu

---

<sup>746</sup> Otto Wimmer/Hartmann Welzer (1988): „Maria Magdalena“, in: *Lexikon der Namen der Heiligen*, Innsbruck: Tyrolia, S. 553-554.

<sup>747</sup> Recuerda (1995): *Las salvajes*, S. 93.

<sup>748</sup> *Ibid.*, S. 104.

sprechen. Doch spricht sie nicht mit den anderen Figuren, sondern scheint wie benommen, ihr Leben vor ihrem inneren Auge Revue passieren zu lassen.<sup>749</sup>

Die ‚negra‘ ist eine Todgeweihte. Um die Ordnung in der Stadt wiederherzustellen, muss sie geopfert werden. Als ein wütender Mob, der aus den Männern der Stadt besteht, in die Konzerthalle einbricht, versuchen die Tänzerinnen, zu fliehen.

Teresita     ¡Mirad, no puede andar; quiere levantarse y no puede! ¡Se ha roto las piernas!  
                 ¡Se ha dado en la nuca! Cucuna, cariño, ¡bajamos por tí!<sup>750</sup>

Cucuna fällt eine Etage tiefer und bricht sich dabei die Beine. Sie verstummt und liegt wie ein totes Objekt in der Tiefe der Konzerthalle. Die Figur der Teresita verkörpert auch hier den hispanotropikalistischen Blick, als sie darauf aufmerksam macht, dass man das Leid der ‚Anderen‘ *sehen* könne („Mirad“) und ihr deshalb zur Hilfe verpflichtet sei („bajamos por tí“). Allerdings konstruiert der Blick ein vertikales Verhältnis zwischen einer Unterwelt, in der die Todgeweihte Cucuna liegt und einer Welt, in der die ‚blancas‘ sicher sind („bajamos“).

Die ‚negra‘ stirbt und die Tänzerinnen werden um ihr Einkommen gebracht. Sie versuchen, das Unrecht zu rächen und es laut in der Stadt zu verbreiten, werden aber von der Polizei abgeführt.<sup>751</sup> Am Ende des Stücks wird die Bühne, wie auch ganz zu Beginn, von zwei Frauen gefegt. Die Ermordung der ‚negra‘ durch die Männer der Stadt symbolisiert die Ausrottung der kapitalistischen Wucherungen der Großstadt. In diesem Stück ist die Figur unmittelbar mit der Bedrohung durch eine Moderne für die traditionelle unter dem Deckmantel der Moral gelebte spanische Provinzialität verbunden.

Der Mikrokosmos einer Theaterbühne als Darstellung der spanischen Gesellschaft steht auch in Fernando Arrabals *Ceremonia por un negro asesinado* (1966) im Mittelpunkt der Betrachtung. Der *huis clos* befindet sich in diesem Fall in einer schäbigen Wohnung eines Mehrfamilienhauses. Die beiden Freunde Vicente und Jerónimo malen sich ihre Zukunft als berühmte Schauspieler aus und probieren dabei Kostüme berühmter Figuren an. Der Nachbar Francisco de Asis kommt dazu und soll in das Spiel eingespannt werden.

Vicente            Pero siempre habrá algún papel que le vaya bien. No los muy importantes, claro. (Pausa.) ¿No crees? (Pausa.) Ahora que me acuerdo, hay un personaje tan negro como él: Otelo.  
Jerónimo           ¡Ah!, pues tienes razón.

---

<sup>749</sup> Ibid.

<sup>750</sup> Ibid., S. 107.

<sup>751</sup> Ibid., S. 115-117.

Vicente            Es un papel que le viene como anillo al dedo.  
 Jerónimo        Sí, sí.  
 Vicente  
 (A Francisco de Asís.) ¿Qué te parece?  
 Francisco de Asís    ¿Qué tengo que hacer?  
 Vicente  
 (Reflexionando.) Lo primero, ponerte el traje de actor.<sup>752</sup>

Francisco de Asís soll zunächst aufgrund seiner Hautfarbe eine Nebenrolle einnehmen („No los muy importantes“). Doch dann erinnert sich Vicente an eine Hauptfigur aus Willhelm Shakespeares *Othello*. Aufgrund seiner Hautfarbe wird der Schauspieler mit der Rolle des Othello beauftragt. Nicht die Schauspielkunst, sondern die Rasse ist an dieser Stelle entscheidend für die Besetzungspolitik in einem Theaterstück.<sup>753</sup>

Der Darsteller des ‚negro‘, der allerdings selbst ein ‚negro‘ ist, folgt in seiner Darstellung Vicente und Jerónimo („¿Qué tengo que hacer?“). Im Gegensatz zu seinen Vorgängern aus den vorangegangenen Jahrhunderten muss er sich nicht mehr das Gesicht schwarz anmalen. Es reicht für die Performance, ein Kostüm anzuziehen („ponerte el traje de actor“). An dieser Stelle werden die Rollen verkehrt. Es spielt nicht mehr der Schauspieler einen ‚negro‘, sondern der ‚negro‘ interpretiert einen Schauspieler. Er ist nun als Künstler auf der spanischen Bühne angekommen, trotzdem muss er den Vorstellungen des weißen Blicks folgen.

So beschreiben Vicente und Jerónimo die Rolle des Othello und überbieten sich dabei in der Präsentation von Klischees und bisher bekannten Stereotypen:

Vicente        No hay más remedio. (Pausa. Reflexiona.) Otelo era un tipo negro, como tú, y..., y tenía un harén.  
 Jerónimo     ¡No hombre, no! Otelo es el de la guerra y los barcos.  
 Vicente       ¡Es verdad! Cosas de guerra. (Dubitativo.) ¿Y por qué?  
 Jerónimo     Por lo del poder.  
 Vicente       ¿Lo del poder?  
 Jerónimo     (Duda. Reflexiona.) No, Otelo era de los celos  
 Vicente       ¡Claro! ¡Ahora me acuerdo! (Rie.) ¡El celoso! (Sigue riéndose.) ¡Qué original! (Deja de reirse).<sup>754</sup>

Sie verwechseln die Figur des Othello mit anderen ‚negro‘-Figuren. So wird die Figur zunächst als in der Tradition des Orientalismus stehend gesehen („tenía un harén“), dann in Verbindung mit Despotismus („Por lo del poder“) und anschließend als der eifersüchtige Liebhaber („Otelo era de los celos“). Der Name des ‚negro‘ des Stücks,

<sup>752</sup> Fernando Arrabal (1966): „Ceremonia por un negro asesinado“, *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral* 74, S. 33-48, hier S. 36.

<sup>753</sup> Der Schauspieler Rene Muñoz verkörpert in den 1950er- und 1960er-Jahren die Rolle des ‚negro‘ in einigen beliebten Kinofilmen. Auch Emilio Buale, der den ‚negro‘ in den Filmen *Bwana* und *Salvajes* mimit, ist kein ausgebildeter Schauspieler. Er wurde in einer Metrostation entdeckt und sofort für die Rolle des schwarzen Migranten gecastet.

<sup>754</sup> *Ibid.*, S. 37.

Francisco de Asís, verweist auf eine weitere Rolle im spanischen ‚negro‘-Theater, nämlich auf den Heiligen, wie er beispielsweise in Lope de Vegas Rosambuco zu finden ist.

Der weiße Blick versucht, den ‚negro‘ nach seiner Vorstellung zu formen und zeigt sich seinerseits durch den Versuch, diese Vorstellung zu durchbrechen, belästigt. Als Francisco de Asís im zweiten Teil des Stücks eine Platte von Louis Armstrong spielen lässt, fühlen sich Jerónimo und Vicente unwohl.<sup>755</sup>

Francisco de Asís      Sólo un poquito, vais a ver, ¿Es formidable! (Empieza a sonar el „Saint Louis Blues“, de Louis Armstrong. Francisco de Asís adopta una posición de recogimiento. Vicente y Jerónimo se encuentran visiblemente molestos. Termina el disco.) ¿Habéis oído? ¡Es maravilloso!<sup>756</sup>

Der ‚negro‘ zeigt mit dem Blues, dass er ein eigenes Verständnis davon hat, was Kunst sein kann. Er führt dem weißen Auge dessen Rückwärtsgewandtheit vor. Die Stereotypen können angesichts des Blues nicht mehr funktionieren und werden als Konstruktion entlarvt.<sup>757</sup>

Die Lösung des Problems liegt in der Ermordung des Francisco de Asís. Er wird dazu verleitet, mit der weißen Nachbarin Lucia zu schlafen, und anschließend von Vicente und Jerónimo ermordet. Während des Mordes wird Jerónimo paralysiert. Indem er das Bild von einem ‚negro‘ tötet, tötet er auch einen Teil seiner selbst. Eine Woche später beschweren sich die übrigen Nachbarn über den Gestank der Leiche, der aus Vicente und Jerónimos Wohnung dringt, und rufen die Polizei. Im letzten Augenblick bittet Vicente Lucía, die durch den sexuellen Akt mit dem ‚negro‘ selbst einen Teil seiner *negritud* übernommen zu haben scheint, Othellos Part vorzulesen. Vicente spielt Jago und wirft sich im letzten Bild auf den bewegungslosen Körper Jerónimos.

Wie in dem Stück *Las Salvajes de Puente San Gil* spielt sich das Drama in einem geschlossenen Raum ab. In diesem Raum ist das Aufleben der Stereotypen noch möglich,

---

<sup>755</sup> Zur Verarbeitung des Themas „St. Louis Blues“ in der US-amerikanischen Literatur zu der Zeit und zu dem Verständnis weißer Autoren von Jazz siehe Bruce Barnhart (2013): *Jazz in the time of the novel. The temporal politics of American race and culture*, Tuscaloosa: The University of Alabama press, insbesondere Kapitel 5 „Vibratory Time: Smith and Armstrong’s „St. Louis Blues“, S. 133-151, hier S. 133: „While Fitzgerald and others would like to see jazz and blues as primitive precursors to civilized musical and social forms, what the music of Bessie Smith, Alberta Hunter, and Louis Armstrong actually gives us is a sophisticated critique of the barbarism and irrationality embedded within these forms in order to construct a more capacious form of musical and social performance. A central part of this construction is their sliding and vibratory manipulation of tone itself“.

<sup>756</sup> Arrabal (1966): „Ceremonia“, S. 40.

<sup>757</sup> Vgl.: Linda Williams (2001): *Playing the race card. Melodramas of black and white from Uncle Tom to O.J. Simpson*, Princeton/Oxford: Princeton University Press: „In the Jazz Age, however, music did not just accompany the melodramatic construction of racial virtue; it became, in two key works that forever altered their media, a primary vehicle of melodramatic racial feeling“, S. 136.

doch wird es auch in diesem Raum durch die Präsenz des ‚negro‘ und seiner neuen Verkörperung als Objekt der Moderne gestört. Die Wiederherstellung einer geheuchelten Ordnung ist nur durch den Tod der Figur möglich. Gleichzeitig deckt der Mord die Nicht-Existenz dieser Ordnung auf und hinterlässt den Geruch einer Leiche als Zeichen der Verwesung des gesellschaftlichen Körpers.

## **b) Von der Textualisierung zur Visualisierung**

Das Theater im Fokus der Analysen stellt die Arbeit vor die Herausforderung, den weißen Blick der Zuschauer anhand der textuellen Basis zu rekonstruieren. Der Diskurs um die Hautfarbe des ‚negro‘ ist notwendig, solange dieser auf der Bühne von einem weißen Schauspieler dargestellt wird. Der weiße Blick muss erst lernen, den ‚negro‘ als ‚negro‘ zu sehen.

Das Medium Film bietet im Gegensatz zum Theater die Möglichkeit, den Blick auf das Gezeigte einzufangen und immer wieder aufzurufen. Der Text rückt dabei in den Hintergrund. Doch verlagert sich der Schwerpunkt vom Text zum Bild im Fokus des weißen Blicks nicht primär durch den Medienwechsel vom Theater zum Film, wie die Analyse zeigen wird. Erst der neue ‚negro‘, der von einem schwarzen Schauspieler gespielt wird, muss nichts mehr zu seiner Hautfarbe sagen. Er erlebt die Krisen, die die ‚negro‘-Figuren vor ihm erlebten, er wird zu einem Objekt des weißen Blicks konstruiert, wie die ‚negro‘-Figuren vor ihm konstruiert wurden. Er ist allerdings ein stummes Objekt, das den Diskurs um seine Hautfarbe nicht mehr zu wiederholen braucht.<sup>758</sup>

Das Objekt wird dabei durch drei verschiedene Blicke konstruiert: durch die Kameraeinstellung, den Blick des Publikums und die Blicke der Charaktere untereinander. Die Konstruktion durch den Blick im Film definiert Machtverhältnisse, wie Laura Mulvey in ihrem Aufsatz *Visual pleasure and narrative cinema* feststellt.<sup>759</sup> Die Interaktion von Blicken sei sogar eine Spezifität des Films,<sup>760</sup> mit dessen traditioneller Verankerung radikale Filmemacher brechen wollten.

---

<sup>758</sup> Zur Konstruktion des Blicks im Theater und Film siehe Mirjam Schaub (2005): *Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kinotheorie*, Weimar: Vdg, S. 132: „Film beruht andererseits – wie das Theater auf seine Weise – auf dem Einverständnis des Gefilmten, arbeitet mit dem Wissen nicht nur um die Kamera (mit der es eben deshalb keinen Blickkontakt geben muß oder darf), sondern auch mit dem Wissen um die potentiellen ZuschauerInnen (mit denen es noch keinen Blickkontakt geben kann). Insofern blickt der Filmschauspieler ‚durch‘ die (späteren) Kinobesucher hindurch und ‚an‘ der Kamera vorbei.“

<sup>759</sup> Laura Mulvey (1975): „Visual pleasure and narrative cinema“, *Screen* 16 (3), S. 6-18.

<sup>760</sup> *Ibid.*, S. 17.

Für diese Arbeit insbesondere interessant ist die Interaktion von Blicken zwischen ‚schwarz‘ und ‚weiß‘, zwischen weißem Publikum und ‚negro‘, aber auch zwischen ‚blanco‘- und ‚negro‘-Figuren im Film. In diesem Zusammenhang beschreibt E. Ann Kaplan eine bestimmte Art im Film zu sehen: den ‚gaze‘.<sup>761</sup>

The gaze is active: the subject bearing the gaze is not interested in the object per se, but consumed with his (sic) own anxieties, which are inevitably intermixed with desire.<sup>762</sup>

‚Gaze‘ ist ein aktiver Blick, bei dem das Objekt nicht nur konstruiert wird, sondern alle Wünsche und Ängste des Blickenden auf das Objekt projiziert werden. Durch die Blickkonstruktion (‚gaze‘) wird der ‚negro‘ einerseits kolonisiert und bleibt als Anschauungsobjekt für die Projektion der Wünsche eines ‚weißen‘ Publikums auch im Film erhalten.<sup>763</sup> Dieser weiße, aktive Blick, verrät aber auch etwas über die Kondition der Konstruierenden. So ist der hispanotropikalistische Blick ein ‚gaze‘, der sowohl die schwarzen Figuren zu rassistisch unterlegenen Figuren stilisiert, als auch sich selbst als den ‚guten‘ Weißen identifiziert. Während sich der ‚weiße‘ Blick (‚gaze‘) im Theater überwiegend auf der textuellen Ebene konstituiert, liefert das Medium Film das Bild und kann diesen Blick über die Kameraeinstellung steuern.

Dieser Blick ist vor allem während des Franco-Regimes klar und deutlich definiert.<sup>764</sup> Spätestens seit *Raza* (1942) propagiert das spanische Kino die Vision von einer geeinten Nation.<sup>765</sup> Dabei konstituierte sich der ‚weiße‘ Blick, so Martínez-Vasseur, vor allem aus einer narzisstischen Sehnsucht heraus, das eigene Bild in der Reflexion der ehemaligen Kolonien in Amerika zu erkennen.<sup>766</sup> Das Konzept der ‚hispanidad‘ wird als ein Produkt der gemeinsamen Ideologie, nämlich des Christentums, dargestellt.<sup>767</sup> Allerdings bleibt dabei stets die Prämisse erhalten, unter der sich das spanische weiße Publikum als Hüter der christlichen Werte versteht.

---

<sup>761</sup> E. Ann Kaplan (1997): *Looking for the Other. Feminism, film, and the imperial gaze*, New York/London: Routledge, S. xvi-xviii.

<sup>762</sup> Ibid., S. xviii.

<sup>763</sup> Vgl.: ibid., S. 7.

<sup>764</sup> Zum Programm des Films von ‚nationalem Interesse‘ unter Franco siehe Elke Rudolph (1999): *Im Auftrag Francos: „Filme von internationalem Interesse“. Zur politischen Instrumentalisierung des spanischen Films in den 60er Jahren*, Hamburg: LIT Verlag, insbesondere S. 47-111.

<sup>765</sup> Vgl.: Pilar Martínez-Vasseur (2011): „El cine español mira hacia las Américas, de la conquista a las guerras de independencia, para mejor comprender la España franquista“, in: Rafael Sánchez Mantero/Estela Eraisquin (Hgg.): *España y América en el bicentenario de la Independencia: miradas sobre lo extraño y el extranjero*, Sevilla: Universidad de Sevilla, S. 287-302, hier S. 287.

<sup>766</sup> Ibid., S. 288.

<sup>767</sup> Vgl.: ibid., S. 290.

Des Weiteren wird das Bild eines ruhmreichen und nicht gescheiterten spanischen Imperialismus propagiert.<sup>768</sup> Es werden die großen Momente der Geschichte einer glücklichen Nation, die keine Konflikte kennt, für das Kino ausgewählt.<sup>769</sup> Spätestens zu diesem Zeitpunkt, so Martínez-Vasseur, löse der Film das Theater als politisches Propagandainstrument ab.<sup>770</sup>

Zu Beginn der 1950er-Jahre suchen allerdings die Filmemacher ihre Stoffe nicht mehr überwiegend in der ruhmreichen Vergangenheit, sondern fokussieren die Gegenwart. Die größten Erfolge können die Kolonialfilme *Misión blanca* (1946) und *Cristo negro* (1963) verbuchen, die beide in Afrika spielen.

### c) Der ‚negro‘ im Film

Eine Auseinandersetzung mit der Frage nach der Hautfarbe liefert der Stoff aus Alberto Insúas Roman *El negro que tenía el alma blanca* (1922). Der erfolgreiche Roman wird mehrmals verfilmt, zunächst als Stummfilm im Jahr 1926 von Benito Perojo, ein Jahr vor der Aufführung von Alan Croslands *The Jazz Singer*.<sup>771</sup> Laut der Analyse von Eva Woods Peiró stellt die Figur des ‚negro‘ Peter eine Bedrohung für die spanische Künstlerszene und die spanische Moderne dar. Die Lösung dieser Bedrohung liegt einerseits in der Figur der ebenso erfolgreichen, aber vor allem tugendhaften, weißen Spanierin Emma und andererseits in Peters Tod.<sup>772</sup>

1934 übernimmt erneut Benito Perojo die Regie und macht aus dem Film eine Musicalverfilmung, die heute leider nur noch teilweise vorhanden ist.<sup>773</sup> 1948 wird der Film in einer überarbeiteten und zensierten Fassung erneut in den Kinos gezeigt.<sup>774</sup> Der

---

<sup>768</sup> Ibid.

<sup>769</sup> Vgl.: *ibid.*

<sup>770</sup> Siehe zum Konzept der ‚Hispanidad‘: Virginia Santos-Rivero (2005): *Unamuno y el Sueño Colonial*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana. Santos-Rivero untersucht die Beziehung Spaniens zu seinen ehemaligen Kolonien in Amerika unter Berücksichtigung des von Miguel de Unamuno geprägten Begriffs der ‚Hispanidad‘. Dabei stellt sie fest, dass es sich um eine *imagined community* im Sinne Benedict Andersons handelt. Allerdings habe diese „comunidad imaginada“ (9) eine kolonisierende und eine kolonisierte Seite. Insbesondere liege das Problem spanischer Versuche, die koloniale Vergangenheit zu bewältigen, in der Schwierigkeit seiner besonderen historischen Rolle im europäischen Rahmen begründet. So schließe Spanien 1898 ein Kapitel kolonialer Politik in Amerika ab und öffne gleichzeitig ein neues Kapitel kolonialer Unterwerfung in Afrika (14). Daraus resultiert ihre Forderung an die spanischen *Postcolonial Studies*, das Jahr 1898 besonders in Betracht zu ziehen.

<sup>771</sup> Vgl.: Eva Woods Peiró (2006): „Ambivalent Stardom and the ‚Race‘ for Modernity in *El negro que tenía el alma blanca*, de Benito Perojo“, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10, S. 59-76, hier S. 60. Zur Rezeption des ersten vertonten Films siehe: Ted Sennett (1971): *Warner Brothers presents. The most exciting years – from The Jazz Singer to White Heat*, A Castle Books, Inc. Edition, insbesondere Kapitel 1 „Warner finds a voice. ‚You ain’t hear nothin’ yet!‘“, S. 13-26.

<sup>772</sup> *Ibid.*, S. 61, S. 66, S. 68.

<sup>773</sup> Bernard P. E. Bentley (2007): *A companion to Spanish cinema*, Woodbridge: Tamesis, S. 58.

<sup>774</sup> *Ibid.*

Zensur zum Opfer fällt u. a. der Name des Schauspielers, der den ‚negro‘ Peter verkörpert, da dieser als republikanischer Dissident zuvor das Land verlassen hatte.<sup>775</sup> Nicht nur Inhalt und Bilder, sondern sämtliche Produktionsbedingungen des Films unterliegen den Vorgaben des Franco-Regimes.

Die Verfilmung, die in dieser Arbeit im Fokus steht, ist aus dem Jahr 1951 von dem argentinischen Regisseur Hugo de Carril, der auch die Hauptrolle des Peter Ward spielt.

Der kubanische Sänger und Tänzer Peter Ward soll 1907 in Madrid im Teatro del Sainete auftreten. Seine Ankunft sorgt für Debatten. So verlassen einige Schauspieler aus Protest das Haus. Peter Ward verkörpert den einsamen Erfolg. Auf der Suche nach einer Tanzpartnerin findet er die schüchterne Spanierin Emma, die von ihrem Vater dazu gedrängt wird, mit dem ‚negro‘ zu tanzen. Emma und Peter feiern Erfolge. Doch schließlich kann Peter Emmas Anziehungskraft nicht widerstehen und verliebt sich in sie. Emma liebt Peters ‚weiße‘ Seele, verspürt aber das Verlangen vor seinem ‚schwarzen‘ Körper davonzulaufen. Peter erleidet daraufhin auf der Bühne einen Zusammenbruch und stirbt kurz darauf. Seine Seele steigt in den Himmel auf.

Bevor der ‚negro‘ Peter in Madrid eintrifft, werden die Konflikte um seine Hautfarbe im Theater ausgefochten. Der Direktor des Theaters ist vor allem ein Unternehmer („Soy un empresario“)<sup>776</sup> und erhofft sich durch die Kontroverse gute Einnahmen („Cuando la obra es buena, el público responde aunque haya un terremoto“).<sup>777</sup> Bélmez, der Assistent des Direktors, verändert allerdings die Plakate, die Peter ankündigen sollen, um nicht noch mehr Konflikte zu verursachen:

Bélmez	Yo me permití a redactar así los carteles para evitar disgustos
Director del teatro	¿Disgustos?
Bélmez	Sí. Todos los actores se sienten molestos por la presencia de Peter Ward...Cuestión de razas. <sup>778</sup>

Bevor Peter Ward als ‚negro‘ gesehen werden kann, empfinden die weißen Schauspieler die Ankündigung seiner Präsenz („presencia“) als Belästigung. Trotz der visuellen Darstellung durch den Film benötigt die Konstruktion der Figur des ‚negro‘ die textuelle Ebene, die seine *Andersartigkeit* zur Bedrohung stilisiert. Die ersten fünf Minuten des Films dienen ebendieser Konstruktion. Ein langjähriger Schauspieler verlässt das

---

<sup>775</sup> Ibid.

<sup>776</sup> *El negro que tenía el alma blanca* (1951), Regisseur: Hugo de Carril, Peter Ward (negro): Hugo de Carril, Madrid: Film Ballesteros (Estudios CEA), (2.49-2.51).

<sup>777</sup> Ibid., (2.27-2.30).

<sup>778</sup> Ibid., (3.04-3.10).

Theater.<sup>779</sup> Ein anderer betont, dass ein singender und tanzender ‚negro‘ nichts mit Kunst zu tun habe.<sup>780</sup> Darin zeigt sich die Anspielung auf die Figur des ‚Sambo‘, des ‚negro cómico‘, der auf Befehl eines weißen Besitzers beginnt, wie ein Äffchen zu singen und zu tanzen. Die Eroberung der weißen Bühnen durch die ‚schwarze‘ Kunst wird wie auch in *Ceremonia para un negro asesinado* als lästig und bedrohlich charakterisiert.

Nichtsdestotrotz entstehen auch Mythen um Peters Aussehen.:

Mujer ¿Es cierto qué es un hombre muy guapo? ¿Qué ni siquiera parece negro?  
Actor No es negro. Es más bien mulato.<sup>781</sup>

Der Schauspieler Hugo de Carril ist zu diesem Zeitpunkt ein Frauenschwarm und gilt als äußerst attraktiv. Er hat eine helle Haut und muss sich das Gesicht schwarz anmalen, um den ‚negro‘ spielen zu können. An dieser Stelle wird bereits vorweggenommen, worüber die Bilder des Films nicht hinwegzutäuschen vermögen. Peter Ward wird durch den Text als ‚negro‘ konstruiert. In einem schwarz-weißen Film ist der weiße argentinische Frauenschwarm auch unter der Schminke deutlich zu erkennen.

Zudem transportieren diese Zeilen den aus dem Siglo de Oro bekannten Diskurs um die Schönheit der Hautfarben. ‚Guapo‘ und ‚negro‘ stehen dabei im Widerspruch zueinander. Deshalb kann ein ‚hombre guapo‘ nicht wie ein ‚negro‘ aussehen. Deshalb wird auch die Hautfarbe ‚negro‘ relativiert und Peters ‚weiße‘ Seite in seiner Herkunft konstatiert. Er ist ein ‚mulato‘, innen ‚weiß‘ und außen ‚schwarz‘.

Die Konstruktion des weißen Blickes auf einen ‚negro‘ wird in einem kapitalistischen System als flexibel offenbart. Wie der unternehmerische Theaterdirektor auch lässt sich der Vater der Tänzerin Emma, Mucio Cortadel, von dem Versprechen nach Geld locken:

Emma No lo puedo [...] papa. Los negros me [...] Me dan un asco.  
Mucio No me gusta que seas así. Te lo he dicho mil veces.<sup>782</sup>  
[...] pues para tí, como si fuera blanco.<sup>783</sup>

Während sich Emma dagegen wehrt, mit einem ‚negro‘ zu tanzen, weil ihr Körper auf die Berührungen mit dem ‚schwarzen‘ Körper reagiert, befiehlt ihr der Vater in der Aussicht auf zukünftigen Reichtum, Peter als ‚blanco‘ zu *sehen*.

Nicht nur in Abwesenheit wird Peter als ‚negro‘ beschrieben. Als er die Bühne des Theaters für die Proben betritt, konstruiert auch er in seiner Nummer seine Hautfarbe

---

<sup>779</sup> Ibid.: „Después de todo eso tener que aguantar a un negro como el primer autor“ (3.33.-3.35).

<sup>780</sup> Ibid., (3.44).

<sup>781</sup> Ibid., (3.48-3.53).

<sup>782</sup> Ibid., (5.04-5.07).

<sup>783</sup> Ibid., (5.19).

(„Negro nació/Porqué se yo[...]/Negro, negro como el carbón“).<sup>784</sup> Peter besingt die ‚schwarze‘ Hautfarbe, während eine blonde und sehr hellhäutige Tänzerin leicht bekleidet um ihn herum tanzt. Diese Nummer steht stellvertretend für den Ruf des europäischen Publikums nach einem modernen Exotismus. Dieses Verlangen kann nur durch einen schwarzen Darsteller auf der Bühne befriedigt werden, wie Bélmez sagt:

Bélmez	Éste tío vale lo que cobra.
Actor	Si fuera blanco, valdría más.
Bélmez	O menos. <sup>785</sup>

Der Schwarze als Objekt auf der Bühne gefährdet die Rolle des weißen Schauspielers. Peter sei Bélemez zufolge das Geld wert, das er verlange („vale lo que cobra“). Der Schauspieler, der aufgrund von Peters Präsenz das Theater verlassen möchte, stellt fest, dass Peter mehr wert wäre, wäre seine Hautfarbe weiß („valdría más“). Dabei spielt der Wert auf den Wert eines Menschen an und erinnert an die Zeit der Sklaverei. Bélmez bricht mit dieser Zeit und betont, dass es in einem modernen Spanien das Bedürfnis des Publikums nach einem schwarzen Hauptprotagonisten zu befriedigen gelte („O menos“). Dieses Bedürfnis steigere den Wert eines schwarzen gegenüber einem weißen Sänger.

Peter wird als ‚negro‘ konstruiert, allerdings zunächst nicht durch die aktiven Blicke der ‚blancos‘, sondern durch den Text. Das ermöglicht es dem Publikum, die Figur des Peter als ‚negro‘ zu begreifen, allerdings nicht zu *sehen*.

Als Peter zum ersten Mal vor der Kamera erscheint, wird die Ablehnung gegenüber seinem ‚schwarzen‘ Körper durch die Tänzerin Emma dargestellt. Die Präsenz des ‚negro‘ veranlasst ihren weißen Körper zu Abwehrhandlungen (Abbildungen 1a, b und d). Die Möglichkeit einer Berührung durch Peters schwarze Hand versetzt die weiße Frau in Panik, weshalb sie sich wegdreht und davonrennt.

---

<sup>784</sup> Ibid., ((6.35-9.02).

<sup>785</sup> Ibid., (9.05-9.13).



Abbildung 1a-d: (11.44/13.34/14.34/17.59)

Emma rennt erneut vor Peter weg, als sie ihn vor sich gehen sieht. Peter bemerkt davon nichts, da er Emma nicht sehen kann. Seinem ‚schwarzen‘ Blick kann sich die weiße Tänzerin allerdings nicht entziehen, als er sie bei den Proben für eine neue Aufführung beobachtet (Abbildung 1c). Allerdings kontrolliert die Kameraeinstellung Peters Blick, sodass er die weiße Frau nicht konstituieren darf. Er darf sie beim Tanzen sehen, wird aber seinerseits beim Akt des Sehens beobachtet.

Im Fokus des Blicks steht in diesem Zusammenhang die Figur der weißen Tänzerin. Während das Publikum dem modernen ‚negro‘ verfallen zu sein scheint, zeigt sich in Emma ein natürlicher Widerstand gegen eine mögliche Verbindung zu einem schwarzen Mann. Peters Blick auf Emma ist stets sekundär, da er durch den Blick der Kamera gesteuert wird. Seine Figur steht zwischen Publikum und Emma und wird damit zum Mittel einer möglichen Versuchung. Doch Emmas Reaktionen entsprechen den Erwartungen eines weißen Blickes (‚gaze‘). Als sie nicht mehr vor Peter weglaufen kann, gerät sie in Panik und fällt kurz darauf in Ohnmacht (Abbildung 1d).<sup>786</sup>

Das Tabu einer möglichen sexuellen Verbindung wird besonders in einer Traumsequenz verdeutlicht. Emma träumt davon, wie sie Peter geopfert werden soll.<sup>787</sup>

<sup>786</sup> Peter bietet Emma an, seine Tanzpartnerin zu werden. Als er ihr die Hand auf die Schulter legt mit den Worten „seguro que formaremos una pareja ideal“, fällt Emma aufgrund der Ambivalenz des Wortes ‚pareja‘ in Ohnmacht. Peter stellt in diesem Moment eine Bedrohung für die Vermischung der Rassen dar. Emmas Körper wehrt sich dagegen, *ibid.* (17.59).

<sup>787</sup> *Ibid.*, (19.00-22.44).



Abbildung 2a-h: (19.11/19.29/20.13/20.33/20.37/20.41/21.48/21.58)

In ihrem Traum betritt sie eine Vorstellung von einem Urwald, in dem sie den schwarzen Blicken seiner Bewohner ausgeliefert ist. Die Trommler in Abbildung 2b und 2d schauen sie direkt an, ohne dabei zu sprechen. Weitere Figuren verbergen ihren Blick hinter Masken, so wie der Tänzer in Abbildung 2c. Die Blicke konstituieren, wie sich später im Traum zeigen wird, Emmas Schwarzwerdung.

Während sich die Trommler Emmas Herzschlag anpassen und immer schneller und lauter schlagen, bewegt sie sich wie in Trance auf einen Altar zu, an dem sie dem ‚negro‘ Peter geopfert werden soll (Abbildung 2e). Peter verkörpert in diesem Traum eine satanische Figur. Hinter seinem Rücken lodert Feuer und sein Lachen ist höhnisch und verzerrt.

Bevor das Opferritual abgeschlossen werden kann, muss Emma, welche die Prozession der schwarzen Blicke durchlaufen hat, schwarz werden. Durch Ruß wird ihr Gesicht verdunkelt (Abbildung 2f und 2g). Wie im Siglo de Oro ist die Schminktechnik entscheidend für die Veränderung der weißen Frau in eine ‚negra‘. Emmas Schwarzwerdung symbolisiert einen möglichen Ausgang einer sexuellen Verbindung mit einem schwarzen Mann. Fasziniert von Peters exotischer Ausstrahlung gibt sich Emma ihrer sexuellen Phantasie in ihrem Traum hin. Am Ende des Akts steht ihre Ermordung durch Peters Dolch. Die sexuelle Verbindung bedeutet das Verderben für eine weiße Frau.

Die bekannte Trennung zwischen Körper und Seele kann in dieser Sequenz auch visuell verdeutlicht werden (Abbildung 2h). Die weiße Seele Emmas sieht entsetzt zu, wie sich ihr geschwärzter und willenloser Körper der Opferung durch Peter hingibt. Das Publikum sieht sowohl Emmas ‚schwarzen‘ Körper als auch ihre ‚weiße‘ Seele. Die Technik des doppelten Sehens soll im weiteren Verlauf des Films auf die Figur des Peter angewandt werden. Trotz der Abscheu vor seinem Körper, symbolisiert durch die Abwehrhandlungen Emmas, sympathisiert das Publikum mit seiner reinen Seele.

Um Peters weiße Seele zu zeigen, wird durch Rückblenden seine traurige Geschichte erzählt: wie er als Haussklave in Kuba erniedrigt wird und wie er auf den gutmütigen Nonell trifft, der ihn dazu bringt, nach Paris zu gehen, um dort erfolgreich zu sein.<sup>788</sup> Nonell ist es auch, der sofort Peters ‚weiße‘ Seele erkennt.<sup>789</sup>

Peter leidet unter seiner Hautfarbe und weiß, dass der Blick auf sein Äußeres ihn als Person konstituiert. Dabei bezieht er sich stets auf den weißen Blick. Schwarze Frauen interessieren ihn nicht. Als er ein sich küssendes Pärchen beobachtet, wird er traurig und stellt fest: „¿Has visto como le miraba a el? A mi nunca una muchacha blanca me mirará así“. <sup>790</sup> Erst der Blick der weißen Frau vermag in Peters Vorstellung den Liebenden zu konstituieren.

Deshalb versucht sich Peter, Emmas Reizen zu entziehen. Als Tanzduo sind Peter und Emma sehr erfolgreich und auf allen wichtigen Bühnen der Welt gern gesehen. Die tugendhafte Emma, die das konservative und katholische Spanien verkörpert, kann sich auch als Weiße auf der modernen Weltbühne profilieren, ohne den kapitalistischen Versuchungen zu verfallen und in ihr Verderben zu rennen. Sie bleibt eine moralische Instanz in diesem Film. Diese Reinheit führt dazu, dass sich Peter zu ihr hingezogen fühlt, in dem Wissen, dass sie ihn nie als ihren Geliebten ansehen könnte. Er zeigt Verständnis für Emmas Reaktion und verflucht seine ‚schwarze‘ Haut.<sup>791</sup>

Als Emmas Vater ihr später von Peters Gefühlen berichtet, gesteht Emma, Peters ‚weiße‘ Seele zu lieben, aber körperlich gegen seinen ‚schwarzen‘ Körper zu rebellieren.

Emma Hasta me parece que le quiero.

---

<sup>788</sup> Nonell erzählt Peter davon, dass die ‚negros‘ sehr viel Erfolg in Paris haben: „los negros tienen mucho éxito en París“ (Ibid., 32.10-32.13).

<sup>789</sup> Nonell: „Eres negro sí, pero por dentro, no sé cómo decírtelo, por dentro me pareces blanco“ (Ibid., 32.20-32.40).

<sup>790</sup> Ibid., (36.04-36.08).

<sup>791</sup> Peter: „Jamás debía haberme atrevido de mirarla como mujer. Yo mismo luchaba contra esto como ni puede ni imaginarse. Pero ha sido superior a mis fuerzas“, Ibid., (1.06.24-1.06.30); „Si sólo pudiera arrancarme ésta piel“, Ibid., (1.07.26-1.07.29).

Cuando está ausente, cuando no le veo, siento como si Peter formará parte de mi propia vida. Pero cuando me lleva en el dancear en sus brazos, y siento el contacto de su cuerpo, hay algo dentro de mi, en lo más hundo que protesta y se rebela. Y sin embargo... le quiero.<sup>792</sup>

Emma liebt Peter, wenn sie ihn nicht sieht („quando está ausente, quando no le veo“). Allerdings verursacht jede Berührung mit Peters ‚schwarzer‘ Haut einen Protest ihres Körpers („hay algo dentro de mi, en lo más hundo que protesta y se rebela“). In Emmas Reaktion zeigt sich kein vorurteilsbehafteter Rassismus, sondern die Angst davor, durch Peters Berührung, die ‚weiße‘ Reinheit zu verlieren.

Obwohl Emma bereit ist, Peter ihre Liebe zu gestehen und ihn zu heiraten, kann sie nicht anders, als bei der ersten Berührung durch die ‚schwarze‘ Hand des Liebenden davonzurennen (Abbildung 3a-b).



Abbildung 3a-b (1.09.11/1.10.20)

Trotz der Abweisung ist Peter auch in dieser Situation verständnisvoll. Da er erkennt, dass er nicht mit Emma zusammen sein kann, wird er schwer herzkrank. Während einer Zugfahrt bittet Emma ihren Vater darum, auf Peters Gesundheit zu achten. Doch Peters Ende kündigt sich während ihres letzten gemeinsamen Auftritts an.



Abbildung 4a-b: Peter/Jesus am Kreuz (1.20.08/1.23.20)

Das Scheinwerferlicht fällt in einem Winkel auf Peter in dem Moment, als er die Arme vor den Rädern einer Windmühle ausstreckt. Das Publikum im Saal erschrickt aufgrund der Andeutung, Peter könne der gekreuzigte Jesus sein (Abbildung 4a).

---

<sup>792</sup> Ibid., (1.08.30-1.08.41).

In diesem Moment findet sich die deutlichste Symbolisierung der Möglichkeit, den katholischen Glauben Spaniens mit einer europäischen bzw. US-amerikanischen Moderne zu vereinen. Ein ‚schwarzer‘ Artist wird zu einem Heiligen stilisiert. Die letzte Einstellung zeigt, wie Peters Seele nach seinem Tod in den Himmel fährt, wo alle Seelen gleich seien („donde todas las almas son iguales“ Abbildung 4b).

Das Bild eines sich in der ‚weißen‘ Gesellschaft bewährenden ‚negro‘ bleibt auch im Film nach 1950 erhalten. Der Diskurs wird weitergetragen und mithilfe der neuen Möglichkeiten, die der Film bietet, visualisiert und institutionalisiert. Auf neue historische Entwicklungen reagieren die spanischen Regisseure unter Franco mit einem Rückgriff auf die spanische Darstellungstradition, nicht ohne diese technisch neu und eindrucksvoll umzusetzen.

Doch nicht nur die Auseinandersetzung mit modernen Tendenzen in Theater, Musik und Film werden anhand der Figur des ‚negro‘ im Film im 20. Jahrhundert verarbeitet. Das Kino ist wie in den Jahrhunderten zuvor das Theater ein wichtiges Mittel der politischen Propaganda. Aufschluss darüber, wie die politische Führung unter Franco das Genre Film für sich instrumentalisiert, offenbart der Film *Raza* aus dem Jahr 1942.

Den Erhalt der Kopie hat die Forschung einem Fund aus dem Jahr 1993 zu verdanken. Das Original und alle Kopien wurden zerstört, so glaubte man, bis eine Kopie in den Lagern der deutschen Produktionsfirma UFA gefunden wurde. Das Drehbuch zum Film stammt aus der Feder Francos, der es unter dem Pseudonym Jaime de Andrade veröffentlicht. Es ist dennoch davon auszugehen, dass dem spanischen Publikum bei der Erstaufführung im Jahr 1942 bewusst gewesen sein muss, wer hinter dem Pseudonym steckte.<sup>793</sup>

Der Film ist zu seiner Zeit äußerst erfolgreich und gilt als Modell für das spanische Kino der folgenden Jahrzehnte. Programmatisch ist insbesondere die Tatsache, dass die Filmproduktion nicht mehr in den Händen US-amerikanischer Filmstudios liegt, wie zur Zeiten der Republik, sondern in die offiziellen Dienste der politischen Elite fällt.<sup>794</sup>

La *Raza* handelt von dem Sieg der Falange im spanischen Bürgerkrieg. An der Geschichte einer Familie wird beispielhaft die Geschichte der spanischen Gesellschaft erzählt. Vier Geschwister verlieren ihren Vater in einem der letzten Kämpfe um die

---

<sup>793</sup> Vgl.: Ferran Alberich (1997): „*Raza*: Cine y propaganda en la inmediata posguerra“, *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen* 27, S. 50-61.

<sup>794</sup> Vgl.: Elke Rudolph (1999): *Im Auftrag Francos*, S. 97-111.

Kolonien 1898. Für den Verlust wird die Politik in Madrid verantwortlich gemacht. Drei der Kinder entwickeln sich zu verantwortungsvollen Trägern der Gesellschaft. Ein Bruder zieht als Geistlicher in ein Kloster, wo er während des Bürgerkriegs von den republiktreuen Anhängern ermordet wird. Die Schwester wird zu einer vorbildlichen Ehefrau eines Soldaten und Mutter. Ein Bruder tritt dem Militär bei und kämpft glorreich an der Seite des Generals Franco, während der vierte Bruder Republikaner ist, der jedoch am Ende des Films seinen Fehler erkennt und für die richtige Überzeugung stirbt.

Für die Entwicklung der Figur des ‚negro‘ und des weißen Blickes ist insbesondere die Fortführung des kolonialen Diskurses von 1898 interessant. Vier Jahrzehnte nach dem Verlust der Kolonie will Spanien den Widerstand der kubanischen ‚negros‘ nicht akzeptieren. In einem Gespräch mit seinem Freund erzählt der Vater von seinen Erfahrungen auf den Philippinen:

Amigo ¿Y has estado en las Filipinas?

Padre Sí. He tocado en Filipinas. Las mismas perturbaciones formentadas por el extranjero.

La [...] rebeldía de la gente de color.

Amigo Sí. Como siempre.

[...]

Amigo Algo parecido a lo de Cuba. Aunque aquello parece más serio<sup>795</sup>

Der Aufstand der schwarzen Sklaven („rebeldía de la gente de color“) wird wie auch in den Theaterstücken des vorangegangenen Jahrhunderts auf Einflüsse aus dem Ausland zurückgeführt („formentadas por el extranjero“). Dabei wird festgestellt, dass es sich um ein bekanntes Muster handelt („Sí. Como siempre“).

Die Geschichte Spaniens wird spätestens mit *Raza* neu interpretiert. Der Film zeigt, wie gefährliche Einflüsse aus dem Ausland den inneren Frieden in Spanien und in den Kolonien stören können. Der Bürgerkrieg wird als Parallele zum Verlust der Kolonien gestellt, die Geschichte, so der Film, wiederhole sich. Deshalb propagiert *Raza* ein neues spanisches Selbstverständnis. Spanien steht isoliert von den anderen europäischen Mächten da, weil es eine besondere Rolle im Kreuzzug gegen den Kapitalismus und den Untergang einer wichtigen ‚Rasse‘ kämpft.

Dem weißen Blick des Publikums präsentiert sich eine Gesellschaft, die nach strengen gesellschaftlichen Regeln und dem katholischen Glauben lebt. Lebensentwürfe außerhalb dieses Modells werden negativ konnotiert bzw. nicht gezeigt. Das Kino wird zum Medium der Erziehung des weißen Blicks und bereitet ihn auf weitere Begegnungen mit dem ‚Anderen‘ vor.

---

<sup>795</sup> José Luis Sáenz de Heredia (1941): *La Raza*, Madrid: Ballesteros (Estudios CEA) (15.06-15.07), (15.26-15.28).

Eine solche Begegnung findet in einem der spanischen Protektorate in Afrika statt. In Guinea kämpfen nach offizieller Darstellung spanische Missionare um das Seelenheil der schwarzen Bevölkerung. Der Film *Cristo negro*<sup>796</sup> aus dem Jahr 1963 wird vor allem vor dem Hintergrund der Dekolonisierungsprozesse in Afrika als ein Legitimationsinstrument gesehen, das Spaniens Präsenz außerhalb Europas vor den Vereinten Nationen begründen soll.

In *Cristo negro* kommt der Hispanotropikalismus<sup>797</sup> besonders zum Tragen. Es werden zwei Gruppen von Weißen präsentiert. Auf der einen Seite befinden sich die nordeuropäischen Kolonialherren, welche die schwarze Bevölkerung ausbeuten und auf der anderen die spanischen Missionare. Im Mittelpunkt steht die Geschichte des Guineers Mikoa, der als Kind mit ansehen muss, wie ein weißer nordeuropäischer Aufseher seinen Vater ermordet. Mikoa schwört Rache, konvertiert aber nach seiner Begegnung mit dem spanischen Padre Braulio zum katholischen Glauben und wird zum vorbildlichen Christen. Padre Braulio lässt eine Schule, eine Kirche und ein Krankenhaus in einem afrikanischen Dorf bauen.

Mikoa verliebt sich in die Nordeuropäerin Mary Janson, die ihn aber als Freund liebt. Währenddessen formiert sich im Hintergrund der Widerstand der schwarzen Bevölkerung. Padre Braulio wird ermordet, Mary Janson kann dank Mikoa fliehen, Mikoa selbst wird von den Aufständischen an ein Kreuz gefesselt und erschossen.

Die Unvermeidbarkeit des Widerstands der schwarzen Bevölkerung wird mit dem Fehlverhalten einiger grausamer Kolonialherren begründet. Auf der Plantage Jansons eilt Mikoas Vater einem älteren Arbeiter zu Hilfe und wird dafür von einem der Aufseher angegriffen. Er wehrt sich, während die anderen schwarzen Arbeiter teilnahmslos zuschauen (Abbildung 1a). Der schwarze, gestählte Körper steht im Kontrast zu dem schwachen weißen Körper, der im Kampf unterliegt (Abbildung 1b). Die Überlegenheit des Weißen liegt in seinem technischen Fortschritt. Mikoas Vater wird von einem anderen Aufseher, Charles, mit einer Pistole erschossen.

---

<sup>796</sup> Ramón Torrado (1963): *Cristo negro*, Producciones Gonzalo Elvira S.A., (2005) Laguna Films.

<sup>797</sup> Vgl.: Susan Martin-Marquez (2008): *Disorientations. Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*, New Haven/London: Yale University Press, S. 73.



Abbildung 1a-c: Die ‚negros‘ schauen zu, wie Mikoaas Vater verprügelt wird (3.00/3.11/3.15)

Im Fokus der Kamera stehen die Blicke der passiven und verängstigten ‚negros‘. Dem weißen spanischen Auge zeigt sich damit die Angst vor der Grausamkeit der nordeuropäischen Kolonisatoren einerseits und andererseits das Unvermögen der schwarzen unterdrückten Bevölkerung, sich rechtzeitig gegen diese zur Wehr zu setzen. Obwohl die schwarzen Arbeiter in der Überzahl sind, handeln sie nicht und lassen einen der ihren sterben. In dieser Szene stehen die schwarzen, müden Blicke für Resignation, anstatt für ein Klassenbewusstsein (Abbildung 1a), während der weiße energische Blick Charles’ ihn zu einem handelnden Subjekt ermächtigt (Abbildung 1c).

Mikoa beobachtet die Szene und trauert um seinen Vater. Keiner der anderen ‚negros‘ steht ihm jedoch zur Seite, um ihn zu trösten. Deshalb flieht Mikoa, mit dem Messer seines Vaters in der Hand. Im Wald wird er von dem Besitzer Janson und dessen Tochter Mary gefunden. Sie beschließen, ihn zu Padre Braulio zu bringen, damit dieser sich um ihn kümmern könne. Padre Braulio zeigt Mitleid mit Mikoa und nimmt ihn bei sich auf, nicht ohne die Position der spanischen Kirche gegenüber der kolonialen Ausbeutung durch Nordeuropäer wie Janson zum Ausdruck zu bringen:

- |               |   |
|---------------|---|
| Janson        | Me apostaría cualquier cosa que éste se ha escapade de alguna plantación.                               |
| Padre Braulio | No me extrañaría sabiendo como los trataís.   |
| Janson        | Ya empezamos padre. En mi plantación siempre he procurado darles un trato justo. Pero a veces creeme... |
| Padre Braulio | Hay que tratarlos como bestias, ¿no es cierto? <sup>798</sup>   |

Mikoa's Hautfarbe wird mit seinem sozialen Status in Verbindung gebracht, weshalb Janson davon ausgeht, dass Mikoa von einer Plantage geflohen sein muss. Padre Braulio akzeptiert diese Tatsache, bringt aber Verständnis für eine mögliche Flucht auf, da er um die Methoden der Plantagenbesitzer weiß. Jansons „Ya empezaremos padre“ spricht dafür, dass diese Diskussion zwischen Nordeuropäer und Spanier nicht zum ersten Mal stattfindet. Zudem gibt Janson zu, dass er manchmal die Beherrschung mit den ‚negros‘ verliere („Pero a veces creeme...“). Padre Braulio beendet den Satz und kritisiert damit

<sup>798</sup> Torrado (1963): *Cristo negro*, (7.28-7.38).

die enthumanisierende Behandlung Jansons gegenüber seinen Arbeitern („como bestias“).

Das weiße Auge des Publikums lernt es, im Hispanotropikalismus zwischen einer schlechten Kolonisierung und einer guten Missionierung zu unterscheiden. Die Versklavung der schwarzen Bevölkerung wird in *Cristo negro* deutlich verurteilt. Allerdings wird auch in diesem Film das schwarze „Objekt“ nicht ermächtigt, selbstständig zu handeln. Die spanischen Missionare stehen väterlich an der Seite der Bevölkerung und lehren sie, nach dem weißen Vorbild zu leben und zu handeln. Padre Braulio lässt die Schwarzen genauso für sich arbeiten und Häuser bauen wie auch der Großgrundbesitzer Janson. Doch wird das paternalistische Handeln Braulios durch seinen Zweck und seine Haltung gegenüber den Guineern als legitim angesehen.

Diese Perspektive wird durch die ‚negro‘-Figuren des Films selbst bestätigt. So ist Mikoa begeistert von Padre Braulio, aber traurig darüber, dass dieser ein Weißer sei („Que pena que es blanco“<sup>799</sup>). Mumbo instruiert Mikoa, alles zu tun, was Padre Braulio ihm aufträgt, auch wenn er es nicht verstehe („Hay que decirle a todo que sí, aunque no lo entiendas“<sup>800</sup>). Die richtige Handlung eines Schwarzen besteht laut Film darin, den Anweisung eines spanischen ‚Vaters‘ zu folgen, da dieser als Träger des katholischen Glaubens nichts zu seiner persönlichen Bereicherung unternimmt, sondern den Schwarzen in Afrika helfen möchte.

Der katholische Glaube ist ein zentrales Motiv des Films. Im Glauben an die Allmächtigkeit Gottes bittet Mikoa darum, getauft zu werden. Padre Braulio erfüllt ihm diesen Wunsch, als er Mikoa zum heiligen Martin de Porres beten sieht (Abbildung 2a).



Abbildung 2a-b: Mikoa betet zum Heiligen, um von Padre Braulio dabei gesehen zu werden (9.28/10.53)

Mikoa wird getauft und trägt von diesem Moment an den christlichen Namen „Martín“ (Abbildung 2b). Als Martín schwört der kleine Junge vor den Augen Padre Braulios Rache für den Tod seines Vaters. Der Ausbruch der Gewalt steht im Kontrast zu der

---

<sup>799</sup> Ibid., (8.12).

<sup>800</sup> Ibid., (8.13-8.16).

friedlichen Szene der Taufe. Der Widerstand wird mithilfe des christlichen Glaubens eingedämmt, als Padre Braulio Martín darauf hinweist, dass die Rache Gott beleidige („La venganza es un sentimiento que ofenda a Dios“<sup>801</sup>) und dass der wahre Christ im Herzen niemals einen Groll hege („En el corazón de un cristiano no lo puede haber rencor“<sup>802</sup>). Martín vergräbt das Messer seines Vaters unter dem Kreuz und verspricht, ein besserer Mensch nach dem Vorbild Padre Braulios zu werden.

Martín löst sein Versprechen ein und wird zu einem vorbildlichen ‚negro‘, der die anderen Schwarzen in seinem Dorf unterrichtet. Er steht außerhalb der Gruppe. Sein weißes Hemd, seine Sprache und sein Habitus sind die eines Weißen. Dazu im Kontrast steht seine Hautfarbe, die aber scheinbar von den weißen Spaniern wie Padre Braulio und Schwester Alicia nicht wahrgenommen wird.

Auf seine afrikanische Identität verweist ihn Mary Janson, die ihn immer noch ‚Mikoa‘ nennt und die ihn an seine Herkunft als Findlingskind im Wald erinnert.<sup>803</sup> Mary und Mikoa/Martín sind gute Freunde, was Marys Vater missfällt. Die Angst, dass sich der schwarze Mann in die weiße Frau verlieben könnte, ist gegeben. Auch diesmal beruhigt Padre Braulio Martín, als er darauf verweist, dass Mary als gute Christin keinen Unterschied zwischen den Hautfarben mache.<sup>804</sup>

Der Glaube spielt auch eine überwachende Rolle. In der Kirche begegnen sich die Blicke Marys und Mikoas. Beim Eintauchen ihrer Hände in das Taufbecken berühren sich die Hände (Abbildung 3). Das Kreuz im Hintergrund erinnert Martín allerdings daran, dass er seinen verliebten Blick unterbinden und dem Gottesdienst folgen soll.



Abbildung 3: Mikoa und Mary in der Kirche (19.18)

Die einzige mögliche Berührung zwischen schwarzer und weißer Haut findet nur am Taufbecken statt. Das ‚heilige‘ Wasser ermöglicht so Martín und Mary eine saubere

---

<sup>801</sup> Ibid., (11.52-11.55).

<sup>802</sup> Ibid., (12.00-12.03).

<sup>803</sup> Ibid., Martín: „Oye, ¿quién es ese Mikoa?“, Mary: „Un niño abandonado a quien encontré en la selva.“ (15.42-15.47).

<sup>804</sup> Ibid., Padre Braulio: „Mary es cristiana y sabe que las almas no tiene raza ni color.“ (22.58-23.01).

Berührung vor dem Hintergrund des Kreuzes, das an der Wand hängt. Diese Berührung wird dadurch unschuldig. Anschließend gelten in der Kirche die strengen Regeln der Segregation. Die Weißen sitzen auf den vorderen Bänken, während die Schwarzen in den hinteren Reihen stehen müssen. Die Liebe zwischen Martín und Mary wird daher immer eine Liebe der Seelen vor Gott bleiben und die Beziehung im Diesseits nicht ermöglichen.

Die ‚negra‘ Nina, die in Mikoa/Martín verliebt ist, warnt ihn davor, sich in die weiße Frau zu verlieben (Abbildung 4a-c).



Abbildung 4a-c: (30.09/30.32/30.41)

Sie erinnert den unglücklich Verliebten daran, dass er ein Schwarzer sei und Mikoa heiße:

Nina	Esa mujer blanca acabará por volverte loco [...]
	Escúchame Mikoa, vuelve con los tuyos
Martín	Yo ya no me llamo Mikoa. <sup>805</sup>

Doch der schwarzen Frau erlaubt es Martín nicht, ihn bei seinem afrikanischen Namen zu nennen. Gegenüber der weißen Frau bleibt er Mikoa, gegenüber der schwarzen Frau stellt er sich als Martín dar.

Insbesondere ist diese Szene vor dem Hintergrund interessant, dass Mikoa/Martín zwar von dem Afrokubaner Rene Muñoz gespielt wird, also nicht schwarz geschminkt werden muss. Die Frau, die ihn daran erinnert, sich den ‚Seinen‘ wieder anzuschließen, wird allerdings von einer weißen spanischen Schauspielerin verkörpert, deren Gesicht und Arme schwarz angemalt sind. In diesem Zusammenhang ist die Betrachtung von Abbildung 4c besonders aufschlussreich, was die Darstellungstechniken angeht. Nina hält Mikoa/Martín ihren schwarz angemalten Arm ans Gesicht und spricht dabei, dass er seine Hautfarbe nicht ändern könne, da sie so schwarz sei wie ihre eigene Hautfarbe:

Nina	Sí, tu eres Mikoa aunque ellos te hayan cambiado el nombre. Pero quien puede cambiarte el color de la piel? Mira, es tan negra como la mía. <sup>806</sup>
------	--

Mit Rene Muñoz findet der erste dunkelhäutige Schauspieler als Hauptprotagonist den Weg auf die spanische Leinwand. Er kann seine Hautfarbe nicht abwaschen und spielt

<sup>805</sup> Ibid., (30.28-30.32).

<sup>806</sup> Ibid., (30.37-30.41).

nicht nur einen schwarzen Mann, sondern ist auch tatsächlich einer. Hingegen ist die Darstellerin von Nina, die eine stolze Afrikanerin verkörpern soll, eine weiße Frau hinter der Maske einer ‚negra‘. Während der Darsteller von Martín sich somit auch nach den Aufnahmen die Farbe nicht abwaschen kann, ist das für die Schauspielerin, die Nina verkörpert, möglich.

Im Film bedroht Mikoas/Martíns Liebe die Rassentrennung zwischen Weißen und Schwarzen. Der Umgang mit der weißen Mary lässt ihn seine Herkunft und Hautfarbe vergessen. Allerdings ist die einzige mögliche und akzeptierte Verbindung die zwischen Martín und Nina und diese besteht ausschließlich vor der Kamera.

Der Konflikt zwischen den Rassen wird aber auch auf der Makroebene ausgetragen. Trotz aller Bemühungen der spanischen Missionare haben die lokalen religiösen Autoritäten weiterhin Konjunktur. Es wird eine Festszene gezeigt. Der schwarze Rebellenanführer Bintú überredet den höchsten Geistlichen, sich dem Aufstand anzuschließen. Im Anschluss wird nach ‚traditionellem‘ afrikanischen Brauch im Dorf gefeiert (Abbildung 5).



Abbildung 5: Fiesta (31.41)

Das Trommeln ist laut, die Menschen tanzen ausgelassen und tragen dabei Masken, auffälligen Schmuck und kaum Kleidung am Körper. Im Hintergrund brennt Feuer. Padre Braulio verschließt angesichts dieser Szenerie die Fenster.

Die Szene demonstriert das Scheitern der katholischen Mission. Die Kolonisierten, so der Film, sind noch nicht in der Lage, die Botschaft der spanischen Kirche zu verstehen. Daraus folgt, dass sie genauso wenig in der Lage sein würden, ohne das spanische Protektorat ein modernes Leben zu führen.

Zudem zeigt sich im Vergleich der Tanzszene mit der Traumszene aus *El negro que tenía el alma blanca*, dass es sich bei dieser Darstellung der ‚negros‘ um eine Vorstellung des weißen Blicks handelt. Der wilde Tanz drückt den unterdrückten Wunsch nach einer entfesselten Sexualität aus, die aber durch den bewachenden Blick eines spanischen

Priesters verurteilt und damit unmöglich gemacht wird. Wie der exotische Raum im Traum, so ist auch der koloniale Raum im Kino der realen Metropole flüchtig und vergänglich. Wie im Traum führt die Entfesselung der Begierden der ‚negros‘ letztlich ins Verderben, an deren Ende das Martyrium eines besonderen ‚negros‘ steht, sei es des ‚negro‘ mit der weißen Seele oder des Nachfolgers des ‚weißen‘ Jesu Christi.

Dass der Zivilisierungs- bzw. Missionierungsauftrag nicht völlig vergebens ist, zeigt sich am Beispiel Mikoas/Martíns. Martín nimmt an dem Fest der ‚negros‘ teil, aber ohne dass er trinkt und tanzt. Stattdessen starrt er Charles an, den weißen Mörder seines Vaters, der ihn daraufhin ohrfeigt. Charles hält den schwarzen anklagenden Blick nicht aus, da er das gewohnte Machtverhältnis zwischen Kolonialsubjekt und Kolonialobjekt verkehrt. Die Wiederherstellung der Ordnung wird mit einer Geste der Gewalt vollzogen.

Martín sinnt auf Rache und gräbt das Messer seines Vaters aus, das er nach seiner Taufe unter dem Kreuz am Berg vergraben musste. Währenddessen versucht der betrunkene Charles Nina zu vergewaltigen. Martín überwältigt Charles und droht, ihn zu erstechen, wird aber durch das Zeichen eines über dem bewusstlosen Charles baumelnden Kreuzes aufgehalten (Abbildung 6).



Abbildung 6: Mikoas Kreuz hindert ihn daran, Charles zu töten (37.46)

Das christliche Symbol, das dem ‚negro‘ von einem spanischen Missionar übergeben wurde, entfaltet eine positive Wirkung und hält Martín davon ab, Charles zu töten.

Das Kreuz ist erneut das Mittel der Überwachung. In der Kirche zügelt es den begehrlischen Blick Martíns gegenüber der weißen Frau. Im Wald hält es ihn davon ab, ein Verbrechen zu begehen. Zugleich sucht Martín auch den Trost am großen Kreuz, als er sich von seiner weißen Familie, Padre Braulio und Schwester Alicia,<sup>807</sup> verraten fühlt. In dieser Szene (Abbildung 7) erlebt Martín, wie bereits viele ‚negros‘ vor ihm, seinen Moment der Krise. In der Halbtotalen sieht das Publikum, wie der ‚negro‘ seine schwarzen Hände betrachtet und sich anschließend fragt, warum er als Schwarzer geboren werde.

---

<sup>807</sup> Zur alternativen Familie in *Cristo negro* siehe: Martín-Marquez (2008): *Disorientations*, S. 286-287.



Abbildung 7: Mikoa will sich die Farbe abwaschen (1.07.19)

Im Unterschied zu seinen Vorgängern sagt aber Rene Muñoz alias Martín nicht mehr als ein simples „¿Por qué?“. <sup>808</sup> Dass Martín seine Hautfarbe erkennt, muss in dieser Einstellung nicht durch mehr Text konkretisiert werden. Aus dem Bild heraus wird deutlich, dass Martín/Mikoa eine Identitätskrise erleidet, die auf dem Widerspruch zwischen seiner schwarzen Herkunft und seiner weißen Erziehung gründet. Allerdings ist diese Neuerung in der Darstellung nicht auf den Medienwechsel zum Film zu erklären. Denn anderenfalls hätte dem ‚negro‘ Peter in dem Film *El negro que tenía el alma blanca* die Halbtotale für den Moment der Erkenntnis gereicht. Das Verschwinden der textuellen Beschreibung der Krise ist auf den Einsatz eines dunkelhäutigen Schauspielers zurückzuführen. Da auch der Darsteller des ‚negro‘ schwarz ist, muss er nicht mehr erklären, dass er im Anblicken seiner Hautfarbe die schwarze Hautfarbe erkennt.

Die Krise des ‚negro‘ führt ihn zu seinen schwarzen ‚Brüdern‘, denen er versichert, die Weißen nun genauso zu hassen. <sup>809</sup> Dennoch ist er nicht in der Lage, Charles zu töten, als ihm Bintú eine Waffe in die Hand gibt mit den Worten: „Mátalo, te digo. Es un blanco, un enemigo nuestro.“ <sup>810</sup> Bintús Ruf nach einer Ermordung der weißen Besatzer als Lösung zur Befreiung der unterdrückten schwarzen Bevölkerung lässt Martín erkennen, wie falsch das Unternehmen der Aufständischen ist. Er besinnt sich auf seine Liebe zu seiner weißen Familie und geht los, um Mary, deren Verlobten und ihren Vater zu warnen.

Während Martín an seinem Glauben zweifelt, findet Nina den Weg zu Padre Braulio und lässt sich heimlich von ihm taufen. <sup>811</sup> Trotz des Widerstands der schwarzen Bevölkerung gegen die weißen Besatzer besteht Hoffnung für die Missionierung. Als Tochter des obersten Geistlichen lässt sich die ‚negra‘ Nina zum katholischen Glauben bekehren und nimmt diesen an.

---

<sup>808</sup> Torrado (1963): *Cristo negro* (1.07.19).

<sup>809</sup> *Ibid.*, (1.10.30-1.10.33).

<sup>810</sup> *Ibid.*, (1.10.51-1.10-54).

<sup>811</sup> *Ibid.*, (1.13.15).

Es zeigt sich in dieser Szene auch der selbstlose Charakter der spanischen Missionare. Während die nordeuropäischen Weißen zu fliehen versuchen, bleiben Padre Braulio und Schwester Alicia bei ‚ihren‘ ‚negros‘, obwohl sie getötet werden.<sup>812</sup> Selbst Bintú erkennt die Verdienste Padre Braulios an und möchte ihn am Leben lassen, doch ein schießwütiger Aufständischer kann seine Waffe nicht kontrollieren und durchlöchert den Geistlichen mit seinem Maschinengewehr.

Padre Braulio bleibt allerdings noch einige Momente am Leben. Martín findet den sterbenden Priester in der brennenden Kirche (Abbildung 8a-c). Er bittet um Vergebung für seine Zweifel am katholischen Glauben. Padre Braulio vergibt ihm und bittet ihn um das letzte Sakrament. Martín kommt diesem Wunsch nach und Padre Braulio stirbt in seinen Armen (Abbildung 8c).

Mit dem Tod des spanischen Geistlichen ist das afrikanische Dorf dem Untergang geweiht. Die Ankunft der Hölle auf Erden nach Beendigung des spanischen Protektorats kündigen die in der Kirche brennenden Kreuze an (Abbildung 8a-c). Wo vorher Friede herrschte, findet sich nun Zerstörung.<sup>813</sup> Ohne die Kirche werden Gewalt und Krieg über die ‚negros‘ hereinbrechen. Erlösung werden die ‚negros‘ nur durch Vergebung finden.



Abbildung 8a-c: (1.16.53/1.18.23/1.19.00)

An dieser Stelle beginnt der Leidensweg Martíns als schwarzer Christus. Bintú und seine Männer nehmen ihn gefangen und zwingen ihn, den Berg hinauf zum Kreuz zu gehen. Währenddessen malträtieren sie Martín mit ihren Gewehren und lachen ihn aus. Martín wird ans Kreuz gebunden (Abbildung 9a) und anschließend erschossen. Wie der sterbende Jesus Christus vergibt auch Martín den Aufständischen und bittet Gott um die Erlösung ihrer Seelen (Abbildung 9b). Die herbeieilende Nina bricht am Fuß des Kreuzes zusammen und mimt in der letzten Einstellung des Films die *mater dolorosa*.

<sup>812</sup> Vgl.: Martín-Marquez (2008): *Disorientations*, S. 283.

<sup>813</sup> Nach Beendigung des kolonialen Verhältnisses zwischen Spanien und Äquatorialguinea beginnt die Terrorherrschaft des guineanischen Präsidenten Francisco Macías Nguema, siehe hierzu: Mariano de Castro/Donato Ndongo (1998): *España en Guinea. Construcciones del desencuentro: 1778-1968*, Toledo: Sequitur, S. 219-221.



Abbildung 9a-c: (1.20.51/1.21.19/1.22.14)

Susan Martín-Marquez interpretiert die Kreuzigung Martíns als eine sexuelle „Nullifizierung des ‚negro‘“. <sup>814</sup> Die Vermischung der Rassen ist durch Martíns Tod unterbunden. Die Gefahr besteht vor allem aufgrund der besonderen Attraktivität des Schauspielers Rene Muñoz und der allgemeinen Faszination durch den ‚Anderen‘, wie auch beispielsweise *Las salvajes de Puente San Gil* und *El negro que tenía el alma blanca* demonstrieren. Zudem, so Martín-Marquez, zeige der Film die Anleitung zu einem perfekten Kolonialismus. Der christliche Glaube unterbinde, wie am Beispiel der Figur Martín gezeigt, Rachegelüste und Mordgedanken. <sup>815</sup>

Eine Allegorie dieser Idee der ertragenen Unterdrückung durch das kolonisierte Objekt bietet der historische Film *Fray Martín de Porres* aus dem selben Jahr. Regie führt auch diesmal Ramon Torrado und auch hier verkörpert Rene Muñoz die Rolle des leidenden ‚negro‘.

*Fray Martín de Porres* (1963) spielt im Peru des 17. Jahrhunderts. Die Präsenz der Spanier in Amerika wird nur am Rande thematisiert. So ist der spätere Heilige Martín im Film der Sohn einer schwarzen Frau und eines spanischen Hidalgo. Die schwarze Mutter führt ein Leben in bitterer Armut und erzieht ihren Sohn und ihre Tochter allein. Martín wird als Kind von den weißen Kindern geärgert, zeigt aber stets Nachsicht und Sanftmut.

Die Rassenunterschiede und die damit verbundenen Anfeindungen werden als ein Problem der ‚schlechten‘ Menschen dargestellt. So fragt die weiße Tochter ihre schwarze Mutter einmal, ob sie wie ihr Bruder Martín auch eine Mulattin sei: „¿Yo soy mulata?“ Worauf die Mutter erwidert: „No, tu eres un cielo mi vida.“ <sup>816</sup> ‚Mulata‘ fungiert an dieser Stelle als Schimpfwort. Wie die Mulattin Patria im 19. Jahrhundert so ist auch die schwarze Mutter in diesem Film erleichtert, ein weißes Kind geboren zu haben. Die weiße

<sup>814</sup> Ibid., S. 289.

<sup>815</sup> Ibid., S. 291.

<sup>816</sup> Ramon Torrado (1963): *Fray Martín de Porres*, Estudios Ballesteros S.A., (2005) Laguna Films, (4.48-4.52).

Hautfarbe ermöglicht es der Tochter später, einen weißen Adligen zu heiraten, wohingegen die Mischehe ihrem Bruder verwehrt bleiben wird.

Auch in diesem Film deutet sich der Vorteil einer spanisch-katholischen Kolonialisierung an. Der ‚negro‘ Martín erträgt die Schmähungen der weißen Kinder, weil er Jesus stets an seiner Seite weiß. Das Symbol des Kreuzes ist auch in *Fray Martín de Porres* stark präsent (Abbildung 1).



Abbildung 1: Jesus im Hintergrund (9.36)

Wie auch in *Cristo negro* kontrastiert die Hautfarbe Martíns mit der seiner Kleidung. Er trägt ein weißes Hemd, was in beiden Filmen als ein Symbol für die Reinheit seiner Seele steht. Martín steht über den anderen Menschen. Sein katholischer Glaube ermöglicht es ihm, das Leid, das ihm aufgrund seiner Hautfarbe zugefügt wird, zu ertragen. Er folgt dem Beispiel Jesu Christi und kehrt durch seine devote Haltung das Gute in allen Menschen hervor.

Zudem, so die Geschichte im Film, wird der heilige Martín der Erziehung seiner schwarzen Mutter entzogen. Der spanische Vater nimmt die Kinder zu sich, um sich um ihre Bildung und Erziehung zu kümmern. Verkleidet treten die Kinder die Reise an. Dabei sieht der kleine Martín, wie ein Blinder an einer Pilgerstätte um Hilfe betet. Er steigt aus und gibt diesem Mann Geld (Abbildung 2).



Abbildung 2: Der Blinde möchte Martíns Hand küssen (14.43).

Der Blinde möchte daraufhin Martíns Hand küssen. Dieser zieht sie zunächst mit den Worten „que es negra“<sup>817</sup> zurück. Dem Blinden ist es aber egal, welche Hautfarbe Martíns

---

<sup>817</sup> Ibid., (14.43).

Hand hat, da er sie nicht sehen kann. Der Blick, der die soziale Kondition konstituiert, fällt an dieser Stelle weg und muss durch Martíns Erläuterung mündlich kompensiert werden. Es handelt sich dabei bezeichnenderweise um Martíns zweite Begegnung mit einem Blinden. Wenn die Hautfarbe *unsichtbar* ist, so die Szene, kann Martín als der Heilige erkannt werden, der er ist.

Die Notwendigkeit einer Erziehung durch den weißen Vater wird vor allem durch den Schaden begründet, den eine schwarze Mutter anrichten kann. Die gute, ‚weiße‘ Seite der Mutter wird durch die weiße Darstellerin verkörpert. Ihre soziale Kondition wird ihr im Film mit der schwarzen Schminke aufgetragen. Sie ist zu Armut verdammt und auch bei den leichtesten Aufgaben auf Hilfe von Weißen angewiesen (Abbildung 3).



Abbildung 3: Die ‚schwarze‘ Mutter kann nicht lesen (16.13)

Die Mutter kann die Briefe ihrer Kinder nicht lesen. Private Nachrichten werden dem weißen Auge einer Frau gezeigt, für die die schwarze Mutter arbeitet. Um den Kontrast zwischen den Weißen und der schwarz angemalten weißen Frau zu verdeutlichen, trägt die ‚negra‘ eine weiße Bluse. In demütiger Haltung überlässt sie den Brief ihres Sohns der weißen Frau und konsumiert die an sie gerichteten Worte aus zweiter Hand. Die weiße Frau definiert auch das Machtverhältnis und fungiert in diesem Gefüge als Zensur. So entscheidet sie sich dagegen, den ganzen Brief Wort für Wort vorzulesen, sondern verweist am Ende darauf, dass er mit den üblichen Liebesbekundungen an die schwarze Mutter endet.

Das weiße Auge des Publikums und der Gesellschaft im Film bestimmt auch weiterhin die Handlungen Martíns. Als junger Mann kehrt er zu seiner Mutter zurück, die ihn aufgrund der reichen Kleidung und seiner Haltung nicht erkennt. Martín bückt sich, um erkannt zu werden.<sup>818</sup> Diese demütigende Haltung nimmt er fortan an, um der weißen Gesellschaft zu beweisen, dass er ein Heiliger ist.

Als Martíns Schwester, die weiß ist, mit einem Adligen verheiratet wird und Martín die Mutter versorgt weiß, bittet er sofort um einen Eintritt in ein Kloster. Eine

---

<sup>818</sup> Ibid., (21.00).

Eheschließung mit einer weißen Frau wird damit *a priori* ausgeschlossen. Martín kämpft gegen die Vorurteile anderer Brüder. Sein wichtigstes Argument ist, dass der Himmel für Weiße und Schwarze gemacht worden sei.<sup>819</sup> Daraufhin entgegnet man ihm, dass auf der Erde aber andere Gesetze herrschten.<sup>820</sup> Der Unterschied zwischen einer Seele und dem Körper, in dem sie wohnt, ist auch in diesem Film entscheidend für die dramaturgische Entwicklung. Martín beugt sich auch diesen Gesetzen. Sein Blick ist stets gesenkt (Abbildung 4). Wenn Blicke Machtverhältnisse konstruieren, so ist Martín ein entmchtigtes Objekt, das von den weißen Blicken als „perro mulato“ konstruiert wird (Abbildung 4).



Abbildung 4: „un perro mulato“ (46.36)

Ein älterer Mönch beschimpft Martín, nachdem dieser ein Wunder vollbracht und gleichzeitig dessen Zelle gefegt hat. Anstatt sich zu wehren, senkt Martín den Blick und gestattet es dem älteren Mönch, ihn einen „perro mulato“ zu nennen. Diese demütige Haltung bewirkt eine Bewusstseinsänderung des Mönchs, der in Tränen zusammenbricht und Martín um Vergebung bittet.

Weiterhin erfüllt Martín seine Rolle, als er eine Sklavenauktion beobachtet. Er stellt die irdischen Gesetze nicht infrage, sondern akzeptiert den Menschenhandel. Da sein Kloster finanzielle Schwierigkeiten hat, bietet er an, seinen schwarzen Körper im Dienste der Kirche zu verkaufen. Zu einer Erkenntnis darüber, dass auch er qua Hautfarbe ein Sklave sein kann, gelangt er bei der Auktion (Abbildung 5a), als er sich anschließend auf die schwarzen Hände schaut (Abbildung 5b).



Abbildung 5a-b: Sklavenhandel/Erkennen (1.06.26/1.08.07)

<sup>819</sup> Ibid., (26.39).

<sup>820</sup> Ibid., (26.43).

Wie in *Cristo negro* geht auch in dieser Einstellung die Erkenntnis über die Hautfarbe nicht mit einer textuellen Reflexion der Figur einher, weil es sich bei dem Darsteller um einen Menschen afrikanischer Herkunft handelt. Der Verkauf des schwarzen Körpers wird als legitimes Mittel akzeptiert, das einem höheren Zweck dient. Martín ist ein Schwarzer, wie ihn sich das weiße Auge wünscht. Er stellt historische und gesellschaftliche Konventionen nicht infrage, sondern tritt einen Leidensweg an, um schließlich bei dem katholischen, spanischen Gott sein zu können.

Sein Martyrium nimmt mit seinem Tod im späten Alter ein Ende. Er steigt in den Himmel auf. Allerdings wird in dieser Einstellung, anders als bei der Himmelfahrt von Peters Seele in *El negro que tenía el alma blanca*, kein Text zur Erklärung eingeblendet. Stattdessen zeigt Abbildung 6 einen in weiß gekleideten Martín, der, seinen Besen in der Hand, zum Himmel hinaufsteigt. Selbst im Himmel wird der schwarze Martín demütig den Boden fegen, da er anders als der Darsteller von Peter Ward, seine Hautfarbe nicht nach Drehschluss abwaschen kann.



Abbildung 6: Fray Escoba (1.37.24)

Nachdem die Franco-Ära 1975 zu Ende geht und der Übergang zu demokratischen Strukturen in Spanien langsam voranschreitet, rückt das Interesse aus den ehemaligen Kolonien wieder zurück in die ehemalige Metropole. Spanien tritt der Europäischen Union bei und nimmt aktiv an Globalisierungsprozessen teil. Diese Prozesse sind auch maßgeblich für die Position in der Forschung verantwortlich, die besagt, dass sich Spanien im Zuge der Globalisierung zur einer Kontaktzone entwickelt habe.<sup>821</sup> Probleme, die aus dem Kontakt resultierten, etwa Gewalt, irreguläre Migration und Drogenmissbrauch würden im spanischen Kino der letzten Jahrzehnte behandelt werden.<sup>822</sup> Dabei stellt Ian Davies fest, dass die kinematografischen Darstellungen Rassismus nicht als eine Option, sondern als ein Netz präsentieren, in dem die spanische Gesellschaft genauso

---

<sup>821</sup> Vgl.: Ian Davies (2006): „Raza y etnicidad: desafíos de la inmigración en el cine español“, *Letras hispanas. Revista de literatura y cultura* 3 (1), S 98-112, hier S. 99.

<sup>822</sup> *Ibid.*, S. 101.

gefangen sei wie die europäische.<sup>823</sup> Wichtig ist hierbei festzuhalten, dass sich die spanische Gesellschaft spätestens nach dem Tod Francos von seinen Protektoraten und ehemaligen Kolonien als Verbündeten in der Verbreitung des katholischen Glaubens ab- und der europäischen Gemeinschaft zuwendet.<sup>824</sup>

„Lo negro“ wird in diesem Zusammenhang wie auch im Siglo de Oro erneut als eine Bedrohung von außen dargestellt. In den dramatischen und kinematografischen Werken spielt in diesem Zusammenhang das Ufer der südlichen spanischen Küste eine besondere Rolle. Eileen J. Doll zufolge handelt es sich dabei um einen liminalen Raum, in dem die spanischen Figuren einer hybriden Erfahrung ausgesetzt werden.<sup>825</sup> Dabei dient die Darstellung der Erfahrung dazu, auf die Lächerlichkeit der rassistischen Stereotypen und die gleichzeitige Tragik der Schicksale der Migranten zu verweisen.<sup>826</sup>

Rosi H. Song geht ebenfalls von einem historischen Bruch mit der franquistischen Diskurstradition aus, da jener eine soziokulturelle Einheit propagiere, die durch die Ankunft der schwarzen Migranten herausgefordert werde.<sup>827</sup> Obwohl die meisten Migranten in Spanien eine weiße Hautfarbe haben, ist die Farbe der Migration in den meisten spanischen Filmen schwarz. Die visuelle Darstellung unterliegt hierbei offensichtlich einer Notwendigkeit, das „Andere“ deutlich als solches zu visualisieren.<sup>828</sup> Trotz der kolonialen Begegnungen und Beziehungen eignet sich „el negro“ nach wie vor als Konstituent der Bedrohung der „weißen“ spanischen Grenzen.

Sich auf Jo Labanyi berufend, benennt Salvador Oropesa in diesem Zusammenhang die hauptsächliche Schwachstelle des spanischen Kinos in der Darstellung der schwarzen Migration: Das spanische Kino versuche, wichtige soziale Fragestellungen auf eine

---

<sup>823</sup> Vgl.: S. 105 und S. 108.

<sup>824</sup> Nichtsdestotrotz finden sich auch rechte Tendenzen in der Auswahl der Kinostoffe. Casimiro Torreiro schreibt von einer Nostalgie der franquistischen Kinomotive, wie z. B. der „Cruzada“ zu Beginn der 1980er-Jahre, vgl.: Casimiro Torreiro (2010): „La nostalgia ya no es lo que era: El cine de la extrema derecha“, in: Román Gubern/José Enrique Monterde et al. (Hgg.): *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, S. 389-397, hier S. 389.

<sup>825</sup> Eileen J. Doll (2013): „Los inmigrantes africanos en tres piezas españolas: Igancio del Moral, Jerónimo López Mozo y José Moreno Arenas“, *Hispania* 96 (1), S. 15-25, hier S. 16.

<sup>826</sup> Vgl.: *ibid.*

<sup>827</sup> Rosi H. Song (2008): „Migration, Gender, and Desire in Contemporary Spanish Cinema“, in: Benita Sampedro Vizcaya/Simon Doubleday (Hgg.): *Border Interrogations. Questioning Spanish Frontiers*, Oxford/New York: Berghahn Books, S. 42-64, hier S. 42.

<sup>828</sup> Vgl.: *ibid.*, S. 43-44.

leichte Art und Weise zu erzählen und sie in das Genre einer „comedia social“ einzubetten.<sup>829</sup> Dabei entstehe eher ein System der Überwachung als der Anklage.<sup>830</sup>

Die historisch-komparatistische Analyse ermöglicht es aber auch, den ‚neuen negro‘, seit den 1990er-Jahren den schwarzen Migranten, in eine große Tradition der ‚negro‘-Darstellungen einzubetten. Die hierbei erzielten Ergebnisse widersprechen dabei Labanyis These, das spanische Kino nehme die Rolle des Beobachters sozialer Missstände ein. Die Auswahl der schwarzen Hautfarbe zur Figurenkonstitution des ‚Anderen‘ konstruiert den weißen Blick eines spanischen Publikums und erfüllt in diesem Zusammenhang dessen Erwartungen. Das weiße Auge beobachtet nicht, es entmündigt das schwarze Subjekt und konstruiert es als sein Objekt.

Obwohl weiße Migranten aus Osteuropa in *Malas Temporadas* (2005) vorgestellt werden, steht auch hier die Geschichte eines schwarzen Migranten im Vordergrund. Carlos ist ein ehemaliger Pilot, der auf einem seiner Flüge aus Kuba geflohen ist. Seitdem darf er nicht mehr fliegen und verdient sein Geld mit kubanischer Schmuggelware.<sup>831</sup>



Abbildung 1: Carlos und das Flugzeug (4.44)

Der Film beginnt mit der Einstellung, in der Carlos in einer weißen Jacke, die auch hier im Kontrast zu seiner Hautfarbe steht, am Flughafen den vorbeifliegenden Flugzeugen sehnsuchtsvoll hinterherschaut (Abbildung 1). Carlos ist als Migrant in Spanien und wird seiner vorherigen Identität teilweise beraubt. In Spanien wird er zu einem schwarzen Exil-Kubaner, was seiner neuen Identität entspricht und ihn typischerweise in einem kriminellen Milieu verortet. Auf der anderen Seite darf er nicht mehr als Pilot arbeiten, was seine Identität vor der Migration bestimmt hat.

---

<sup>829</sup> Salvador Oropesa (2007): „Masculinidad y negritud en *Se buscan fulmontis*, de Álex Calvo-Sotelo“, in: Rosalía Cornejo Parriego (Hg.): *Memoria colonial e inmigración. La negritud en la España posfranquista*, Barcelona: Ediciones Bellaterra, S. 125-142, hier. S. 128.

<sup>830</sup> Ibid.

<sup>831</sup> Manuel Martín Cuenca (2005): *Malas temporadas*, Iberrota Films.

Dass sein Verlust mit seiner Hautfarbe zusammenhängt, wird an der Figur des weißen Exil-Kubanners Fabr e demonstriert. Fabr es Familie wurde im Zuge der kubanischen Revolution enteignet. Mithilfe von Carlos versucht er nach und nach, den Familienbesitz wiederzubekommen. Carlos ist von Fabr es Geld abhängig. Eine gemeinsame Identität besteht nicht, auch wenn Fabr e behauptet, dass beide Kubaner durch das Exil viel verloren hätten.<sup>832</sup> Während Fabr e Reichtum besitzt, lebt Carlos in einer heruntergekommenen Wohnung.

Trost findet Carlos in der Affäre mit der Spanierin Laura. Laura ist Fabr es Ehefrau und sitzt seit einem Unfall im Rollstuhl. Im Zusammenhang mit dieser Affäre nutzt Carlos Laura sexuell aus. Während die weiße Frau Gefühle für ihn entwickelt und mit seiner Hilfe aus ihrem goldenen Käfig entfliehen möchte, zeigt sich Carlos als Egoist, der keine Gefühle für Laura hegt (Abbildung 2). In der Darstellung der Affäre ist auch zu beachten, dass Carlos Laura niemals direkt ansieht. Wie Abbildung 2 zeigt, sieht er sie nicht an. Auch an dieser Stelle wird ein Machtverhältnis konstruiert. Laura sucht sich Carlos als Objekt ihrer Begierde aus und Carlos lässt sie gewähren, ohne zurückzublicken.

Das Tabu einer Beziehung zwischen einer weißen Frau und einem schwarzen Mann wird in diesem Film mit dem Ehebruch Lauras begründet. Carlos kann keine Beziehung zu einer weißen Frau führen, ohne ihr Verderben zu bewirken. Das Verderben Lauras besteht darin, dass sie nach einem Streit mit Carlos versucht, in ihrem Rollstuhl zu flüchten, und dabei von einem Auto überfahren wird. Fabr e erfährt auf diese Weise von der Affäre. Er verzeiht seiner Frau und bietet Carlos Geld an, um ihn nie wieder sehen zu müssen. Carlos nimmt das Geld an.



Abbildung 2: Carlos und die weiße Frau (17.22)

Ein weiterer Exilant begegnet Carlos vor dem kubanischen Konsulat und versucht aufgrund der gemeinsamen schwarzen Hautfarbe, eine gemeinsame Identität herzustellen (Abbildung 3). Die Hautfarbe bedingt die soziale Marginalisierung der schwarzen Exilanten. Sie bekommen keine Möglichkeit, auf legalem Wege aus Spanien auszureisen.

---

<sup>832</sup> Fabr e: „Los dos somos exiliados. Los dos hemos perdido muchsimas cosas“, Ibid., (28.58-29.00).

Deshalb bietet ein ‚negro‘ seinem ‚Bruder‘ Hilfe auf illegalem Weg an und gibt ihm eine Adresse. Dieser ‚negro‘ wird von Carlos auch direkt angeschaut, ohne sich von dessen Blick belästigt zu fühlen. Der Austausch der schwarzen Blicke ist nur untereinander möglich.



Abbildung 3: ‚Hermanos‘ (46.26)

Tatsächlich wird Carlos ohne Angabe von Gründen die Ausreise nach Miami verwehrt, wo er als Pilot für seine ehemalige Lebensgefährtin arbeiten könnte. Daraufhin entscheidet sich Carlos, den anderen ‚negro‘ aufzusuchen.

Dabei betritt er einen Club, in dem laute Musik gespielt wird und Alkohol sowie Drogen konsumiert werden. Er muss tiefer hinabsteigen, um seinen ‚hermano‘ zu treffen, der ihm als Priester verkleidet Hilfe verspricht (Abbildung 4d). Carlos’ Besuch in dem Club erinnert in der Darstellung an filmische Einstellungen aus der Traumszene aus *El negro que tenía el alma blanca* und der Feierszene der Einheimischen aus *Cristo negro*. Das weiße Auge erblickt eine Art Unterwelt, in der das Licht gedimmt ist. Zwielfichtige Gestalten starren es beim Eintreten an (Abbildung 4a). Die Silhouette einer rauchenden exotischen Schönheit zeigt sich dem Blick (Abbildung 4b). Dabei umhüllt der Rauch ihr Gesicht, sodass es dem Publikum nicht erkennbar gemacht werden kann. Beim weiteren Hinabsteigen zeigen sich Gegenstände für einen religiösen Kult (Abbildung 4c). Schließlich taucht der ‚negro‘ in der Verkleidung eines Priesters auf (Abbildung 4d).





Abbildung 4a-d: Die Unterwelt (1.00.49/1.01.09/1.01.34/1.01.39)

Die Darstellung der schwarzen Unterwelt der exilierten Kubaner zeigt eine Welt jenseits der Legalität. In dieser Parallelwelt herrschen ‚andere‘ Gesetze. Während in der spanischen, weißen Welt einem ‚negro‘ wie Carlos das Visum für eine Ausreise in die USA verweigert wird, kann er ein gefälschtes Visum erwerben, wenn er in die Unterwelt hinabsteigt und deren Bedingungen erfüllt.

Der These, der spanische Film nehme eine Beobachterrolle ein, steht die Darstellung des ‚negro‘ Carlos und seiner Welt entgegen. Die Unterwelt-Szene steht in der Tradition filmischer Sequenzen, wie der Traumszene aus *El negro que tenía el alma blanca*. Dem weißen Blick zeigt sich eine unbekannte und gefährliche Welt, die nur in der Fiktion, sei es in Form eines Traums, als Teil einer kolonialen Fantasie oder seit den 1990er-Jahren als die Vorstellung von einem Randviertel einer Großstadt, betreten werden kann.

Die Figur des Carlos folgt ebendieser Tradition. Der ‚negro‘ bricht ein gesellschaftliches Tabu, wenn er eine Beziehung zu einer weißen Frau führt. Er verführt die naive und verwöhnte Frau und evoziert damit ihr Verderben. Seine Identität wird ihm von einer weißen Gesellschaft oktroyiert, gegen die er sich nur wehren kann, wenn er den Weg der Legalität verlässt. Wie die anderen Charaktere dieses Films ist auch Carlos eine gescheiterte Figur. Während die weißen Europäer am Ende des Films eine positive Entwicklung erfahren, bleibt Carlos als gestrandeter Migrant ohne jegliche Orientierung in einer weißen Gesellschaft gefangen.

Ein weiterer Film, der die Migrationsprozesse zu Beginn des 21. Jahrhunderts als Problem dokumentiert, ist der Film *Salvajes* (2001) von Carlos Molinero. In diesem Film steht kein ‚negro‘ als Hauptprotagonist zur Verfügung. Interessant ist vor allem die Tatsache, dass ein Schwarzer des Films von Emilio Buale verkörpert wird. Emilio Buale wird in einer Metrostation spontan als ‚negro‘ für den Film *Bwana* (1996) gecastet. Wie bereits Rene Muñoz in den 1960er-Jahren vor ihm wird Buales Auftritt als nackter Migrant an der Küste Almerías zu seinem schauspielerischen Durchbruch.

Emilio Buale spielt Omar, einen Kleinkriminellen und Drogendealer, der für den weißen Drogenkönig Fausto arbeitet. Fausto möchte Omar dafür bestrafen, dass dieser heimlich Geld beiseite schafft und lässt ihn von befreundeten Skinheads verprügeln.<sup>833</sup> Die Gewaltszene dauert insgesamt 90 Sekunden und führt in die Thematik des Films ein.

Der Titel erinnert an den Titel des Theaterstücks *Las salvajes de Puente San Gil*. Auch hier ist nicht eindeutig, welche Gruppe die ‚salvajes‘ sind. Auf der einen Seite stehen die Neo-Nazis, junge Männer ohne jegliche Perspektive, die sich treffen, um sich zu betrinken und die neuankommenden schwarzen Migranten zu verprügeln. Auf der anderen Seite stehen die schwarzen Migranten, die aufgrund ihres irregulären Aufenthaltsstatus zu einem Leben in der Marginalität und Kriminalität gezwungen sind.

Beispielhaft für diese Diskriminierung aufgrund der Hautfarbe steht eine Gegenüberstellung im Kommissariat (Abbildung 1).



Abbildung 1: „Todos son camellos“ (28.20)

Eine Entmächtigung des schwarzen Blicks symbolisiert die Glasscheibe. Während die weißen Polizisten und ihr krimineller Zeuge die schwarzen Verdächtigen sehen können, werden sie von ihnen nicht gesehen. Die schwarzen Verdächtigen unternehmen auch keinen Versuch, hinter die Scheibe zu blicken, sondern stehen mit gesenktem Blick da. Die Weißen stehen auf der Seite des Rechts, während die Schwarzen auf der anderen Seite an den Pranger gestellt werden. Der Kommissar stellt auch fest, dass es sich bei allen illegalen Migranten um Drogendealer handle, es ginge nun darum herauszufinden, welcher der sei, der im Zusammenhang mit einem brutalen Überfall gesucht werde.<sup>834</sup> Der weiße Blick konstruiert hinter dem Schutz der Unsichtbarkeit den ‚negro‘ als einen Kriminellen, ohne sich dessen Blick ausliefern zu müssen.

Dass die ‚negros‘ Opfer von Gewalt werden, ist Alltag in der Welt des Films. Es werden regelmäßig erschossene, ertrunkene und verprügelte schwarze Opfer gemeldet. Als der Kommissar Eduardo den Fall des Drogendealers Omar untersuchen möchte und

<sup>833</sup> Carlos Molinero (2001): *Salvajes*, Brothers & Sisters S.L./altafilms, (5.20-6.52).

<sup>834</sup> *Ibid.*, (28.20).

dies damit begründet, dass die ‚Löcher‘ in seinem Körper von einem stumpfen Gegenstand herrühren müssten, entgegnet ihm dessen Partner „A lo mejor los negros nacen con estos agujeros.“<sup>835</sup> Die schwarzen Migranten werden auch als Opfer konstruiert, die qua Geburt dazu bestimmt sind, von den weißen Neo-Nazis misshandelt zu werden. Angesichts der zahllosen Gewalttaten, stumpfen die Kommissare ab. Die Hautfarbe als distinktives Merkmal schließt sie davon aus, Opfer eines ebensolchen Verbrechens zu werden, weshalb die Solidarität mit den schwarzen Opfern sinkt.

Omar erwacht aus dem Koma. Es stellt sich heraus, dass der Drogenbaron Fausto auch im Menschenhandel tätig ist und regelmäßig schwarze Flüchtlinge in Containern per Schiff in den spanischen Hafen transportieren lässt. Fausto benutzt sowohl die Migranten als auch die Neo-Nazis für seine Zwecke und spielt sie gegeneinander aus. Als einziger Krimineller kann er am Ende ungestraft das Land Richtung Frankreich verlassen mit den Worten „Estoy harto de este país de salvajes.“<sup>836</sup> Es findet hier eine Orientalisierung Spaniens statt, wie sie aus dem 18. Jahrhundert bekannt ist.<sup>837</sup> Spanien gilt laut Fausto als ein unzivilisiertes Land, in dem er als Krimineller keine Zukunft mehr sieht und es deshalb für das zivilisierte Frankreich verlässt.

Vor dem Hintergrund der Worte Omars, der Spanien als das Paradies bezeichnet, auf das auch Afrika ein Anrecht habe,<sup>838</sup> klingt die Bedrohung einer ‚Afrikanisierung‘ Spaniens nach, wie sie ebenfalls im 18. Jahrhundert als Bild bedient wurde. Die Grenzen Spaniens werden von Kriminellen, wie Fausto, kontrolliert, die mit Menschen- und Drogenhandel Geld verdienen. Die Polizei steht diesem Treiben machtlos gegenüber. Die militanten Neo-Nazis versuchen, die Grenzen zu kontrollieren und die schwarzen Migranten zu töten bzw. einzuschüchtern, während sich diese wiederum als Handlanger weißer Drogenbarone ihren Lebensunterhalt jenseits der Legalität verdienen. Die Grenze wird zu einem rechtsfreien und damit zu einem bedrohten Raum und auf diese Weise zum wichtigen Thema des Migrationsfilms.

Zwei preisgekrönte und von der Kritik gefeierte Filme aus dem Jahr 2007 versuchen sich des Themas der irregulären Migration aus der ‚afrikanischen‘ Perspektive zu nähern. Dabei wird – ähnlich wie in Andrés Soréls Roman *Las voces del estrecho* (2001)<sup>839</sup> –

---

<sup>835</sup> Ibid., (30.32).

<sup>836</sup> Ibid., (1.09.19-1.09.21).

<sup>837</sup> Siehe hierzu Kapitel II.

<sup>838</sup> Ibid., (1.24.48-1.24.50).

<sup>839</sup> Andrés Sorel (2000): *Las voces del Estrecho*, Barcelona: Muchnik.

versucht, den Migranten und Migrantinnen eine Stimme zu geben und sie ihre Geschichte selbst erzählen zu lassen.

Diese Geschichten handeln von Entbehrungen, einer langen Reise und den Motiven für den Exodus nach Europa. Dem weißen Blick zeigen sich Einzelschicksale, die beispielhaft für alle Flüchtlinge gelten sollen. Die Filmhelden und -heldinnen sind jung, intelligent und sympathisch. Trotz aller Härten der Flucht überleben die Hauptprotagonisten und können so ihre Geschichten erzählen. Anders als in den Filmen *Salvajes*, *Bwana* oder *Naufragio* ist die Küste Spaniens aber kein rechtsfreier, sondern ein geschützter Raum, an dem den Neuankömmlingen von den Weißen geholfen wird.

*Querida Bamako* (2007) ist eine Mischung aus Spielfilm und Dokumentation.<sup>840</sup> ‚Bamako‘ ist nicht nur der Name der Hauptstadt Malis, sondern der Kosename, den Moussa, der Hauptprotagonist für seine Ehefrau verwendet. Moussa muss seine Heimat verlassen, weil sein Bauernhof nicht genug Geld erwirtschaftet. Er lässt seine Frau und seinen kleinen Sohn zurück und begibt sich auf eine lange Reise. Dass es sich dabei um eine freie Entscheidung handelt, die viele Afrikaner treffen, macht Moussa mit dem Satz „también yo eligí este camino“<sup>841</sup> deutlich. Moussa hätte die Option zu bleiben, aber um seiner Familie ein besseres Leben bieten zu können, verlässt er sein Land. Dass es sich dabei um die falsche Entscheidung handelt, stellt Moussa später fest: „No tenía que haber dejado a mi familia.“<sup>842</sup> Dabei wird dem weißen Publikum das Schicksal eines Mannes gezeigt, der akzeptiert, dass die Reise nach Europa ein Fehler ist, der vermieden werden kann, wenn besser über die Strapazen und Gefahren der Flucht aufgeklärt würde.

Insgesamt fällt der Film durch seine unkritische Haltung gegenüber der europäischen Verantwortung für seine ehemaligen Kolonien auf. Die Probleme auf dem Kontinent werden als selbstverschuldet betrachtet. Die fliehenden Menschen erkennen später ihren Fehler, ihr Land zurückgelassen zu haben. Europa wird als das Paradies am Ende der Reise angepriesen, als ein Kontinent der Hoffnung. Auch an diesem Bild sind die Afrikaner schuld. Diejenigen, die bereits in Europa Arbeit gefunden haben, erzählen nichts von den Strapazen und den Demütigungen durch die weiße Bevölkerung. Stattdessen schicken sie Geld und wecken falsche Erwartungen.

---

<sup>840</sup> Christian von Tschilschke/Dagmar Schmelzer (Hgg.) (2010): *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, S. 16.

<sup>841</sup> Omer Oke/Txarlie Llorente (2007): *Querida Bamako*, Alba Producciones, (9.46).

<sup>842</sup> *Ibid.*, (52.18-52.28).

Über die Ignoranz der Weißen machen sich Moussa und sein neuer Bekannter Justin lustig. Justin erzählt, was er gehört hat: „Me han dicho que allí no distinguen a un negro de otro.“<sup>843</sup> ‚Negro‘ ist in Europa gleichbedeutend mit ‚afrikanischer Migrant‘, ungeachtet der Tatsache, dass Afrika ein großer Kontinent ist, den viele verschiedene Nationen bevölkern. Auf diese Weise ist es den ‚negros‘ aber leicht möglich, an gefälschte Pässe zu kommen. Wichtig ist nur, dass das Foto eines ‚negro‘ daraufgeklebt ist, da die Weißen keinen Unterschied zwischen den Schwarzen erkennen können.

Die meisten Szenen spielen zwar in Afrika, allerdings orientiert sich die Kameraeinstellung meist an dem weißen europäischen Blick. Das Publikum sieht die schwarzen Migranten auf sich zukommen. Ein voll beladenes Fahrzeug, das auf die Kamera zurollt, vermittelt ein Gefühl der Bedrohung (Abbildung 1).



Abbildung 1: Beladenes Fahrzeug (13.10)

Obwohl es sich um ein einzelnes Fahrzeug handelt, steht dessen Überladung symbolisch für einen überfüllten Kontinent. Die Angst vor einer ‚Afrikanisierung‘ Europas wird durch solche Bilder evoziert.

Unterbrochen wird Moussas fiktive Geschichte durch Interviews mit realen Migranten und Migrantinnen, die von ihren Erfahrungen berichten. Dabei werden die Interviews auf eine Weise strukturiert, die keine Unterbrechung, sondern eine Ergänzung zu Moussas Erzählung darstellen. Als Moussa in dem beladenen Fahrzeug sitzt, erzählen die Interviewten von beladenen Fahrzeugen. Als Moussa seine Reise nachzeichnet, berichten die Interviewten von ihren Stationen. Selbst der Tod eines Mitreisenden wird durch die Interviewten kommentiert. Dadurch erwecken die Interviews, die den Migranten und Migrantinnen eine Stimme geben sollten, den Eindruck, dass es sich um vom weißen Blick gelenkte Geschichten handelt. Die Strukturierung durch die Regisseure folgt dem Muster eines weißen Narrativs, wie sie es für das weiße Publikum kreiert haben.

---

<sup>843</sup> Ibid., (11.03-11.06).

Eine beliebte Einstellung bei der Beschreibung von Moussas Reise ist die Verwendung einer Afrikakarte. Auch hier wird einem weißen Publikum verdeutlicht, wie lange der Weg ist und wo die Stationen geografisch liegen (Abbildung 2).



Abbildung 2: Afrikakarte (13.50)

Die Darstellung des Kontinents als geografische Karte erinnert an die Darstellung der Afrikanisten um Manuel Iradier Ende des 19. Jahrhunderts. Afrika ist für den weißen Blick ein unbekannter Kontinent. Deshalb muss die Route Moussas visualisiert werden. Die weitesten Strecken auf einmal können die Afrikaner vor allem von Süd- bis Nordafrika bewältigen. Schwierigkeiten treten erst in Algerien oder Marokko auf, wo die Polizei die Reisenden brutal daran hindert, nach Europa zu gelangen. In Europa gestrandet, verschwindet die Einstellung. Auch wenn die Reisenden verschiedene Ziele anvisieren, ist zu der Darstellung keine Karte mehr notwendig

Die Darstellung der Ankunft verdient eine besondere Analyse. Zahlreiche Flüchtlinge liegen verteilt an einem spanischen Strand (Abbildung 3). Wie Schiffbrüchige<sup>844</sup> liegen die Afrikaner im Sand und sind unfähig, sich zu erheben.



Abbildung 3: *Naufragio* (1.03.31)

Doch anders als in dem Film *Salvajes*, in dem ein weißer Spanier den Menschenhandel organisiert, sind diesmal algerische bzw. marokkanische Schlepper für die Strandung der Afrikaner in Europa verantwortlich. Die zum rechtsfreien Raum stilisierte Küste, die von

---

<sup>844</sup> Der spanische Begriff ‚Naufragio‘ für den Schiffbrüchigen soll hier vor allem aufgrund seiner intertextuellen Aussagekraft verwendet werden. Der berühmteste *Naufragio* ist der Spanier Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, ein Amerikareisender im 16. Jahrhundert, der über seine Abenteuer in einem Journal berichtete, *Relación que dio Alvar Núñez Cabeza de Vaca de lo acaescido en las Indias en la armada donde iba por Gobernador Pánfilo de Narvaez* (1544).

Neo-Nazis überwacht wird, ist in *Querida Bamako* ein Raum, in dem die Europäer die Afrikaner versorgen und ihnen so das Leben retten.<sup>845</sup> Die Rettungsszene dauert 42 Sekunden und wird in aller Deutlichkeit gezeigt. Im Kontrast dazu steht die Eingangsszene aus *Salvajes*. In 90 Sekunden wird ein schwarzer Mann am Strand verprügelt, wobei die Einstellung verwackelt ist und nicht auf den Geschlagenen fokussiert. In *Querida Bamako* gibt es keine Konfrontation mit dem spanischen Rassismus. Der weiße Blick stilisiert sich zum Helfer in einer Notsituation.

Als Moussa in Europa ankommt, ist er in Sicherheit. Er bekommt Hilfe und findet bald eine Arbeit, sodass er seiner Frau Geld schicken kann. Angesichts des europäischen Reichtums verurteilt Moussa aber nicht die Europäer, sondern die Menschheit als Gesamtheit: „¿Por qué los seres humanos no somos capaces de compartir lo que tenemos?“<sup>846</sup> Moussa verzeiht den Europäern ihren Reichtum und die ungleiche Verteilung materieller Güter zwischen den Kontinenten.

Der Film steht in starker Abwandlung dennoch in Relation mit dem Hispanotropikalismus. Der ‚Andere‘ ist nicht in der Lage, sich selbst zu helfen, weshalb die weißen Helfer einspringen müssen. Als Dank für eine Verbesserung ihrer wirtschaftlichen Situation sind die afrikanischen Migranten und Migrantinnen bereit, sozial marginalisiert zu leben und harte und gefährliche Arbeit für einen geringen Lohn zu verrichten, um den europäischen Wohlstand weiterhin erhalten zu können. Es regt sich kein Widerstand, sondern die Akzeptanz der weißen Regeln. Der Versuch, der Subalterne in Form afrikanischer Migranten und Migrantinnen eine Stimme zu geben, scheitert an der Regulierung ihrer Geschichten durch den weißen Blick. Nicht nur die Geschichten werden durch den weißen Blick reguliert, sondern auch die Identifizierung mit den weißen Helfern ist stark durch die Kameraführung beeinflusst, weshalb der Film die Blickverhältnisse zwischen einem konstruierenden aktiven weißen Blick und einem schwarzen Objekt perpetuiert.

Das Leid als Motivation, den Kontinent Afrika zu verlassen, identifiziert Susan Martín-Márquez als ein Motiv, das weite Bereiche der spanischen Kunst durchzieht.<sup>847</sup> Dieses

---

<sup>845</sup> Ibid., (1.09.10-1.09.52).

<sup>846</sup> Ibid., (1.28.03-1.28.30).

<sup>847</sup> Susan Martín-Márquez (2008): „Constructing Convivencia: Miquel Barceló, José Luis Guerín, and Spanish-African Solidarity“, in: Benita Sampedro Vizcaya/Simon Doubleday (Hgg.): *Border Interrogations. Questioning Spanish Frontiers*, Oxford/New York: Berghahn Books, pp. 90-104, hier S. 90-91.

Leid wird häufig als ein universelles Leid dargestellt, das an konkrete individuelle materielle Verhältnisse geknüpft sei, wie sie in jeder kapitalistischen Gesellschaft zu finden seien.<sup>848</sup> Diesem Darstellungsmuster folgt auch Gerardo Olivares' Film *14 kilómetros* aus dem Jahr 2007. Bevor die Protagonisten zu ihrer Reise nach Europa aufbrechen, werden die Umstände ihrer Herkunft vorgestellt.

Buba ist ein junger Nigerianer, der mit seinem älteren Bruder zusammenlebt. Buba ist ein talentierter Fußballspieler, doch hat er keine Perspektive als Fußballer im Niger Geld zu verdienen. Das persönliche Unglück Bubas kommentiert dessen Trainer mit den Worten „Hemos tenido mala suerte de nacer en el país más pobre.“<sup>849</sup> Die koloniale Vergangenheit und die daraus resultierende wirtschaftliche Misere werden ausgeblendet. Über den Reichtum eines Landes entscheidet das Glück. Genauso wenig zählt die Tüchtigkeit Bubas. Als Nigerianer ist er zu ewiger Armut verdammt.

Parallel dazu wird die Geschichte Violettas erzählt. Violetta wird einem alten Mann als Ehefrau versprochen. Dieser Mann hatte sie als Kind missbraucht. Violetta möchte ihrem Schicksal und ihrer Opferrolle als muslimische Frau entfliehen und beschließt mit der Hilfe ihrer besten Freundin Reta, nach Europa zu gehen. Reta gibt Violetta ihre gesamten Ersparnisse und erklärt ihr die Route. Auch Reta träumt davon, eines Tages in Europa zu leben: „Mi sueño es irme a Europa. Quiero ver si puedo atrapar a un blanco para que me dé hijos de color café con leche.“<sup>850</sup> In ihrer Aussage bewahrheitet sich die weiße Befürchtung, dass schwarze Frauen ihre exotische Schönheit nutzen, um weiße Männer in eine Falle zu locken („atrapar“). Ziel dieser Falle ist es, Kinder mit einer helleren Haut zu zeugen, um so einen höheren sozialen Status der Kinder zu erreichen.

„Blanco“ geht mit der Vorstellung von Reichtum einher, was von den Bildern des nigerianischen Fernsehens unterstützt wird. Bubas Bruder Mukela träumt schon lange davon, nach Europa zu gehen, da er so leben möchte, wie die Weißen, die er in den Fernsehserien zu sehen bekommt.<sup>851</sup> Jene Serien suggerieren eine Realität, die für die ‚negros‘ in diesem Film nicht zu erreichen sein wird. Aufgrund einer falschen Vorstellung, vermittelt durch europäische Produkte, die eine nicht gelebte Fiktion verkaufen möchten, entsteht die Motivation, das eigene Land zu verlassen, und das individuelle Leid zu beenden.

---

<sup>848</sup> Ibid., S. 91.

<sup>849</sup> Gerardo Olivares (2007): *14 kilómetros*, Wanda Films/Explora Films, (8.45-8.48).

<sup>850</sup> Ibid., (10.38-10.44).

<sup>851</sup> Ibid., (12.04-12.09).

Ein Tuareg, der den Flüchtlingen auf ihrer Reise hilft und sie gesundpflegt, kritisiert diese Entscheidung: „Si los esfuerzos y todo el dinero que os gastáis en llegar a Europa utilizaríais aquí, todo cambiaría. Con vuestra huída hacéis que Africa se desangre.“<sup>852</sup> Während der Tuareg sich bewusst für das traditionelle Leben seiner Vorfahren entscheidet, flüchten die jungen Afrikaner, gelockt von der falschen Vorstellung von einem besseren Leben. Damit macht der Tuareg die Flüchtigen für Afrikas Misere verantwortlich und nicht die Europäer.

Wie auch *Querida Bamako* so spielt auch *14 kilómetros* mit den Einstellungen für das weiße Auge. Die Reise durch den Kontinent wird anhand einer Linie auf einer Landkarte illustriert (Abbildung 1). Afrika ist auch hier ein unbekannter Kontinent, auf dem Landesgrenzen ohne Probleme in einem Bus überquert werden können. Auch die Distanzen von Süden bis in den Norden des Kontinents werden im Film innerhalb von 25 Minuten überwunden.



Abbildung 1: Afrika als Karte (21.06)

Die Bedrohung durch Überfüllung des europäischen Kontinents wird ebenfalls in Bildern dargestellt. Abbildung 2 zeigt einen überfüllten Wagen. Die Flüchtlinge nehmen alles Mögliche nach Europa mit: Teppiche, Decken und sogar Ziegen. Die kulturelle Überschwemmung durch eine ursprüngliche und nicht moderne Gesellschaft scheint umso bedrohlicher, als die Flüchtlinge nicht zu wissen scheinen, wie das Leben in Europa funktioniert und noch an ihrem alten ‚afrikanischen‘ Leben festhalten.



Abbildung 2: Überladener Wagen (21.25)

---

<sup>852</sup> Ibid., (53.44-53.50).

Die längste Passage der Reise spielt auch in diesem Film in Algerien und Marokko. Das Militär akzeptiert die ‚negros‘ nicht als Menschen und lässt sie regelmäßig an die Grenzen zurücktransportieren. Die Schmuggler sind dubiose Figuren, die falsche Versprechungen machen und die Schwarzafrikaner ausbeuten. So verspricht ein despotischer Schlepper Buba, dass er in Europa zu sehr viel Reichtum kommen werde und deshalb keine Ersparnisse bräuchte.<sup>853</sup> Buba überreicht ihm daraufhin sein letztes Geld. Mittellos macht er sich auf, die letzten 14 Kilometer zu überwinden, die Afrika von Europa trennen.

Die Bilanz seiner Reise ist der Verlust seines Bruders, der in der Wüste verdurstet. Violetta kann schließlich mit Buba fliehen, doch muss sie sich lange Zeit prostituieren, um die Reise finanzieren zu können. Beide müssen große Opfer bringen, um nach Europa zu gelangen. Auch in diesem Film werden die spanischen Grenzschrützer als mitfühlende Menschen dargestellt. Buba und Violetta werden in der letzten Szene von einem spanischen Polizisten vom Strand in den Wald verfolgt. Als dieser das junge Pärchen hinter einem Baum kauern sieht, sieht er weg und lässt sie entkommen.

Die Weißen sind die Guten in diesem Film, die nach ihren Möglichkeiten versuchen, den bedürftigen Schwarzen zu helfen, während die Algerier und Marokkaner sich an deren Not zu bereichern versuchen. Die Lösung, die der Film für die Eindämmung der Migration vorschlägt, ist wie auch in *Querida Bamako* eine bessere Aufklärung der afrikanischen Bevölkerung über die Strapazen des Wegs nach Europa.

Auch wenn die Darsteller des Films überwiegend schwarz sind, spielen sie für den weißen Blick. Sie entsprechen dessen Erwartungen, indem sie Stereotype bedienen, wie die exotische Schönheit, den naiven Jungen, den Clown und insgesamt unfähige Afrikaner, welche die Hilfe ihrer weißen ‚Brüder‘ und ‚Schwestern‘ benötigen. Bestehende Herrschaftsverhältnisse in Afrika werden genauso wenig infrage gestellt wie die Ungleichverteilung von Ressourcen. Stattdessen wird die Misere Afrikas mit der Flucht vor einem persönlichen Leid begründet.

Während die dokumentarisch ausgelegten Filme *Querida Bamako* und *14 kilómetros* versuchen, dem ‚negro‘ eine Stimme zu geben und am weißen Blick scheitern, unternehmen die Filme *Bwana* (1996) und *Naufragio* (2012) diesen Versuch erst gar nicht, was die Machtverhältnisse zwischen Schwarz und Weiß allerdings in einem anderen Licht erscheinen lässt.

---

<sup>853</sup> Ibid., (1.17.31-1.17.35).

Der weiße Blick auf den ‚negro‘ wird in dem Film *Bwana* auf eine ironische Art und Weise parodiert. Imanol Uribe adaptiert im Jahr 1996 das Theaterstück *La mirada del hombre oscuro* für das spanische Kino. Darin begegnet die Familie des Taxifahrers Antonio in ihrem Kurzurlaub an der Küste von Almeria dem gestrandeten Schwarzen Ombassi. Ombassi wird zuerst von Jessi, der kleinen Tochter von Antonio und Dori, entdeckt. Sie rennt über den Strand und schreit: „Hay unos negros muertos.“<sup>854</sup> Die Entdeckung des ‚negro‘ wird von ihren Eltern als ein Spektakel abgetan, als nichts Reales:

Antonio    Pero ¿qué le pasa a ésta niña con los negros?  
Dori        Ve mucha tele es lo que le pasa.<sup>855</sup>

Schwarze Menschen spielen im Madrider Leben der Familie nur in der Fiktion eine Rolle. Ein ‚negro‘, so Dori, könne nur im Fernsehen gesehen werden. Gleichzeitig schwingt darin eine mütterliche Warnung mit. Aus Sorge, das Kind könne den Bezug zur Realität durch den Konsum von Fiktion verlieren, kritisiert Dori die Rolle des Fernsehens im Leben ihres Kindes.

Als sich Ombassi dem Rest der Familie zeigt, entsteht eine komische Situation. Ombassi spricht und versteht kein Spanisch und kommuniziert in einer Sprache, die der Familie fremd ist. Das Publikum versteht ebenfalls nur die spanische Familie, die alle bekannten Vorurteile auf Ombassi niederprasseln lässt. So gibt Dori ihr Wissen zum Besten, das sie aus diversen Fernsehshows hat. Auf Jessis Frage, ob der schwarze Mann nicht mehr auf Spanisch sagen könne, antwortet Dori, dass ‚diese Personen‘ in der Regel sehr ‚ungebildet‘ seien.<sup>856</sup> Die Ironie dieser Aussage besteht gerade in der Quelle von Doris Wissen. Dori ist eine Hausfrau, die keinen Bildungshintergrund hat. Dass sie ihre Muttersprache Spanisch beherrscht und eine Europäerin ist, ermächtigt sie aber ihrer Meinung nach dazu zu bestimmen, was Wissen bzw. Bildung ist und was nicht. Eine andere Sprache als Spanisch zu sprechen, wie Ombassi es tut, zählt nach diesen Kategorien zur Bildungs-, Wissens- und damit Machtlosigkeit des schwarzen ‚Objekts‘.

Ein weiteres Referenzmedium für die Informationen Doris sind exotische Vorstellungen. Jessi fragt, warum der schwarze Mann so große Zähne habe. Daraufhin antwortet Dori, dass er aus dem Wald komme, wo viele wilde Tiere lebten.<sup>857</sup> Ein anderes Mal unterstellt sie dem ‚negro‘, eine Affinität zu magischen Amuletten zu haben, was an

---

<sup>854</sup> Imanol Uribe (1996): *Bwana*, Aurum S.A./Cartel S.A. y Origne PC S.A., (11.46-11.50).

<sup>855</sup> *Ibid.*, (12.40-12.43).

<sup>856</sup> *Ibid.*, (19.33-19.35).

<sup>857</sup> *Ibid.*, (37.06-37.10).

seinem prähistorischen Zustand liege.<sup>858</sup> Eine Anspielung auf die in den 1990er-Jahren propagierte AIDS-Epidemie in Afrika liefert Dori, als sie Antonio davon abhalten möchte, aus den Händen des ‚negro‘ Essen zu nehmen. Denn, alle Schwarzen seien voller Mikroben, wie jeden Tag im Fernsehen gesagt werde.<sup>859</sup>

Das Fernsehen spielt eine große Rolle bei der Vermittlung von Bildern und Wissen zum Ende des 20. Jahrhunderts. Die Familie erlebt eine Realität, mit der sie überfordert ist, weshalb sie in einen Modus des Sehens und Beobachtens wechselt, anstatt aktiv zu handeln. So bietet Ombassi der Familie an, an seinem Lagerfeuer zu übernachten. Dabei zeigt Abbildung 1 die versammelte Familie auf der einen Seite des Feuers, wie sie den schwarzen Mann interessiert beobachtet. Die Idylle erinnert an die Idylle eines Familienabends vor dem Fernseher. Die spanische Familie konsumiert das Geschehen und erlebt eine spannende Geschichte, die sie aber nicht in die Realität ihres Lebens Einzug halten lässt.



Abbildung 1: Sehen (41.48)

Die friedliche Stimmung wird durch Doris Furcht vor dem schwarzen Mann gestört. Als alle schlafen, kann sie den Blick nicht vom schlafenden Ombassi abwenden und konstruiert den ‚negro‘ und seine Geschichte. In diesem Moment ist Ombassi machtlos. Weder kann er sich mit Worten wehren, noch kann er den weißen Blick erwidern. Er lässt sich konstruieren (Abbildung 2).



Abbildung 2: „¿De dónde vendrá?“ (45.24)

---

<sup>858</sup> Ibid., (20.52-20.59).

<sup>859</sup> Ibid., (41.19-41.21).

Doris Geschichte von Ombassis Leben speist sich erneut aus den ihr bekannten Bildern aus dem Fernsehen. Ombassi wird als Eindringling gesehen, der die europäische Ordnung stört.<sup>860</sup> Wie andere ‚negros‘ vor ihm, würde auch Ombassi im Drogensumpf am Rande der Legalität versinken.<sup>861</sup> Die Ironie dieser Szene liegt darin, dass weiße Spanier am Strand Drogenware in Empfang nehmen.

Dori und Antonio wenden sich hilfesuchend an die Drogenhändler, doch werden sie von diesen ausgelacht und anschließend bedroht. Antonio versagt als männliche Autorität. In diesem Moment eilt ihnen Ombassi zu Hilfe, der brennende Äste schwingend die Drogendealer vertreibt (Abbildung 4a). Durch seine Heldentat verändert Ombassi Doris Blick. Konstruiert sie ihn davor als schwach und unwissend, zeigt ihr die unmittelbare Erfahrung, dass er ein starker Mann sei. Antonios Männlichkeit wird direkt durch Doris Traum bedroht.

Dori träumt davon, wie sich Ombassi ihr nähert (Abbildung 3a). Doch als sie aufwacht, merkt sie, dass dieser schläft (Abbildung 3b). Anders als die weiße Frau in dem Film *El negro que tenía el alma blanca* genießt Dori die Vorstellung von einem gemeinsamen sexuellen Akt mit Ombassi. Der schlafende ‚negro‘ wird in diesem Fall zum Objekt der weißen Begierde konstruiert. Da seine Augen verschlossen sind, ist er nach wie vor unfähig, sich gegen jedwede Vorstellung seiner weißen Umgebung zu wehren.



Abbildung 3a-b: Doris Traum (48.01/49.32)

Ombassi kann sich Doris verlangendem Blick nicht entziehen. Hat er das Verlangen durch seine Heldentat symbolisch durch ein Feuer entfacht (Abbildung 4a), wird dieses durch seine Stilisierung zum edlen Wilden verstärkt. Ombassi begrüßt die aufgehende Morgensonne, indem er sich nackt auf einen Hügel stellt und die Arme weit von sich streckt (Abbildung 4b). Dabei erinnert dieses Bild stark an die schwarzen Christus-

---

<sup>860</sup> Ibid., (45.35-45.36).

<sup>861</sup> Ibid., (45.48-45.51).

Darstellungen der 1960er-Jahre. Ombassi stellt keinerlei Bedrohung mehr für die spanische Familie dar.



Abbildung 4a-b: Der wilde ‚negro‘/Der edle Wilde (59.09/1.02.18)

Ombassi badet nackt im Meer und animiert Dori nachzukommen. Dori bittet ihn, sich umzudrehen. Sie möchte nicht nackt von ihm gesehen werden.<sup>862</sup> Eine andere Frau, die Ombassis Blick nicht ertragen kann, ist die deutsche Neo-Nazi Uta, die ihn bedroht und anweist, „nicht so“ zu „glotzen.“<sup>863</sup>

Utas aggressive Anweisung, der schwarze Mann solle aufhören, sie anzuschauen, erinnert stark an die Szene aus *Cristo negro* als der nordische Kolonisator Charles dem schwarzen Martín ebenfalls verbietet, ihn anzusehen. Diese weißen Figuren fühlen sich durch den schwarzen Blick bedroht und reagieren mit Gewalt. In den beiden Szenen zeigt sich – aller Ironie der Blick in *Bwana* zum Trotz –, dass der hispanotropikale Blick auch nach dem Tod Francos im demokratischen spanischen Film tradiert wird. Die Aggressionen gegenüber den schwarzen Figuren in den Filmen gehen von *anderen* europäischen Weißen aus, sodass eine Identifizierung mit den ‚guten‘ weißen Spaniern bestehen bleibt.

Die Ankunft von Uta und zwei weiteren Neo-Nazis am Strand soll die gestörte Ordnung an der Grenze ähnlich wie im Film *Salvajes* wiederherstellen. Der Tabubruch einer sich anbahnenden Beziehung zwischen einem schwarzen Mann und einer weißen Frau wird mit der Kastration durch die Neo-Nazis bestraft. Doch während Antonio, Dori und die Kinder mithilfe Ombassis fliehen können, lassen sie ihn nackt am Boden liegend zurück. Teilnahmslos, durch ihren Fernsehkonsum abgestumpft, schauen die Kinder vom Rücksitz des Autos, wie Ombassi von den Neo-Nazis getötet wird (Abbildung 5a). Bevor er getötet wird, wirft Ombassi einen vorwurfsvollen Blick zurück (Abbildung 5b), der die letzte Einstellung des Films bildet. Während des gesamten Geschehens wird Ombassi durch den weißen Blick konstruiert. Angesichts des Todes wehrt er sich gegen diese

---

<sup>862</sup> Ibid., (1.05.54).

<sup>863</sup> Ibid., (1.11.48).

Konstruktion und schaut das weiße Publikum aktiv und vorwurfsvoll an. Ombassi hält dem weißen Publikum durch seinen Blick einen Spiegel vor. Zum ersten Mal muss sich dieses mit dem eigenen Blick auseinandersetzen und sich dem Vorwurf eines schwarzen Blicks aussetzen.



Abbildung 5a-b: Der Blick der Kinder (1.17.49) / Ombassi schaut zurück/La mirada del hombre oscuro (1.17.51)

Der Blick des stummen ‚negro‘ begleitet das weiße Auge durch den Film *Naufragio* von Pedro Aguilera aus dem Jahr 2010.<sup>864</sup> Der junge ‚Reisende‘ Robinson strandet schiffbrüchig an einem spanischen Strand. Im Gegensatz zur Darstellung einer Invasion durch afrikanische Flüchtlinge in *14 kilómetros* und *Querido Bamako* steht Robinsons Schiffbruch für die Einsamkeit und die Anonymität gestrandeter Migranten.

Abbildung 1 zeigt Robinsons Gesicht und seinen einsamen Kampf ums Überleben. Es ist niemand da, um ihn an Land zu bringen. Mühsam kämpft er sich an den Strand, wo er einsam liegen bleibt (Abbildung 2). Abbildung 2 zeigt einen menschenleeren Strand. Die Grenze nach Europa liegt völlig schutzlos vor dem Auge des Betrachters. Keine Ordnungsmacht hält den Migranten davon ab, Europa zu betreten.

Andererseits ist Robinson kein Migrant wie Buba, Ombassi Omar oder Moussa vor ihm. Das Publikum erfährt zunächst nichts über seine Motive, nach Europa zu kommen. Auch die Wahl seines Namens, Robinson, sowie der Filmtitel *Naufragio* lassen eher auf die Reise eines Individuums auf der Suche nach sich selbst als auf eine stereotype neue- ‚negro‘-Geschichte schließen, wie sie das spanische Kino kennt.



Abbildung 1a-b: *Naufragio* (1.43/20.02)

<sup>864</sup> Pedro Aguilera (2010): *Naufragio*, Alokatu S.L.

Robinsons Ankunft in Europa ist durch die Suche nach seinem Vater begründet. Das erste Lebewesen, dem Robinson begegnet, kündigt den Tod des Vaters an. Der tote Vater begleitet Robinson in Form einer weißen Eule (Abbildung 2). Die weiße Farbe der Eule steht im Kontrast zu Robinsons schwarzer Haut. Sie kann ihn auch nur bei Tageslicht erkennen, in der Dunkelheit der Nacht ist sie blind und kann Robinson nicht begleiten. Tagsüber zeigt sie ihm aber, dass er auf dem richtigen Weg ist, um den Tod des Vaters zu rächen.



Abbildung 2: Der Blick der Eule (3.25)

Robinson erleidet einen epileptischen Anfall und wird von einem Jungen entdeckt. Daraufhin wird Robinson von sich illegal in Spanien aufhaltenden Senegalesen gesund gepflegt. Er beginnt, in einem Gewächshaus zu arbeiten, und erhält einen Wochenlohn von dreißig Euro.<sup>865</sup> Geld hat für Robinson keine Bedeutung. Er braucht es, um in Spanien zu überleben und um den Mörder seines Vaters zu finden. Es wird aber auch deutlich in seinem Umgang mit Geld, dass er nicht die Verbesserung seiner materiellen Kondition durch die Migration erreichen möchte.

Robinson zieht stumm weiter und kommt schließlich in einem kleinen Dorf an. Dort mietet er ein Zimmer in einer Pension und beginnt, in der nächsten Fabrik in der Produktion zu arbeiten. Anders als die ‚negro‘-Migranten in den zuvor analysierten Filmen wird Robinson nicht als ‚negro‘ gesehen. Die weißen Mitarbeiter sehen weg (Abbildung 3) anstatt ihn durch ihre Blicke zu konstruieren. Auch Robinsons Blick ist nach innen gerichtet. Die Protagonisten sehen sich nicht an. Es gilt, keine Machtverhältnisse durch Blicke zu definieren. Stattdessen kehren die Figuren ihren Blick nach innen und bilden dadurch eine apathische Gesellschaft, die ihren eigenen Untergang nicht zu verhindern vermag.

---

<sup>865</sup> Ibid., (14.14-14.18).



Abbildung 3: Wegsehen (27.06)

Lediglich der Sohn der Familie, in deren Pension Robinson lebt, zeigt Interesse an dem Neuankömmling. Sein Blick ist allerdings nicht rassistisch und auch nicht begehrend, wie Doris Blick auf Ombassi. Es ist der Blick einer unerwiderten Liebe. Daniel verliebt sich in Robinson, da er für ihn die Möglichkeit darstellt, sein Elternhaus zu verlassen und ein neues Leben in einer anderen Gesellschaft zu beginnen.

Heimlich betrachtet er Robinson beim Duschen (Abbildung 4a-b). Seine Sehnsüchte sowie der Wunsch nach Liebe werden durch diesen Blick auf den schwarzen Körper projiziert. Das weiße Auge konstruiert an dieser Stelle nicht den ‚negro‘, sondern versucht sich selbst durch den ‚negro‘ zu sehen. Robinson verweigert sich allerdings dem weißen Blick. Er nimmt ihn nicht wahr und erwidert ihn nicht. Er lässt sich aber auch nicht durch ihn zu einem Objekt stilisieren, sondern verweigert seine Objektwerdung, indem er dem verlangenden Blick keine Antwort gibt.



Abbildung 4a-b: Der liebende Blick (42.31/42.35)

Auch Paulina verspürt die Sehnsucht, von Robinson gesehen zu werden. In einem Club setzt sie sich nach dem Tanzen zum ihm, erhält aber keine Reaktion (Abbildung 5a). Daraufhin beginnt sie, ihn näher zu betrachten und stellt fest, dass er hübsch sei (Abbildung 5b). Robinson schenkt ihr auch diesmal keine Aufmerksamkeit. Der weiße Blick prallt an Robinson ab, da er seinen Blick nach innen richtet und sich dadurch selbst konstruiert. Er entmächtigt das sehende Subjekt.

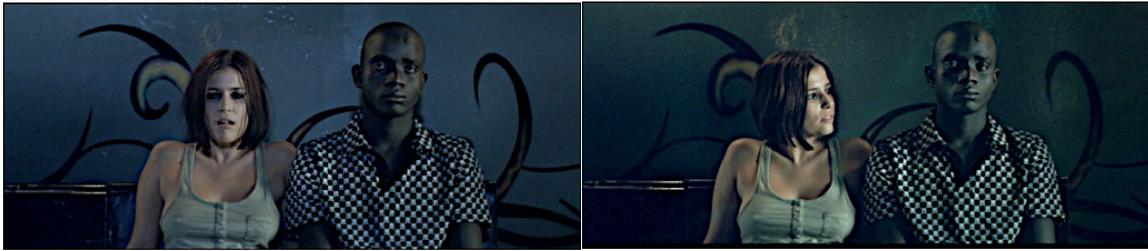


Abbildung 5a-b: „Que guapo eres“ (56.17/56.32)

Daraufhin bitten Paulina und ihr Freund Robinson, sie zu einer verlassenen Baustelle zu begleiten. Sie geben Robinson eine Taschenlampe (Abbildung 6a), damit er sie in deren Lichtkegel beim Sex beobachten kann (Abbildung 6b). Robinson verlässt die Szene und lässt die beiden alleine zurück.



Abbildung 6a-b: Gesehen werden (59.33/59.50)

Die jungen Protagonisten leiden unter der Apathie der Alten, die sie nicht ansehen. Anerkennung suchen sie in dem Blick Robinsons, der sich allerdings nicht auf das Spiel einlässt. Robinson bleibt stumm und sieht weg. Sein Blick bleibt nach innen gekehrt. Als Schiffbrüchiger und Reisender ist er auf der Suche nach der eigenen Identität und der Erfüllung des eigenen Schicksals.

Durch magische Amulette ist Robinson in der Lage, mit seinem toten Vater zu kommunizieren. Dieser erteilt ihm den Auftrag, seinen Mörder zu töten. Robinson schneidet dem Mann die Kehle durch und verschwindet im Wald. Zurückgezogen und einsam lebt er in einer Höhle. Sein restliches Geld verbrennt er.<sup>866</sup> Er ernährt sich von den Insekten und Tieren im Wald und überlebt auf diese Weise. Seine Einsamkeit lässt ihn allerdings leiden. Er unternimmt einen letzten Versuch, Kontakt zu seinem toten Vater aufzunehmen und schmiert sich hierfür weißen Sand ins Gesicht (Abbildung 7). Obwohl sich Robinson gegen das Leben der Weißen entscheidet, lässt sich am Ende des Films die symbolische Weißwerdung bzw. Assimilierung nicht vermeiden.

---

<sup>866</sup> Ibid., (1.19.20).



Abbildung 7: *Blanqueamiento* (1.23.07)

Robinson ist nach der Ermordung des weißen Mannes frei von der Stimme seines Vaters. Seine Reise ist nun zu Ende. Gestrandet in einem weißen Land kann er versuchen, seinen eigenen Weg zu gehen.

Gewisse Elemente und Darstellungsmotive, wie magische Amulette, entsprechen zwar den Erwartungen des weißen Auges, doch entspricht Robinsons Figur dennoch nicht der Figur des ‚neuen negro‘. Wie die weißen Protagonisten im Film so wird auch das weiße Auge hinter der Kamera ignoriert. Robinson erfüllt keine Erwartungen. Er spricht nicht, er sieht niemanden an und offenbart sich damit niemandem. Robinson bleibt ein Rätsel und definiert damit ein neues Machtverhältnis. Er ist nicht mehr das koloniale unterdrückte Objekt der Betrachtung des weißen Blicks. Er löst sich aus allen Erwartungen und ermächtigt sich, selbstständig zu handeln. Robinson bricht mit der Tradition der ‚negro‘-Darstellungen, indem er mit der Tradition des weißen Blicks bricht.

### 3 Fazit

In diesem Kapitel sollte gezeigt werden, wie sich der weiße Blick des Publikums im Film nach Etablierung demokratischer Strukturen präsentiert. Dabei zeigt sich, dass für eine Veränderung des Blicks zwei Zäsuren entscheidend sind. Die erste Zäsur gestaltet sich in der Besetzung des ‚negro‘ mit einem Schauspieler schwarzer Hautfarbe. In diesem Zusammenhang verschwindet der Diskurs um die Hautfarbe, wie ihn das Theater vom Siglo de Oro bis zum 20. Jahrhundert bzw. der Film während der zweiten Republik kennt. Stattdessen steht nun vielmehr der Blick auf den ‚negro‘ im Vordergrund, während der ‚negro‘ seinerseits seinen Blick senkt und sich betrachten sowie konstruieren lässt.

Die zweite Zäsur liegt im Tod Francos und in dem Ende der Diktatur. Wird unter Franco insbesondere nach Beendigung des Bürgerkriegs der traditionelle imperiale Diskurs fortgeführt und eine Beziehung zwischen Spanien und seinen Protektoraten bzw. ehemaligen Kolonien propagiert, formuliert sich nach dessen Tod ein neuer spanischer Nationalismus in dessen Zug der koloniale *Andere* assimiliert wird.

Unter Franco erfährt der ‚negro‘ die Bewunderung des weißen Blicks. Er wird als Künstler auf der Bühne akzeptiert, darf aber das weiße Publikum nicht direkt ansehen und bleibt damit ein Objekt der Betrachtung. Darin manifestiert sich die Reaffirmation einer spanischen Identität im Spannungsfeld doppelter *Othering*-diskurse, wie sie bereits im Theater des 18. Jahrhunderts zu finden ist. Vor dem Hintergrund einer politischen und kulturellen Isolation von den übrigen europäischen Nationen versucht der weiße spanische Blick, sich selbst als weiß zu konstruieren, dabei aber auch den ‚Anderen‘ auf der Bühne zu präsentieren, um an einer europäischen Moderne teilhaben zu können.

Des Weiteren wird die Legende eines spanischen humanen Kolonialismus im Kino weitererzählt. Der weiße Blick zeigt, dass die hispanotropikalistische Perspektive zwischen einer guten spanischen Missionierung und einem brutalen nordeuropäischen System der Ausbeutung unterscheidet. Dabei fungiert der spanische katholische Glauben auch als Zensur für die Repräsentation einer unterdrückten weißen Sexualität, sei es im Traum oder in der Darstellung der Kolonie. Zudem ist der Hispanotropikalismus unter Franco eine Anleitung zum guten Kolonialismus, wie er bereits aus den Theaterstücken des 19. Jahrhunderts bekannt ist.

Nach Francos Tod kommt es zu einem radikalen Bruch mit dem kolonialen Diskurs. Spanien wendet sich von seiner kolonialen Vergangenheit ab und einer europäischen Identität zu. Für die Darstellung des ‚negro‘ hat das ebenfalls radikale Folgen. Die Figur

wird durch den weißen Blick rekonstruiert, ohne dass die traditionelle Darstellungspraxis reflektiert wird. Der weiße Blick rekurriert auf eine Darstellungstradition im gleichzeitigen Versuch, diese zu negieren. Dadurch entsteht der Diskurs um den neuen ‚negro‘ als neue Bedrohung für die spanische weiße Gesellschaft im 21. Jahrhundert.

Diese neue Bedrohung wird an die spanischen Küsten, die Grenzräume der spanischen Gesellschaft, transportiert. Während diese Grenzräume in den Darstellungen entweder von der Polizei oder Kriminellen kontrolliert werden, wird Afrika, als Ursprungsort des ‚negro‘, als rechtsfreier Raum, also ein Anti-Spanien dargestellt. Die ‚negros‘ dürfen die weißen Figuren niemals direkt ansehen und wenn doch, wird der schwarze Blick als Bedrohung wahrgenommen. Gleichzeitig sind sie dem weißen Blick auf eine doppelte Art und Weise ausgeliefert. Auf der einen Seite werden sie von den Figuren im Film betrachtet und auf der anderen Seite konstruiert sie der weiße Kamerablick.

## Zusammenfassung

Wie die Untersuchung gezeigt hat, lernt es das weiße spanische Publikum sich selbst als weiß und den ‚negro‘ als schwarz zu sehen. Im Laufe dieses Lernprozesses konstruiert es den ‚negro‘ dem weißen Publikum unterlegen und definiert durch das aktive Sehen ein Machtverhältnis.

Der weiße Blick stellt sowohl auf der Bühne als auch im Film ein Verhältnis zwischen sehendem Subjekt und gesehendem Objekt her. Den in dieser Arbeit analysierten Werken ist gemeinsam, dass sie dabei das weiße Publikum bzw. einen weißen Autor oder Filmemacher zum sehenden Subjekt ermächtigen, während das gesehene Objekt durch seine schwarze Hautfarbe zum Betrachtungsgegenstand entmündigt wird.

Dabei konstruiert der weiße Blick den ‚negro‘ und grenzt sich deutlich von diesem ab. In diesem Zuge rekurriert er auf einen Diskurs um die Hautfarbe, der sich über Jahrhunderte konstituiert, und perpetuiert diesen durch sich selbst. Der weiße Blick bewegt sich zwischen einer Darstellungstradition des ‚negro‘ und seiner gleichzeitigen Ambivalenz. Um die Tradition aufrechtzuerhalten, bedarf es ihrer stetigen Affirmation, was sich in der Praxis in Form von schwarzer Theaterschminke oder später durch die Besetzung durch schwarze Schauspieler manifestiert.

Im Siglo de Oro ist der ‚negro‘ stets ein Sklave der weißen Gesellschaft, der seine Hautfarbe erst überwinden kann, wenn er den weißen Blick annimmt und sein Sklavendasein akzeptiert. In diesem Moment der inneren Krise des schwarzen Sklaven kommt es gleichzeitig zum symbolischen Tod der Hautfarbe. Wenn der ‚negro‘ sich dazu entschließt, eine Ausnahme zu bilden und keine Nachkommen zu zeugen, die die weiße Gesellschaft durch einen ungewöhnlichen sozialen Status bedrohen könnten, darf er Teil dieser weißen Gesellschaft werden. Der weiße Blick befreit den ‚negro‘ symbolisch von den sozialen Ketten seiner Hautfarbe.

Im Zeitalter der Aufklärung hingegen oszilliert die Darstellung zwischen der Affirmation einer traditionellen orientalistischen Praxis zu Beginn des Jahrhunderts und einer Negation des Schwarzen als Teil eines weißen gesellschaftlichen Körpers. Die schwarze Hautfarbe wird auf der Bühne als Kulturtechnik reflektiert, womit die ‚negros‘ als Teil einer weißen Gesellschaft von der Bühne verschwinden. Erst am Ende des Jahrhunderts rückt die Figur erneut in den Fokus des weißen Blicks, allerdings fernab der Metropole in der Kolonie. Hierbei wird der Figur im Sinne der Aufklärung eine Sensibilität unterstellt, um die Notwendigkeit eines humanen Kolonialismus zu propagieren.

Der aufgeklärte Blick stilisiert dabei den ‚negro‘ als Figur zu einer historischen Täuschung und negiert die Präsenz von Menschen mit schwarzer Hautfarbe in Spanien.

Der humane Kolonialismus bildet den Ausgangspunkt der Darstellungen im 19. Jahrhundert. Aus Angst vor einem Widerstand der unterdrückten schwarzen Bevölkerung, wie er in Haiti zu Beginn des Jahrhunderts stattfindet, stilisiert der weiße Blick die spanischen Besatzer zu friedlichen Missionaren, die die schwarzen Sklaven durch die Vermittlung des katholischen Glaubens zivilisieren und anschließend aus seiner Unmündigkeit befreien. Dabei wird eine Abgrenzung zu anderen weißen Kolonisatoren vorgenommen, die als geldgierig und brutal dargestellt werden. Auch das Tabu sexueller Beziehungen zwischen den Rassen wird thematisiert, allerdings auch hier in die Kolonien verlagert. Spanien fungiert in diesen Darstellungen als Hüterin einer notwendigen gesellschaftlichen Ordnung. Das weiße Publikum blickt angstvoll auf den Aufstand der ‚negros‘ und interpretiert in diesem Zusammenhang einen neuen, humanen Kolonialismus.

Der koloniale Traum bleibt auch in den Darstellungen unter Francos Filmemachern aktuell. Dabei wird auf einen humanen spanischen Kolonialismus rekurriert, der ihn durch seine missionarische Komponente legitimiert. Erst mit Francos Tod wendet sich der weiße Blick von seiner kolonialen Vergangenheit ab, ohne allerdings das Objekt seiner Betrachtung zum sehenden Subjekt zu ermächtigen. Deshalb zeigt sich im postfranquistischen Film der Kamerablick in der Tradition des weißen Blicks des Publikums ohne diesen zu reflektieren, was wiederum zur postkolonialen Verdrängung des ‚negro‘ führt. Obwohl zur letzten kolonialen Erfahrung eine gewisse zeitliche Distanz besteht, ist nach der Analyse keine Entwicklung in deren Reflexion zu erkennen. Dieses Desiderat galt es mittels des historischen Vergleichs zu füllen.

Im historischen Vergleich verschiedener Darstellungstechniken zeigt sich, wie der weiße (Kamera-)Blick über Jahrhunderte sowohl durch den Theatertext, aber auch durch die Schmincktechnik konstruiert wird. Allerdings spielt der Text mit der Besetzung schwarzer Schauspieler immer weniger eine Rolle. Ihre Hautfarbe wird nicht mehr diskutiert, sondern gesehen, ohne dass die Reaffirmation einer jahrhundertelangen Darstellungstradition notwendig erscheint. Erst über seine textuelle Konstruktion kann aber der weiße (Kamera-)Blick dekonstruiert und als weiß sichtbar gemacht werden.

Ist dieses Sehen genuin spanisch, begründet also einen ‚spanischen Sonderweg‘ im europäischen Vergleich? Die Gegenüberstellung zentraler Forschungsthese zum jeweiligen Jahrhundert hat gezeigt, dass es sich bei dem spanischen Sonderweg vor allem

um eine politisch und historisch motivierte Forschungstendenz handelt, die es in weiteren Arbeiten zu identifizieren gilt.

Indem die Untersuchung das ‚Sehen‘ der schwarzen Figur durch ein weißes spanisches Publikum als ein zentrales koloniales Wahrnehmungsmuster identifiziert, stellt sie die spanische koloniale Erfahrung in eine Reihe mit anderen europäischen Kolonialmächten. Zudem wird auf diese Weise ein über Jahrhunderte tradierter rassistischer Diskurs als solcher enttarnt, was einer Neubetrachtung in der Konstruktion von ‚negro‘-Figuren führen kann.

Um dem Vorwurf entgegen zu wirken, in dieser Arbeit Begriffe wie ‚Nationalismus‘ und ‚Rassismus‘ anachronistisch verwendet zu haben, wurde das Muster des ‚Sehens‘ in Anlehnung an Beusteriens Definition von ‚the white’s eye‘ eingeführt. Anhand dieses Sehens wird ein rassistischer Blick entwickelt, wie er die Darstellungen vom Siglo de Oro bis zum zeitgenössischen Migrationsfilm durchzieht. Doch nicht nur das Sehen ermöglicht die Unterdrückung, sondern auch die Tradierung eines Stereotyps.

Wie die Figur des ‚negro‘ Rosambuco zeigt, ist die Vorstellung, dass schwarze Menschen an die weißen Küsten Spaniens vom Meer „gespült“ werden keine Erfindung des Migrationsfilms, sondern eine verbreitete Vorstellung im Siglo de Oro. Vor einem solchen Hintergrund ist es ungewöhnlich, dass Untersuchungen des zeitgenössischen Migrationsfilms die historische Dimension der Darstellungen nicht berücksichtigen.

Für Darstellungen des ‚negro‘ im Siglo de Oro lassen sich weitere Parallelen zum Film festhalten. Die barocke Konstruktion von Afrika bildet ein Gegenbild zu Spanien, was das Theater zur Bühne politischer imperialer Propaganda werden lässt. Auch der Akt der Darstellung verstärkt die Idee von einem natürlichen weißen gegenüber einem devianten schwarzen Körper, wenn die künstliche schwarze Schminke auf eine natürlich weiße Haut aufgetragen wird. Dadurch wird die Akzeptanz vom sozialen Aufstieg eines besonders tugendhaften ‚negro‘ erleichtert. Denn vom Publikum wird der ‚negro‘ als weißer Schauspieler gesehen, der die schwarze Hautfarbe lediglich für die Dauer der Aufführung trägt.

Deshalb ist der Blick des Publikums denn auch ein befreiender Blick, der den ‚negro‘ auf der Bühne von der mit der schwarzen Hautfarbe verbundenen Kondition befreit.

Warum diese Form der Darstellung im 18. Jahrhundert von der Zensur verboten wird, wird anhand des Farbenspiels vor der jeweiligen Krise eines schwarzen Protagonisten deutlich. In diesem Spiel wird die soziale Ordnung verkehrt, um eine möglich Bedrohung durch die schwarze Hautfarbe zu thematisieren. Das Schwarze wird zu einem Zeichen der

Kraft und Stärke, während die Blässe der Weißen auf das Fehlen der Hautfarbe zurückgeführt wird.

Die Eindämmung dieser Bedrohung erfolgt auf zwei Arten. Zum einen lernen es die Figuren sich mit den Augen der weißen Figuren und des weißen Publikums als schwarz zu sehen und versuchen die Hautfarbe loszuwerden. Zum anderen erfolgt der Befehl sich als ‚negro‘ versklaven zu lassen von der höchsten Autorität in einem christlichen Weltbild, vom Sohn Gottes persönlich bzw. seinen auserwählten Vertretern, wie den spanischen Königen.

Das 18. Jahrhundert in Spanien bleibt hingegen lange von wissenschaftlichen Debatten unberücksichtigt, was einer langen Forschungstradition einerseits und einer engen Beziehung zwischen Politik und Kultur andererseits zu verdanken ist. Spanien stellt im 18. Jahrhundert eine Grenzregion dar, die die Nähe zu Afrika markiert. Daraus ergibt sich die Suche nach einer spanisch-europäischen Identität in deren Zuge der ‚negro‘ als Abgrenzungsmerkmal zu einer spanisch-afrikanischen Identität gilt.

Diese spanisch-afrikanische Identität wird mit traditionellen ‚negro‘-Darstellungen aus dem Siglo de Oro in Verbindung gebracht, während die spanisch-europäische Identität von liberalen Eliten gefordert wird. Auf Mikroebene findet hier bereits die Austragung des Konflikts zwischen zwei verschiedenen Spanien statt.

Die Art der Darstellung führt die Metaebene auf der Bühne ein. Die Darstellung eines ‚negro‘ wird also zum Objekt der Darstellung, was allerdings vom Publikum im Stück nicht verstanden wird. Deshalb verlieren die ‚negro‘-Figuren, wie sie aus dem Siglo de Oro bekannt sind, im 18. Jahrhundert ihre Bedeutung. Stattdessen wird anhand ihrer Konstruktion ein Nationalprojekt formuliert in dessen Mittelpunkt die spanische Frau als Trägerin spanischer Werte und Tugenden steht. Die „Mutterfigur“ einer Nation findet im 18. Jahrhundert ihren Ursprung auf der Bühne.

Trotz einer Konzentration der Sklaverei- und Imperialismusforschung auf das 19. Jahrhundert wird Spanien in diesem Fokus erneut kaum berücksichtigt. Dabei findet sich trotz eines bewusst initiierten Prozesses des Verdrängens und Vergessens gerade im Theater noch Untersuchungsmaterial, das Aufschluss über Spaniens Selbstverständnis als Kolonialmacht gibt. Erneut fungiert die Figur des ‚negro‘ in ihrer Darstellung als Möglichkeit, die weiße spanische Identität zu begründen. Auf diese Weise wird die nach Haiti reale Möglichkeit eines Sklavenaufstands im Theater verarbeitet. Gewalt und Erziehung dienen hier als Instrumente, um ein zweites Haiti nicht nur auf der Bühne zu verhindern. So ist eines der wichtigsten Argumente für die Anwendung von Gewalt die

Annahme, dass ‚negros‘ nur zu einem barbarischen Akt der Nationenbildung fähig seien, der wiederum die Geburt einer barbarischen Nation bedeuten würde. Der schwarze Körper steht hier stellvertretend für die Kolonie und alles Negative, was ihre Distanz vom Mutterland ermöglicht. Erst wenn er sich kulturell und intellektuell einem weißen Körper anpasst, wird er seine Gleichberechtigung erhalten. Die ‚Weißwerdung‘, das *blanqueamiento*, findet sich zwar im Diskurs wieder, wird aber als Konzept nur mit dem Tod aller schwarzer Figuren einhergehen.

Auch im 20. Jahrhundert wird die Tradition den ‚negro‘ als dem Weißen unterlegen zu sehen unter Francos Regisseuren fortgeführt. Ein Bruch erfolgt erst mit dem Tod Francos 1975. Alle Verbindungen zu den ehemaligen Kolonien bzw. Protektoraten werden verdrängt und kulturell vergessen. Deshalb erinnern die Darstellungen des ‚negro‘ im Migrationsfilm stark an ihre Vorgänger aus dem Siglo de Oro. Der Kontakt wird als ein neues Phänomen interpretiert.

Dabei bedient man sich vor allem bei der Kameraführung und dem Diskurs Muster, die sich in den Jahrhunderten davor entwickelt haben. Die Verdrängung der historischen Entwicklung verhindert so, dass der ‚negro‘, der nun auch von schwarzen Schauspielern verkörpert wird, nicht dem rassistischen Blick ausgeliefert wird und perpetuiert Stereotype einer längst vergessenen kolonialen Vergangenheit.

## Literaturverzeichnis

- Aguirre, Sergio (1979): „En el aniversario de la muerte de Maceo“, *La Habana* 211, S. 67-81.
- Alás-Brun, Montserrat (2000): „‘Ese engañoso amor del blanco’: El (contra)discurso colonial en un drama español de posguerra“, *Afro-Hispanic Review*, S. 85-92.
- Alás-Brun, Montserrat (2006): „El otro tropical en el teatro español (1930-1970)“, *Anales de la literatura española contemporánea* 31 (2), S. 41-77.
- Alberich, Ferran (1997): „Raza: Cine y propaganda en la inmediata posguerra“, *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen* 27, S. 50-61.
- Anderson, Benedict (2006): *Imagined Communities*, London/New York: Verso.
- Anónimo ([1552]1976): *Lazarillo de Tormes*, hg. von Francisco Rico, Barcelona: Editorial Planeta.
- Appiah, Kwame Anthony (1995): „The Postcolonial and the Postmodern“, in: Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (Hgg.): *The Post-Colonial Studies reader*, London/New York: Routledge, S. 119-124, aus: *In my fathers’s House. Africa in the Philosophy of Culture*, London: Methuen, 1992.
- Araujo, Nara (1993): „Raza y género en *Sab*“, *Casa de la Américas* 33 (190), S. 42-49.
- Arellano, Ignacio (2011): *El Arte de Hacer Comedias. Estudios Sobre el Teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Siglo XXI Editores.
- Ashcroft, Bill/ Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (1989): *The Empire writes back*, London/New York: Routledge.
- Ayala, Ignacio López de ([1775]2005): *Numancia destruida*, Madrid: Cátedra.
- Barca, Pedro Calderón de ([1635]2004): *La vida es sueño*, Madrid: Cátedra.
- Barca, Pedro Calderón ([1649] 2014): *El gran teatro del mundo*, Madrid: Cátedra.
- Barnhart, Bruce (2013): *Jazz in the time of the novel. The temporal politics of American race and culture*, Tuscaloosa: The University of Alabama press.
- Barrios, Olga (2002): „Entre la Esclavitud y el Ensalzamiento: la Presencia Africana en la Sociedad y en el Teatro del Siglo de Oro Español“, *Bulletin of the Comediantes* 52 (2), S. 287-311.
- Bender, Martina (2011): „De lo mágico en Calderón a lo sobrenatural de la comedia de magia dieciochesca“, *Calderón y su escuela. Variaciones e innovación de un modelo teatral*, *Archivum Calderonianum* 12, S. 59-75.
- Bentley, Bernard P. E. (2007): *A companion to Spanish cinema*, Woodbridge: Tamesis.

- Beusterien, John (2006): „Teaching Race and the Performance of Whiteness in *El Valiente Negro en Flandes*, by Andrés de Claramonte“, in: Bass, Laura R./Marg, John (Hgg.): *Approaches to Teaching Early Modern Spanish Drama* Vol. 90, New York: MLA, S. 174-181.
- Beusterien, John (2006): *An eye on race. Perspectives from theater in imperial Spain*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- Bhabha, Homi K. (2004): *The Location of Culture*, New York: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (2011): *Our neighbours, ourselves: contemporary reflections on survival*, Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Birla, Rita (2010): „Postcolonial Studies. Now that’s history“, in: Morris, Rosalind C. (Hg.): *Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea*, New York: Columbia University Press, S. 87-99.
- Blumenthal, Debra (2005): „‘La Casa dels Negres’: Black African Solidarity in Late Medieval Valencia“, in: Earle, Tom/Lowe, Kate (Hgg.): *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 225-246.
- Borst, Julia (2015): *Gewalt und Trauma im haitianischen Gegenwartsroman. Die Post-Duvalier-Ära in der Literatur*, Tübingen: Narr.
- Bouba Kidakou, Antoine (2006): *África Negra en los Libros de Viajes Españoles del Siglo de Oro. La Imagen del Negro en la España del Siglo de Oro*, Saarbrücken: Lap Lambert.
- Brah, Avtar (2006): *Cartographies of Diaspora. Contesting identities*, London/New York: Routledge.
- Brinker-Gabler, Gisela (Hg.) (1995): *Encountering the Other(s). Studies in Literature, History, and Culture*, New York: State University of New York Press.
- Buchanan, Milton A. (1905): „Notes on the Spanish Drama: Lope, Mira de Amescua and Moreto“, *Modern Language Notes* 20 (2), S. 38-41.
- Buck, Donald C. (1986): „Juan Salvo y Vela and the Rise of the *Comedia de magia*: The Magician as Anti-Hero“, *Hispania. A Journal devoted to the teaching of Spanish and Portuguese* 69 (2), S. 251-261.
- Camacho, Jorge (2009): „Los fantasmas del miedo (al negro) en la literatura cubana de la primera mitad del siglo XIX“, *Bulletin of Hispanic Studies* 86, S. 675-688.
- Camacho, Jorge (2015): *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.

- Carnero, Guillermo (1997): *Estudios sobre el teatro del siglo XVIII*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Carrasco González, Antonio M. (2000): *La novela colonial hispanoafriicana. Las colonias africanas de España a través de la historia de la novela*, Madrid: Sial ediciones.
- Carson, John (2007): *The Measure of Merit. Talents, Intelligence, and Inequality in the French and American Republics, 1750-1940*, Princeton: Princeton University Press.
- Castellano, Juan R. (1961): „El Negro Esclavo en el Entremés del Siglo de Oro“, in *Hispania: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese* Vol. 44 (1), S. 55-65.
- Castro, Américo (1973): *Sobre el nombre y el quien de los españoles*, Madrid: Taurus.
- Castro, Mariano de/Ndongo, Donato (1998): *España en Guinea. Construcciones del desencuentro: 1778-1968*, Toledo: Sequitur.
- Cervantes, Miguel de ([1585]2010): *Numancia*, Madrid: Cátedra.
- Chakrabarty, Dipesh (2008): *Provincializing Europe. Postcolonial thought and historical difference*, Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Chatterjee, Partha (2010): „Reflections of ‚Can the subaltern speak?‘. Subaltern Studies after Spivak“, in: Morris, Rosalind C. (Hg.): *Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea*, New York: Columbia University Press, S. 81-86.
- Chaves, María E. (Hg.): *Genealogías de la Diferencia. Tecnologías de la Salvación y Representación de los Africanos Esclavizados en Iberoamérica Colonial*, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Cockrell, Dale (1997): *Demons of Disorder. Early Blackface Minstrels and Their World*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Comaroff, Jean (2005): „The end of history, again? Pursuing the past in the postcolony“, in: Loomba, Ania/Kaul, Suvir/Bunzi, Matti/Burton, Antoinette/Esty, Jed (Hgg.): *Postcolonial Studies and beyond*, Durham/London: Duke University Press, S. 125-144.
- Cortés López, José Luís (1986): *Los Orígenes de la Esclavitud Negra en España*, Madrid: Mundo Negro.
- Corwin, Arthur, F. (1967): *Spain and the Abolition of Slavery in Cuba, 1817-1886*, Austin: University of Texas Press.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1911): *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas Desde Fines del Siglo XVI a Medios del XVIII*, Madrid: Casa Editorial Bailly, Vol I.

- Covarrubias Horozco, Sebastián de (2006): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Edición Integral e Ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- Daget, Serge (1990): „Mentalidad francesa y cuestiones abolicionistas: El humanitarismo ambiguo (1770-1850)“, in: Solano, Francisco de/Guimerá, Agustín (Hgg.): *Esclavitud y derechos humanos. La lucha por la libertad del negro en el siglo XIX*, Madrid: Grafipren, S. 555-573.
- Dassbach, Elma (1997): *La Comedia Hagiográfica del Siglo de Oro Español, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York: Peter Lang.
- Davies, Ian (2006): „Raza y etnicidad: desafíos de la inmigración en el cine español“, *Letras hispanas. Revista de literatura y cultura* 3 (1), S 98-112.
- Debord, Guy (1992): *La Société du Spectacle*, Paris: Gallimard.
- Doll, Eileen J. (2013): „Los inmigrantes africanos en tres piezas españolas: Igancio del Moral, Jerónimo López Mozo y José Moreno Arenas“, *Hispania* 96 (1), S. 15-25.
- Domínguez Ortiz, Antonio (2003): *La Esclavitud en Castilla en la Edad Moderna y Otros Estudios de Marginados*, Granada: Editorial Comares.
- Ebenhoch, Markus (2015): *La religión, las letras y las luces. El factor religioso en la Ilustración española e hispanoamericana*, Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Eckert, Andreas (2010): „Aufklärung, Sklaverei und Abolition“, *Geschichte und Gesellschaft Sonderheft* 23, S. 243-262.
- Eckert, Andreas (2012): „Skaven in Europa“, in: Pim den Boer/Duchhardt, Heinz/Kreis, Georg/Schmale, Wolfgang (Hgg.): *Europäische Erinnerungsorte 3. Europa und die Welt*, München: Oldenbourg Verlag, S. 79-85.
- Eibl, Karl (2012): „Von der biologischen Furcht zur literarischen Angst. Ein Vertikalschnitt“, *KulturPoetik* 12, S 155-186.
- Falk, Francesca (2012): „Postkolonialismus“, in: Pim den Boer/Duchhardt, Heinz/Kreis, Georg/Schmale, Georg (Hgg.): *Europäische Erinnerungsorte 3. Europa und die Welt*, München: Oldenbourg Verlag, S. 53-62.
- Fanon, Frantz ([1952] 2009): *Peau noire, masques blancs*, Paris: Éditions du Seuil.
- Fanon, Frantz (1985): *Les damnés de la terre*, Preface de Jean-Paul Sartre, Paris: La Découverte.
- Fendler, Ute/Wehrheim, Monika (2007): „Film und inszenierte Kolonialgeschichte“, in: dies. (Hgg.): *Entdeckung, Eroberung, Inszenierung. Filmische Versionen der*

- Kolonialgeschichte Lateinamerikas und Afrikas*, München: Martin Meidenbauer, S. vii-xviii.
- Festa, Lynn/Carey, Daniel (2009): „Introduction. Some Answers to the Question: ‚What is Postcolonial Enlightenment?‘“, in: dies. (Hgg.) *The Postcolonial Enlightenment. Eighteenth-Century Colonialism and Postcolonial Theory*, pp. 1-33.
- Feyjoo y Montenegro, Benito Jerónimo (1975): *Teatro crítico universal*, Feijoo. Selección, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo, Madrid: Espasa-Calpe.
- Fischer, Sibylle (2004): *Modernity Disavowed. Haiti and the cultures of slavery in the age of revolution*, Durham & London: Duke University Press.
- Floek, Wilfried (1981): „Das Spanienbild der französischen Aufklärer und seine Auswirkungen auf die spanische *Ilustración*“, *Iberoromania* 13, S. 62-76.
- Flood, Alision (2015): „The best British novel of all time: have international critics found it?“, *The Guardian.com*, 8 December 2015, <http://www.theguardian.com/books/books-blog/2015/dec/08/best-british-novel-of-all-time-international-critics-top-100-middlemarch> (zuletzt gesehen am: 02.05.2016).
- Fra-Molinero, Baltasar (1997): „The Play of Race and Gender in Vélez de Guevara’s *Virtudes Vencen Señales*“, *Bulletin of the Comediantes* 49 (2), S. 337-355.
- Fracchia, Carmen (2010): „El Escalvo Negroafricano en las Imágenes Españolas de los Santos Cosme y Damián“, in: Martín Casares, Aurelia/García Barranco, Margarita (Hgg.): *La Esclavitud Negroafricana en la Historia de España Siglos XVI y XVII*, Granada: Editorial Comares, S. 127-149.
- Frankenberg, Ruth (1999): „Introduction: Local Whitenesses, Localizing Whiteness“, in: dies. (Hg.): *Displacing Whiteness. Essays in Social and Cultural Criticism*, Durham/London: Duke University Press, S. 1-33.
- Franklin Lewis, Elizabeth (1997): „Breaking the chains: language and the bonds of slavery in María Rosa Gálvez’s ‚Zinda‘ (1804)“, *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 20 (2), S. 263-275.
- Freire López, Ana María (2010): *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Frankfurt a. M.: Vervuert.
- Gabilondo, Joseba (2008): „State Narcissism: Racism, Neoimperialism, and Spanish Opposition to Multiculturalism (On Mikel Azurmendi)“, in: Sampedro Vizcaya, Benita/Doubleday, Simon (Hgg.): *Border Interrogations. Questioning Spanish Frontiers*, Oxford/New York: Berghahn Books, pp. 65-89.

- Ganelin, Charles (1985): „Claramonte’s *El Gran Rey de los Desiertos, San Onofre: Allegory or Figural Interpretation?*“, in: Hartigan, Karelisa (Hg.): *The Many Forms of Drama*, London, Lanham: University Press of America, S. 51-68.
- Garrido Ardila, Juan Antonio (Hg.) (2013): *Textos del desastre. La última gran crisis (1898)*, Barcelona: Clásicos Castalia.
- García Barranco, Margarita (2010): „Correlaciones y Divergencias en la Representación de dos Minorías: Negroafricanos y Moriscos en la Literatura del Siglo de Oro“, in: Martín Casares, Aurelia/García Barranco, Margarita (Hgg.): *La Esclavitud Negrafricana en la Historia de España Siglos XVI y XVII*, Granada: Editorial Comares, S. 151-171.
- Geertz, Clifford (1973): *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, A Division of Harper Collins Publishers.
- Gelz, Andreas (2012): „Convivencia - ZusammenLebensWissen als Utopie spanischer Geschichtsschreibung“, in: Ottmar Ette (Hg.): *Wissensformen und Wissensnormen des ZusammenLebens*, Berlin: de Gruyter, S. 87-102.
- Gelz, Andreas (2014): „La presencia del indiano en la historia literaria y cultural de España (con especial atención a la novela Tormento de Benito Pérez Galdós)“, in: Bosshard, Marco Thomas/Gelz, Andreas (Hgg.): *Return Migration in Romance Cultures*, Freiburg i. Br.: Rombach, S. 173-185.
- Genovese, Eugene D. (1979): *From rebellion to revolution. Afro-American slave revolts in the making of the modern world*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Geulen, Christian (2012): „Rassismus“, in: Pim den Boer/Duchhardt, Heinz/Kreis, Georg/Schmale, Wolfgang (Hgg.): *Europäische Erinnerungsorte 3. Europa und die Welt*, München: Oldenbourg Verlag, S. 45-51.
- Glaser, Edward (1960): „Calderón de la Barca’s *La Síbila del Oriente y Gran Reina de Saba*“, *Romanische Forschungen* 72 (3), S. 381-403.
- Gobineau, Comte de (1940 [1854]): *Essai sur L’Inégalité des Races Humaines*. Tome Premier, Paris: Firmin-Didot.
- González Echegaray, Carlos (1998): „Dos Negros Notables Através del Teatro del Siglo de Oro“, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 74, S. 407-434.
- Gotor, José Luis (1983): „*El mágico de Salerno*“, *Teatro di magia*, S. 107-146.
- Goytisolo, Juan (2007): „Prólogo“, in: Cornejo Parriego, Rosalía (Hg.): *Memoria colonial e inmigración: La negritud en la España posfranquista*, Barcelona: Edicions Bellaterra, S. 13-15.

- Gutiérrez Granda, Germán de (1971): „Sobre el origen del ‚habla de negro‘ en la literatura peninsular del Siglo de Oro“, *Prohemio* 2 (1), S. 98-109.
- Haehnel, Birgit (2010): „Getting under the skin – circling around a ‚Slave Sublime‘“, in: Haehnel, Birgit/Ulz, Melanie (Hgg.): *Slavery in art and literature. Approaches to trauma, memory and visuality*, Berlin: Frank & Timme, S. 263-281.
- Hautemanière, Nicolas (2014): „Interview mit Nikolas Jaspert – Der Mittelmeerraum im Mittelalter: Modell für das Zusammenleben von Christen und Muslimen?“, 15.09.2014, <http://www.lesclesdumoyenorient.com/Interview-mit-Nikolas-Jaspert-Das-Mittelmeerraum-im-Mittelalter-Modell-fur-das.html> (zuletzt gesehen am: 08.11.2015).
- Hennigfeld, Ursula (2008): *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Herbers, Klaus (2011): „Die Eroberung der Kanarischen Inseln – ein Model für die spätere Expansion Portugals und Spaniens nach Afrika und Amerika?“, in: Blennemann, Gordon/Deimann, Wiebke (Hgg.): *Pilger, Päpste, Heilige. Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Geschichte des Mittelalters*, Göttingen: Narr, S. 199-235.
- Herr, Richard (1962): „The Twentieth Century Spaniard Views the Spanish Enlightenment“, *Hispania* 45 (2), S. 183-193.
- Hobsbawm, Eric (1962): *The age of revolution 1789-1848*, New York: Vintage Books.
- Insúa, Alberto ([1922]1998): *El negro que tenía el alma blanca*, Madrid: Clásicos Castalia.
- Ivory, Annette (1979): „Juan Latino: The Struggle of Blacks, Jews, and Moors in Golden Age Spain“, *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 62 (4), S. 613-618.
- Jaspert, Nikolas (2011): „Religiöse Minderheiten auf der Iberischen Halbinsel und im Mittelmeerraum. Eine Skizze“, in: Klaus Herbers, Nikolas Jaspert (Hgg.): *Integration – Segregation – Vertreibung. Religiöse Minderheiten und Randgruppen auf der Iberischen Halbinsel (7. bis 17. Jahrhundert)*, Berlin: Lit Verlag, S. 15-44.
- Johnson, Sara E. (2012): *The Fear of French Negroes. Transcolonial Collaboration in the Revolutionary Americas*, Berkeley: University of California Press.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de (1963): *Discurso sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de ciencias naturales*, Obras publicadas e inéditas XLVI.
- Jurt, Joseph (1986): „L’image de l’Espagne en France au Siècle de Lumières“, in: Fink, Gonthier-Louis (Hg.): *Cosmopolitisme, Patriotisme et Xénophobie en Europe au siècle des Lumières*, Strasbourg: Université des Sciences Humaines, S. 28-41.

- Kaplan, E. Ann (1997): *Looking for the Other. Feminism, film, and the imperial gaze*, New York/London: Routledge.
- Kaplan, E. Ann (2005): *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Jersey: Rutgers University Press.
- Kish, Kathleen (1983): „A School for Wives. Women in Eighteenth-Century Spanish Theater“, in: Miller, Beth (Hg.): *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley: University of California Press, S. 184-200.
- Klein, Herbert S. (2010): *The Atlantic slave trade*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Koeninger, Frieda (2014): „*El negro y la blanca*: La censura de una obra abolicionista en Madrid y México“, *Dieciocho* 37 (1), S. 123-138.
- Labanyi, Jo (2002): „Introduction: Engaging with ghosts; or, theorizing culture in modern Spain“, in: dies. (Hg.): *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford: Oxford University Press, pp. 1-14.
- Labrador Herraiz, José J./DiFranco, Ralph A. (2004): „Villancicos de Negros y Otros Testimonios al caso en Manuscrito del Siglo de Oro“, in: Piñero Ramírez, Pedro Manuel (Hg.): *De la Canción de Amor Medieval a las Soleares. Profesro Manuel Alvar „In Memoriam“*. *Actas del Congreso Internacional „Lyra Minima Oral III“ Sevilla, 26-28 de Noviembre de 2001*, Sevilla: Pedro Manuel Piñero Ramírez, S. 163-188.
- Las Casas, Fray Bartolomé de (1989): *Brevísima Relación de la Destrucción de África. Preludio a la Destrucción de Indias*, hg. von Isaco Pérez Fernández, Salamanca/Lima: Editorial San Esteban Instituto Bartolomé de Las Casas.
- Lawrence, Jeremy (2005): „Black Africans in Renaissance Spanish Literature“, in: Earle, Tom/Lowe, Kate (Hgg.): *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 70-93.
- Lipski, John M. (1995): „Literary ‘Africanized’ Spanish as a Research Tool: Dating Consonant Reduction“, *Romance Philology*, 49 (2), S. 130-167.
- literatura al de ciencias naturales*, Madrid: BAE.
- Llanos M., Bernadita (1989): „Integración de la mujer al proyecto de la Ilustración en España“, *Ideologies and literature. A journal of Hispanic and Luzo-Brazilian Studies* 4 (1), S. 199-223.
- Lobato, María Luisa (2012): „Historiografía de los géneros teatrales breves áureos: hacia la concepción de la fiesta teatral en su conjunto“, *Revista sobre teatro áureo* 6, S. 153-173.

- López, P. (1945): „España misionera y los cautivos en Marruecos“, *Mauritania. Revista mensual ilustrada de los Misioneros Franciscanos de Marruecos*. Tánger, Mai, S. 140.
- Lowe, Kate (2005): „The Black African Presence in Renaissance Europe“, in: Earle, Tom/Lowe, Kate (Hgg.): *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 1-14.
- Luzán Claramunt de Suevles y Gurrea, Ignacio de (1789): *La poética ó reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid: en la imprenta de don Antonio de Sancha, Universidad de Granada. Biblioteca universitaria, Fondo antiguo/Fondo antiguo de universidades y colecciones singulares.
- Luzán, Ignacio de (1737): *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza: Francisco Revilla.
- Mariscal, George (2001): „The figure of the *indiano* in early modern Spanish culture“, *Journal of Spanish Cultural Studies* 2 (1), S. 55-68.
- Martín Casares, Aurelia (2005): „Free and Freed Black Africans in Granada in the Time of the Spanish Renaissance“, in: Earle, Tom/Lowe, Kate (Hgg.): *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 247-260.
- Martin Casares, Aurelia (2010): „Comba y Dominga: La Imagen Sexualizada de la Negrafricanas en la Literatura de Cordel de la España Moderna“, in: Martín Casares, Aurelia/García Barranco, Margarita (Hgg.): *La Esclavitud Negrafricana en la Historia de España Siglos XVI y XVII*, Granada: Editorial Comares, S. 173-188.
- Martin-Márquez, Susan (2008): „Constructing Convivencia: Miquel Barceló, José Luis Guerin, and Spanish-African Solidarity“, in: Sampedro Vizcaya, Benita/Doubleday, Simon (Hgg.): *Border Interrogations. Questioning Spanish Frontiers*, Oxford/New York: Berghahn Books, pp. 90-104.
- Martin-Márquez, Susan (2008): *Disorientations. Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*, New Haven/London: Yale University Press.
- Martínez Carreras, José U. (1990): „La abolición de la esclavitud en España durante el siglo XIX“, in: Solano, Francisco de/Guimerá, Agustín (Hgg.): *Esclavitud y derechos humanos. La lucha por la libertad del negro en el siglo XIX*, Madrid: Grafipren, S. 63-77.
- Martínez Góngora, Mar (2013): *Los espacios coloniales en las crónicas de Berbería*, Frankfurt/Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- María José Martínez López (1997): *El entremés. Radiografía de un género*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

- Martínez-Vasseur, Pilar (2011): „El cine español mira hacia las Américas, de la conquista a las guerras de independencia, para mejor comprender la España franquista“, in: Sánchez Mantero, Rafael/Erausquin, Estela (Hgg.): *España y América en el bicentenario de la Independencia: miradas sobre lo extraño y el extranjero*, Sevilla: Universidad de Sevilla, S. 287-302.
- Mbembe, Achille (2013): *Critique de la raison nègre*, Paris: Decouverte.
- McClintock, Anne (1995): *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York/London: Routledge.
- Medina, Alberto (2008): „Through the Eyes of Strangers: Building Nation and Political Legitimacy in Eighteenth-Century Spain“, in: Sampedro Vizcaya, Benita/Doubleday, Simon (Hgg.): *Border Interrogations. Questioning Spanish Frontiers*, Oxford/New York: Berghahn Books, pp. 147-164.
- Méndez Rodríguez, Luis (2010): „Visiones Iconográficas de la Esclavitud en España“, in: Martín Casares, Aurelia/García Barranco, Margarita (Hgg.): *La Esclavitud Negrafricana en la Historia de España Siglos XVI y XVII*, Granada: Editorial Comares, S. 95-126.
- Metz, Christian (1984): *Le significant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- Mihura, Miguel ([1932] 2002): *Tres sombreros de copa*, Madrid: Alianza Editorial.
- Montesquieu ([1721]1949): „Lettres persanes“, in: *Œuvres complètes*. Texte présenté et annoté par Roger Caillois, Paris: Gallimard, S. 129-388.
- Morales Lezcano, Victor (1988): *Africanismo y Orientalismo Español en el Siglo XIX*, Madrid: Universidad nacional de educación a distancia.
- Mudimbe, V. Y. (1994): *The Idea of Africa*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Mulvey, Laura (1975): „Visual pleasure and narrative cinema“, *Screen* 16 (3), S. 6-18.
- Mundro, Martin (2004): „Can't stand up for falling down: Haiti, its revolutions, and twentieth-century negritudes“, *Research in African Literatures* 35 (2), S. 1-17.
- Murphy, Neil (2011): „Reading by recipe: Postcolonial Theory and the practice of reading“, in: Richard Bradford (Hg.): *Teaching theory*, Hampshire: Macmillan, S. 146-162.
- Nebrija, Elio Antonio de ([1492]1992): *Gramática de la lengua castellana*, Madrid: Ediciones de la Cultura Hispánica (Faksimile der Ausgabe Salamanca).
- Nerín, Gustau (2005): *La guerra que vino de África*, Barcelona: Crítica.

- Oropesa, Salvador (2007): „Masculinidad y negritud en *Se buscan fulmontis*, de Álex Calvo-Sotelo“, in: Rosalía Cornejo Parriego (Hg.): *Memoria colonial e inmigración. La negritud en la España posfranquista*, Barcelona: Ediciones Bellaterra, S. 125-142.
- Osterhammel, Jürgen (2006): „Welten des Kolonialismus im Zeitalter der Aufklärung“, in: Lüsebrink, Hans-Jürgen (Hg.): *Das Europa der Aufklärung und die außereuropäische koloniale Welt*, Göttingen: Wallstein, S. 19-36.
- Panford, Moses (2000): „El Humor y la Sátira en el Entremés de los Negros: Tradición e Innovación“, *Afro-Hispanic Review*, S. 45-52.
- Patterson, Orlando (1982): *Slavery and Social Death: A Comparative Study*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pike, Ruth (1990): „The Converso Origins of the Sevillian Dramatist Diego Jiménez de Enciso“, *Bulletin of Hispanic Studies* 67 (2), S. 129-130.
- Piqueras, José Antonio (2012): *La Esclavitud en España. Un Lazo Transatlántico*, Madrid: Catarata.
- Plinius Secundus, Caius (1973): *Naturkunde lateinisch-deutsch*, Buch 5, hg. von König, Roderich, München: Artemis & Winkler.
- Pozuelo Mascaraque, Belén (1990): „El abolicionismo en la sociedad y literatura españolas durante la segunda mitad del siglo XIX“, in: Solano, Francisco de/Guimerá, Agustín (Hgg.): *Esclavitud y derechos humanos. La lucha por la libertad del negro en el siglo XIX*, Madrid: Grafipren, S. 153-167.
- Pratt, Mary Louise (2008): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London/New York: Routledge.
- Reparáz, Gonzalo (1891): *España en África y otros estudios de política colonial. Con un prólogo del Excmo. Sr. D. Segismundo Moret*, Madrid: Imprenta de la Justicia, San Miguel 3.
- Rey, P. A. (1945): „Los premios de ‚Africa‘“, *Mauritania. Revista mensual ilustrada de los Misioneros Franciscanos de Marruecos*. Tánger, 207 (2), S. 33.
- Rodao, Florentino/Togores, Luis Eugenio (1990): „Esclavitud, servidumbre y abolición en el extremo oriente: el caso español“, in: Solano, Francisco de/Guimerá, Agustín (Hgg.): *Esclavitud y derechos humanos. La lucha por la libertad del negro en el siglo XIX*, Madrid: Grafipren, S. 135-149.
- Rout, Leslie B. (2003): *The African experience in Spanish America*, Princeton: Markus Wiener Publishers.

- Rudolph, Elke (1999): *Im Auftrag Francos: „Filme von internationalem Interesse“*. Zur politischen Instrumentalisierung des spanischen Films in den 60er Jahren, Hamburg: LIT Verlag.
- Said, Edward (1994): *Culture and Imperialism*, London: Vintage.
- Said, Edward (2003): *Orientalism*, London: Penguin Classics.
- Saiz Pastor, Candelaria (1990): „La esclavitud como problema político en la España del siglo XIX (1833-1868). Liberalismo y esclavismo“, in: Solano, Francisco de/Guimerá, Agustín (Hgg.): *Esclavitud y derechos humanos. La lucha por la libertad del negro en el siglo XIX*, Madrid: Grafipren, p. 79-88.
- Santaolalla, Isabel (2002): „Ethnic and racial configurations in contemporary spanish culture“, in: Labanyi, Jo (Hg.): *Constructing Identity in contemporary Spain. Theoretical debates and cultural practice*, Oxford: Oxford University Pres, S. 55-71.
- Santaolalla, Isabel (2005): *Los „Otros“*. Etnicidad y „raza“ en el cine español contemporáneo, Zaragoza: Prensas Universitaria de Zaragoza.
- Santos-Rivero, Virginia (2005): *Unamuno y el Sueño Colonial*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Schaub, Mirjam (2005): *Bilder aus dem Off. Zum philosophischen Stand der Kinotheorie*, Weimar: Vdg.
- Schevill, Rudolph (1933): „*Virtudes Vencen Señales* and *La Vida es Sueño*“, *Hispanic Review* 1 (3), S. 181-195.
- Schmidt-Nowara, Christopher (1999): *Empire and Antislavery. Spain, Cuba, and Puerto Rico, 1833-1874*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Sennett, Ted (1971): *Warner Brothers presents. The most exciting years – from The Jazz Singer to White Heat*, A Castle Books, Inc. Edition.
- Sethi, Rumina (2011): *The Politics of Postcolonialism. Empire, Nation and Resistance*, New York: Pluto Press.
- Shohat, Ella (1991): „Imaging terra incognita: the disciplinary gaze of Empire“, *Public Culture* 3 (2), S. 41-70.
- Sklodowska, Elzbieta (2009): *Espectros y espejismos. Haití en el imaginario cubano*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- Song, Rosi H. (2008): „Migration, Gender, and Desire in Contemporary Spanish Cinema“, in: Sampedro Vizcaya, Benita/Doubleday, Simon (Hgg.): *Border Interrogations. Questioning Spanish Frontiers*, Oxford/New York: Berghahn Books, S. 42-64.

- Sorel, Andrés (2000): *Las voces del Estrecho*, Barcelona: Muchnik.
- Sosnowska, Donota (2012): „Limitations and opportunities of Postcolonial Criticism“, *Historyka. Studia Metodologiczne*, T. XLII, S. 117-132.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1999): *A critique of Postcolonial Reason. Toward a history of the vanishing present*, London: Harvard University Press.
- Spratlin, V. B. (1934): „The Negro in Spanish Literature“, *The Journal of Negro History* 19 (1), S. 60-71.
- Stam, Robert/Spence, Louise (1983): „Colonialism, Racism and Representation. An Introduction“, *Screen* 24 (2), S. 2-20.
- Tagungsbericht: *Cristianos, moros y judíos – Américo Castro und das Spanien der drei Kulturen heute, 23.11.2008 – 25.11.2008 München*, in: H-Soz-Kult, 17.03.2009, <http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-2547> (zuletzt gesehen am: 02.05.2016).
- Tietz, Manfred (1980): „Das französische Spanienbild zwischen Aufklärung und Romantik: Inhalte, Funktion und Repliken“, *Komparatistische Hefte 2. Literarische Imagologie – Formen und Funktionen nationaler Stereotypen in der Literatur*, S. 25-41.
- Todorov, Tzvetan (2008): *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*, Paris: Robert Laffont.
- Torreiro, Casimiro (2010): „La nostalgia ya no es lo que era: El cine de la extrema derecha“, in: Gubern, Román/Monterde, José Enrique et.al. (Hgg.): *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, S. 389-397.
- Torres-Pou, Joan (2007): „Alabanza de América y defensa de España: La ambigüedad colonial de las *Cartas mejicanas* de Benito M<sup>a</sup> de Moxó y su recepción crítica“, *Dieciocho* 30 (2), S. 273-286.
- Tschiltschke, Christian von (2009): *Identität der Aufklärung / Aufklärung der Identität. Literatur und Identitätsdiskurs im Spanien des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: Vervuert.
- Tschiltschke, Christian von/Schmelzer, Dagmar (Hgg.) (2010): *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- Tschiltschke, Christian von/Witthaus, Jan-Henrik (2014): „Presentación: Dossier: Los intelectuales españoles y el tema de África: desde el colonialismo en Marruecos hasta la Primavera Árabe“, *Iberoamericana* 56, S. 87-90.

- Turner, Victor (1974): *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca/London: Cornell University Press.
- US-Constitution, <http://www.usconstitution.net/declar.html> (zuletzt gesehen am 09.12.2015).
- Varela, Javier (1988): „La idea de ‚pueblo‘ en la Ilustración española“, *Insula. Revista de letras y ciencias humanas* 504, S. 12-14.
- Vega, Lope de (2003): *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*/Lope de Vega; edición de Juan Manuel Rozas, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Vidal Tibbits, Mercedes (2006): „El hombre negro en el teatro peninsular del siglo XIX“, *Hispania* 89 (1), 1-12.
- Villalobos, Federico (2004): *El sueño colonial. Las guerras de España en Marruecos*, Barcelona: Ariel, S. 12.
- Weber, Max (1985): *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. von Johannes Winckelmann, Tübingen: UTB.
- Weber, Max (2010): *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Vollständige Ausgabe. hg. von Dirk Kaesler, München: C.H. Beck.
- Weingarten, Barry E. (1980): „Form and Meaning of José Martín Recuerda’s Social Drama“, *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo* 6, S. 4-6.
- Williams, Linda (2001): *Playing the race card. Melodramas of black and white from Uncle Tom to O.J. Simpson*, Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Witthaus, Jan-Henrik (2012): *Sozialisation der Kritik im Spanien des aufgeklärten Absolutismus. Von Feijoo bis Jovellanos*, Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Wimmer, Otto/Welzer, Hartmann (1988): „Maria Magdalena“, in: *Lexikon der Namen der Heiligen*, Innsbruck: Tyrolia, S. 553-554.
- Woods Peiró, Eva (2006): „Ambivalent Stardom and the ‚Race‘ for Modernity in *El negro que tenía el alma blanca*, de Benito Perojo“, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10, S. 59-76.
- Young, Carol M. (1981): „Lizardi’s *El negro sensible*“, *CLA journal. Official publication of the College Language Association* 24 (3), S. 369-375.
- Zarandona, Juan Miguel (2012): „Si las Indias no eran colonias, ¿Guinea Ecuatorial tampoco?: contradicciones del discurso oficial del colonialismo español“, *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane* 2, S. 55-65.

## Dramen

### Siglo de Oro

- Calderón de la Barca, Pedro ([1643]2002): *Llamados y Escogidos*, hg. von Ignacio Arellano und Luis Galván, Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro ([1656]2001): *La Protestación de la Fe*, hg. von Gregory Peter Andrachuk, Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro ([1682 posthum]2013): *La Sibila del Oriente y Gran Reina de Sabá*, Maston Gate: Bibliobazaar.
- Calderón de la Barca, Pedro ([1751 posthum]2013): *Comedia Famosa. Los Hijos de la Fortuna, Teagenes y Cariclea*, Maston Gate: Bibliobazaar.
- Claramonte, Andrés de ([1638]2007): *El Valiente Negro en Flandes*, hg. von Nelson López, Kassel: Reichenberger.
- Claramonte, Andrés de ([172?]2010): *El Gran Rey de los Desiertos*, hg. von Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid: Cátedra.
- Lope de Vega, Félix ([1612]1998): *El Santo Negro Rosambuco de la Ciudad de Palermo*, hg. von Alberto Blecuca und Guillermo Serés, Madrid: Turner.
- Vélez de Guevara, Luis ([1640]2010): *Virtudes Vencen Señales*, hg. von William R. Manson und George Peale, Newark: Juan de Cuesta.
- Ximénez de Encniso, Diego ([1652]1951): *El Encubierto y Juan Latino*, hg. von Eduardo Juliá Martínez, Madrid: Aldus.

### Siglo de las Luces

- Arellano, Victor Rodríguez de (1797): *Melodrama del negro y la blanca*, Ayuntamiento de Madrid: europeana.eu [Apunte de teatro manuscrito Melodrama en 1 acto Traslado del Archivo de Villa, 1898 Archivo de comedias de los teatros de la Cruz y del Príncipe]. (<http://www.templodedebod.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=42154>, zuletzt gesehen am: 06.12.2016).
- Ayala y Guzman, Marcelino Antonio (1763): *Comedia Famosa, El negro del cuerpo blanco, y el esclavo de su honra*, Valencia: Imprenta de la Viuda de Josef de Orga. [Faksimile (2013), Milton Keynes: Lightning Source].

- Comella, Luciano Francisco ([1778]1992): *El abuelo y la nieta*. Edición, introducción y notas de Alva V. Ebersole, Valencia: Ediciones Albatros Hispanofila.
- Comella, Luciano Francisco/Lizardi, José Joaquín Fernández de (1770-1789/1825): *El negro sensible*. Primera y segunda parte la última hecha por el pensador mexicano [José Joaquín Fernández de Lizardi], Mexico: oficina del finado Oniversos. Yale University Library. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. ([http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-negro-sensible-segunda-parte/html/db59daa4-7d5e-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_1.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-negro-sensible-segunda-parte/html/db59daa4-7d5e-11e1-b1fb-00163ebf5e63_1.html#I_0_), zuletzt gesehen am: 06.12.2016).
- Salvo y Vela, Juan ([1720]1995): *El mágico de Salerno Pedro de Vayalarde*. Primera y segunda partes, edición crítica de Donald Buck, Florida: Ediciones Universal. (1740), Madrid: Imprenta de Antonio Sanz, en la Plazuela de la calle de la Paz.
- Vicente Guerrero, Manuel ([1764]2003): *El negro valiente en Flandes*, introducción, edición y notas de Moses E. Panford, Colorado: The society of spanish spanish-american studies.

## 19. Jahrhundert

- Morales de Castro, Ricardo (1865): *Panchito, Juguete en un acto en verso*, Madrid: Imprenta de José Rodríguez. (<https://archive.org/details/panchitojuguetee00mora>, zuletzt gesehen am: 06.12.2016).
- Diez Canseco, Vicente (1841): *Mali o la insurrección*, Madrid: Imprenta de don Vicente de Lalama. (<https://archive.org/details/maliolainsurrecc13913diez>, zuletzt gesehen am: 06.12.2016).
- Llofrú y Sagrera, Eleuterio (1872): *El insurrecto cubano*, Madrid: Imprenta a cargo de J. Lopez, calle mayor 119, Faksimile: (2013) San Bernardino: Bibliolife.
- Anónimo (1897): *Marta y María ó la muerte de Maceo. Drama en tres actos, en prosa y en verso*, Barcelona: Imprenta de Francisco J. Altés. (<https://archive.org/details/martaymariaolamu3381tres>, zuletzt gesehen am: 06.12.2016).
- Canel, Eva (1891): *La Mulata. Drama original en tres actos y un prólogo*, Barcelona: la ilustración. ([http://www.library.illinois.edu/blog/digitizedbotw/2007/07/la\\_mulata\\_drama\\_original\\_en\\_tr\\_1.html](http://www.library.illinois.edu/blog/digitizedbotw/2007/07/la_mulata_drama_original_en_tr_1.html), zuletzt gesehen am: 06.12.2016).

- Amparo Arnillas de Font, María del (1900): *El ejemplo. Comedia en dos actos*. (<https://archive.org/details/elejemplocomedia00arni>, zuletzt gesehen am: 06.12.2016).
- Santos Barrios, Manuel de los (1867): *La cadena del esclavo*, Madrid: Imprenta de José Rodríguez. (<https://catalog.hathitrust.org/Record/009652892>, zuletzt gesehen am: 06.12.2016).
- García Gutiérrez, Antonio (1865): *El capitán negrero. Zarzuela en tres actos*, Madrid: Administración lírico-dramática. ([http://bicentenario-garcia-gutierrez.es/download/la\\_obra/repertorio\\_lirico/zarzuelas\\_con\\_autoria\\_del\\_libreto/\[1865\]El\\_capitán\\_negrero.pdf](http://bicentenario-garcia-gutierrez.es/download/la_obra/repertorio_lirico/zarzuelas_con_autoria_del_libreto/[1865]El_capitán_negrero.pdf), zuletzt gesehen am: 06.12.2016).

## 20. Jahrhundert

- Recuerda, José Martín (1995): *Las salvajes en Puente San Gil*, Madrid: Cátedra.
- Arrabal, Fernando (1966): „Ceremonia por un negro asesinado“, *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral* 74, S. 33-48.

## Filme

- Carril, Hugo de (1951): *El negro que tenía el alma blanca*, Peter Ward (negro): Hugo de Carril, Film Ballesteros (Estudios CEA).
- Heredia, José Luis Sáenz de (1941): *La Raza*, Film Ballesteros (Estudios CEA).
- Torrado, Ramón (1963): *Cristo negro*, Producciones Gonzalo Elvira S.A., (2005) Laguna Films.
- Torrado, Ramon (1963): *Fray Martín de Porres*, Estudios Ballesteros S.A., (2005) Laguna Films.
- Cuenca, Manuel Martín (2005): *Malas temporadas*, Iberrota Films.
- Molinero, Carlos (2001): *Salvajes*, Brothers & Sisters S.L./altafilms.
- Oke, Omer/Llorente, Txarlie (2007): *Querida Bamako*, Alba Producciones.
- Olivares, Gerardo (2007): *14 kilómetros*, Wanda Films/Explora Films.
- Uribe, Imanol (1996): *Bwana*, Aurum S.A./Cartel S.A. y Origne PC S.A.
- Aguilera, Pedro (2010): *Naufragio*, Alokatu S.L.

## **Abbildungsverzeichnis**

*Carril, Hugo de (1951): El negro que tenía el alma blanca, Peter Ward (negro): Hugo de Carril, Film Ballesteros (Estudios CEA).*

Abbildung 1: a-d (11.44/13.34/14.34/17.59)

Abbildung 2: a-h (19.11/19.29/20.13/20.33/20.41/21.48/21.58)

Abbildung 3: a-b (1.09.11/1.10.20)

Abbildung 4: a-b (1.20.08/1.23.20)

*Torrado, Ramón (1963): Cristo negro, Producciones Gonzalo Elvira S.A., (2005) Laguna Films.*

Abbildung 1: a-c (3.00/3.11/3.15)

Abbildung 2: a-b (9.28/10.53)

Abbildung 3: (19.18)

Abbildung 4: a-c (30.09/30.32/30.41)

Abbildung 5: (31.41)

Abbildung 6: (37.46)

Abbildung 7: (1.07.19)

Abbildung 8: a-c (1.16.53/1.18.23/1.19.00)

Abbildung 9: a-c (1.20.51/1.21.19/1.22.14)

*Torrado, Ramon (1963): Fray Martín de Porres, Estudios Ballesteros S.A., (2005) Laguna Films.*

Abbildung 1: (9.36)

Abbildung 2: (14.43)

Abbildung 3: (16.13)

Abbildung 4: (46.36)

Abbildung 5: a-b (1.06.26/1.08.07)

Abbildung 6: (1.37.24)

*Cuenca, Manuel Martín (2005): Malas temporadas, Iberrota Films.*

Abbildung 1: (4.44)

Abbildung 2: (17.22)

Abbildung 3: (46.26)

Abbildung 4: a-d (1.00.49/1.01.09/1.01.34/1.01.39)

*Moliner, Carlos (2001): Salvajes, Brothers & Sisters S.L./altafilms.*

Abbildung 1: (28.20)

*Oke, Omer/Llorente, Txarlie (2007): Querida Bamako, Alba Producciones.*

Abbildung 1: (13.10)

Abbildung 2: (13.50)

Abbildung 3: (1.03.31)

*Olivares, Gerardo (2007): 14 kilómetros, Wanda Films/Explora Films.*

Abbildung 1: (21.06)

Abbildung 2: (21.25)

*Uribe, Imanol (1996): Bwana, Aurum S.A./Cartel S.A. y Origne PC S.A.*

Abbildung 1: (41.48)

Abbildung 2: (45.24)

Abbildung 3: a-b (48.01/49.32)

Abbildung 4: a-b (59.09/1.02.18)

Abbildung 5: a-b (1.17.49/1.17.51)

*Aguilera, Pedro (2010): Naufragio, Alokatu S.L.*

Abbildung 1: a-b (1.43/20.02)

Abbildung 2: (3.25)

Abbildung 3: (27.06)

Abbildung 4: a-b (42.31/42/35)

Abbildung 5: a-b (56.17/56.32)

Abbildung 6: a-b (59.33/59.50)

Abbildung 7: (1.23.07)