GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Die Dekonstruktion des Pygmalion-Mythos in Interview de Mrs. Muerta Smith por susu fantasmas (1972) von Augustín Gómez-Arcos

Bauer-Funke, Cerstin

2004

https://doi.org/10.25595/578

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bauer-Funke, Cerstin: *Die Dekonstruktion des Pygmalion-Mythos in Interview de Mrs. Muerta Smith por susu fantasmas (1972) von Augustín Gómez-Arcos*, in: Querelles : Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung (2004) Nr: 9, 60-71. DOI: https://doi.org/10.25595/578.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Wallstein Verlag.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Quer*elles*. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung
2004

Quer*elles*. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung
erscheint in Verbindung mit der Edition
Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung
an der Freien Universität Berlin

Beirat

Anke Bennholdt-Thomsen (Berlin), Renate Berger (Berlin),
Ulla Bock (Berlin), Angelika Ebrecht (Berlin), Susanne Kord
(Washington), Irmela von der Lühe (Göttingen), Anita Runge (Berlin),
Angelika Schaser (Hamburg), Margarete Zimmermann (Berlin)

Herausgeberinnen des Bandes
Gisela Febel, Cerstin Bauer-Funke

Redaktion
Anita Runge
Zentraleinrichtung zur Förderung
von Frauen- und Geschlechterforschung
Königin-Luise-Str. 34
14195 Berlin

QUER*ELLES*

Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 2004

Band 9

Menschenkonstruktionen

Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts

WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

Gisela Febel: Einleitung 7

Aufsätze

Irmgard Scharold: Der ›blinde Fleck‹ im Auge des Archäologen: Prosper Mérimées *La Vénus d'Ille* (1837) 19
Anke Wortmann: Die künstliche Frau als Glücksversprechen. Die zweifelhafte Machbarkeit des Ideals in Villiers de l'Isle-Adams *L'Eve future* (1886) 41
Cerstin Bauer-Funke: Die Dekonstruktion des Pygmalion-Mythos in *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* (1972) von Agustín Gómez-Arcos 60
Gisela Febel: Stimme und anamorphotischer Blick oder wie man sich in Romanen und Opern in virtuelle Wesen verliebt 72
Claudia Peppel: Warenkörper und Kunstfigur. Der Manichino als ästhetisches Phänomen 93
Sigrid Adorf: Blicke überleben. Die unheimliche Treffsicherheit verfehlter Blicke in Claude Cahuns (1894-1954) photographischen Selbstinszenierungen 107
Birgit Käufer: True Bodies? Von der Suche nach dem echten Körper und dem Finden der Kunstfigur 128
Claudia Bahmer: »Melancholische Darsteller in völliger Einsamkeit«. Rebecca Horns anthropomorphe Objekte als Kehrseite des künstlichen Menschen 148
Julika Griem: Puppe und Affe. Überlegungen zur phantasmatischen Funktion von Tieren und Maschinen anläßlich von Spike Jonzes Film *Being John Malkovich* 169
Margot Brink: Von Cyborgs, Monstern und der Hochkonjunktur des Hybriden in der Theorie 183
Anja Bandau: Lieber *Mestiza* als *Cyborg*? Utopische Konzepte im Chicana/o-Diskurs 203

Fundstücke

Cornelia Lund: Rekreationen – *urlaub / ostsee. mit rosanne.* Installation und Photographien von Hilde Winkler (1996) 219
»Meine Arbeit war von Anfang an auf Vergänglichkeit angelegt«. Ein Gespräch zwischen Cornelia Lund und Hilde Winkler anläßlich ihrer Arbeit *urlaub/ostsee. mit rosanne* 233

Forum

Alexander Glück: Archäologin mit Biß. Lara Croft – das neue Frauenbild und die Reversibilität falscher Entscheidungen 235
Insa Härtel: Zur Evolution von Trainingsgeräten. Aspekte von Antal Lakners *INERS – The Power* (1998/99) 242

Neue Forschungsliteratur zum Thema »Menschenkonstruktionen« 249

Über die Autorinnen und Autoren 273

Editorial 277

Die Dekonstruktion des Pygmalion-Mythos in *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* (1972) von Agustín Gómez-Arcos

von

Cerstin Bauer-Funke

Das grotesk-surrealistische Theaterstück *Interview de Mrs. Muerta Smith* des spanischen Schriftstellers Agustín Gómez-Arcos läßt sich in vielerlei Hinsicht als ikonoklastisches Werk lesen: Es propagiert nicht nur den Tod der dramatischen Figur, sondern greift dabei, wie im folgenden zu zeigen ist, insbesondere auf den Pygmalion-Mythos zurück,[1] den es auf schauderhafte Weise dekonstruiert, indem die künstliche (Re-)Konstruktion einer Frau mit der Zerstörung des pygmalionischen Schöpfungsmythos einhergeht. Die literarische Auflehnung des Schriftstellers gegen Autoritäten – seien sie literarischer oder politischer Natur – ist nicht allein biographisch begründet; sie ist vor allem Ausdruck des unermüdlichen Ringens um kreative Freiheit, die Gómez-Arcos wiederholt in Vorträgen zum Movens seiner schriftstellerischen Arbeit erklärt hat.[2] Die in

1 Zu den Wandlungen des Pygmalion-Mythos vgl. Neumann, Gerhard: Pygmalion. Metamorphosen des Mythos. In: Mayer, Matthias/Neumann, Gerhard (Hg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg 1997, S. 11-60. Auch der Aufsatz von Verena Kuni widmet sich den Veränderungen des Pygmalion-Mythos. Siehe Kuni, Verena: Pygmalion, entkleidet von Galathea, selbst? Junggesellengeburten, mechanische Bräute und der Mythos vom Schöpfertum des Künstlers im Surrealismus. In: Müller-Tamm, Pia/Sykora, Katharina (Hg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne. Köln 1999, S. 176-199. Die Aktualität des Themas wird auch von der Ausstellung »Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus« belegt, die vom 8. September bis 25. November 2001 im Lenbachhaus in München zu sehen war.

2 Vgl. die Ausführungen von Gómez-Arcos in Interviews sowie die folgenden Beiträge: Kohut, Karl: Agustín Gómez-Arcos. In: Ders.: Escribir en París. Frankfurt/M. 1983, S. 127-155; Gómez-Arcos, Agustín: Censorship, Exile, Bilingualism. In: Mariani, Philomena (Hg.): Critical Fictions. The Politics of Imaginative Writing. Seattle 1991, S. 220-222; ders.: Censura, exilio y bilingüismo. Un largo camino hacia la libertad de expresión. In: Valles Calatrava, José R. (Hg.): Escritores espa-

Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas vorgeführte Umdeutung des Pygmalion-Stoffes ist denn auch als Zeichen eines solchen Aufbegehrens gegen literarische Vorbilder und festgeschriebene Dichotomien wie Mann/Frau, Subjekt/Objekt, Geist/Materie und Schöpfer/Geschöpf zu interpretieren. Die theatralisch inszenierte Selbstermächtigung der weiblichen toten Materie im Prozeß ihrer Belebung bringt ein Schreckenswesen hervor, das den Schöpfer schließlich in den Tod treibt.

Der 1939 in Almería geborene Agustín Gómez-Arcos gilt als einer der radikalsten antifranquistischen Autoren; schon mit 27 Jahren verließ er Spanien, weil die franquistische Zensur ihn mehrfach und erfolgreich mundtot gemacht hatte. Gómez-Arcos begann bereits während seines Jurastudiums in Barcelona zu schreiben und machte im Kreise junger regimekritischer Autoren von sich reden.[3] Ab Mitte der 1950er Jahre entstanden eine Vielzahl von Theaterstücken, ein Roman sowie die mit einem Literaturpreis ausgezeichnete Kurzgeschichte *El último Cristo*. Mit vier Theaterstücken gelang ihm zwischen 1960 und 1966 in Madrid der Sprung auf die Bühne: 1960 wurde dort die Politfarce *Elecciones generales* (1959-60) uraufgeführt; 1964 folgte mit der von der franquistischen Zensurbehörde stark verstümmelten Komödie *Diálogos de la herejía* (1962)

ñoles exiliados en Francia. Agustín Gómez-Arcos. Almería 1992, S. 159-162; Benito Fernández, J.: Voy a contaros ciertas cosas … Entrevista con Agustín Gómez Arcos. In: Quimera, 117, 1993, S. 49-55. Die Suche des Autors nach persönlicher und künstlerischer Freiheit dominiert auch die Forschungsbeiträge zu Gómez-Arcos. Vgl. Irún Vozmediano, Víctor Manuel: Max Aub y Agustín Gómez-Arcos, dos dramaturgos del exilio español con un grito de estopa en la garganta. In: Aznar Soler, Manuel (Hg.): El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional, Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995. Sant Cugat del Vallès 1998, Bd. 2, S. 471-479; Giné Janer, Marta: Images de la liberté chez A. Gómez Arcos. In: Presson, Alain/Terrone, Patrice (Hg.): Littérature et anarchie. Toulouse 1998, S. 207-222; Lázaro Pérez, Rafael/Núñez Ruiz, Gabriel (Hg.): Agustín Gómez-Arcos: Un hombre libre. Almería 1999.

3 Zur Biographie und zum Werk von Agustín Gómez-Arcos vgl. die folgenden Arbeiten: Santa-Cruz, Lola: Agustín Gómez-Arcos: »El teatro es subversión«. In: El Público, 84, 1991, S. 30-31 (künftig: Santa-Cruz 1991a); dies.: Agustín Gómez-Arcos. In: Gómez-Arcos, Agustín: Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas. Madrid 1991, S. 13-15 (künftig: Santa-Cruz 1991b); Valles Calatrava 1992; Pedraza Jiménez, Felipe/Rodríguez Cáceres, Milagros: Manual de literatura española. Pamplona 1995, Bd. 14: Posguerra: dramaturgos y ensayistas, S. 502-503; Feldman, Sharon G.: Agustín Gómez-Arcos en el ocaso del exilio: Los primeros años parisinos. In: Lázaro Pérez/Núñez Ruiz 1999, S. 37-55.

ein weiterer Erfolg. Ein Jahr später knüpfte er mit der Komödie *Los gatos* und 1966 schließlich mit *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas* an diese Publikumserfolge an. Trotz dieser Erfolge und der Verleihung renommierter Theaterpreise wie des Premio Nacional Lope de Vega und des Premio Nacional de Literatura Dramática veranlaßten ihn die Probleme mit der Zensur und die von ihm als unerträglich und erstickend empfundene Diktatur Francos,[4] seinem Heimatland den Rücken zu kehren. Er ging zunächst nach London, dann nach Paris, wo er ab 1968 lebte. Gómez-Arcos sah sich als freiwillig Exilierter, der die Freiheit und die kulturelle Vielfalt seines neuen Wohnortes als notwendige Voraussetzung seines Schreibens betrachtete. Seine spanische Nationalität hat er jedoch nie aufgegeben.

Das Exil, das in seinem Falle ein kulturell und zugleich politisch motiviertes war, zog eine allmähliche, aber nicht weniger fundamentale literarische Neuorientierung nach sich: Gómez-Arcos wechselte vom Theater zum Roman, vom Spanischen zum Französischen. Zwischen 1968 und 1972 schrieb er noch vier Theaterstücke auf Spanisch – darunter das hier zur Debatte stehende Stück *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* –, die dann in französischer Übersetzung auf kleinen alternativen Bühnen in Paris gespielt wurden. Den endgültigen Bruch mit dem Theater vollzog der Schriftsteller mit dem Roman *L'agneau carnivore*, der 1975 erschien, den Prix Hermès gewann und die Aufgabe des Spanischen zugunsten des Französischen belegte: Sie bedeutete nicht nur eine tiefgehende Trennung und zugleich Loslösung von der Heimat, sondern auch ein Zeichen einer vollzogenen Integration in die neue Kultur und Sprache. Auch inhaltlich war der Richtungswechsel ein bedeutsamer. In seinen in rascher Folge auf Französisch verfaßten Romanen machte Gómez-Arcos es sich zur Aufgabe, die Greuel des Franquismus anzuprangern. Obschon der Großteil seiner Romane eine Chronik der *España negra* darstellt, gelang es ihm, mit beinahe jedem seiner Prosawerke in die Endausscheidung renommierter Literaturpreise zu gelangen und diese nicht selten auch zu gewinnen:[5] Als »el español que llegó al Goncourt«

4 Vgl. Doménech, Ricardo: *Diálogos de la herejía*, de Agustín Gómez-Arcos. In: Primer Acto, 54, 1964, S. 51-52.

5 Folgende Werkchronologie belegt Gómez-Arcos' literarische Erfolge und seine Position als mehrfacher Finalist: *Maria Republica* (1975) erschien 1983 auf der Liste Goncourt; *Ana Non* (1977) war 1977 auf der Liste Goncourt plaziert und gewann im selben Jahr den Prix du Livre Inter und den Prix Roland Dorgelès; *Scène de chasse (furtive)* (1978) war 1978 Finalist beim Prix Goncourt; *Bestiaire*

charakterisiert, unterlag er 1984 mit *Un oiseau brûlé vif* schließlich nur Marguerite Duras, die mit *L'amant* den Preis gewann.

Trotz dieser Erfolge gilt Agustín Gómez-Arcos in Spanien noch immer als vergessener Autor.[6] Zwar publizierte er 1986 seine eigene spanische Übersetzung von *Un oiseau brûlé vif* (*Un pájaro quemado vivo*), und 1992 folgte *Marruecos* als Übersetzung von *L'aveuglon*. Auch die Inszenierungen von *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* im Jahre 1991,[7] diejenige von *Los gatos* im Jahre 1992[8] und von *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas* im Jahre 1994,[9] die Gómez-Arcos 1994 den Premio Nacional de Literatura Dramática einbrachten, sind Zeichen einer freilich um Jahrzehnte verspäteten, vor allem jedoch nur punktuellen Rezeption.[10] Dies und die wenig enthusiastischen Publikumsreaktionen zeigten jedoch mit aller Deutlichkeit, daß Gómez-Arcos in Spanien bis heute weder umfassend rezipiert noch als spanischer Autor betrachtet wird –

(1986) erschien 1986 auf der Liste Goncourt; mit *L'homme à genoux* (1989) gewann Gómez-Arcos 1990 den Prix Européen de l'Association des Ecrivains de Langue Française; *L'aveuglon* (1990) wurde 1991 mit dem Premier Prix du Levant ausgezeichnet; *Mère Justice* (1992) erschien 1992 auf der Liste Goncourt.

6 So Agustín Gómez-Arcos über seine Rezeption in Spanien: »Soy el único (creo que no hay otro caso) creador al que su país de origen no le ha abierto las puertas; me han cerrado todo con el mismo estrépito con que lo hizo el franquismo.« Zitiert nach Santa-Cruz 1991a, S. 30. Vgl. auch Romero, Vicente: Entrevista con un autor casi olvidado: Agustín Gómez-Arcos. In: Primer Acto, 148, 1972, S. 3-4; Benito Fernández 1993; Fernández Gil, Antonio: Agustín Gómez-Arcos, escritor desconocido en España y Best-Seller en Francia. In: Lázaro Pérez/Núñez Ruiz 1999, S. 119-121.

7 Vgl. die Theaterkritiken von Santa-Cruz, Lola: La mortaja del tío Sam. In: El Público, 84, 1991, S. 26-29 (künftig: Santa-Cruz 1991c), und von Centeno, Enrique: Una justa recuperación. In: Ders.: La escena española actual (Crónica de una década: 1984-1994). Madrid 1996, S. 167-168.

8 Vgl. die Theaterkritik von Enrique Centeno: Faldones de terciopelo. In: Ders. 1996, S. 168-169, sowie die Analyse von Belén Rubio, Ana: *Los gatos*, de Agustín Gómez-Arcos. In: Aznar Soler, Manuel (Hg.): Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995). Barcelona 1996, S. 201-209.

9 Vgl. die Theaterkritik von Enrique Centeno: Las cosas que nos prohibían. In: Ders. 1996, S. 169-171.

10 Zu den Inszenierungen und zum Theater von Gómez-Arcos vgl. auch Monleón, José: Gómez Arcos: La honesta herejía. In: Primer Acto, 238, 1991, S. 132-144; Zatlin, Phyllis: The Return of the Prodigal: The Theatre of Gómez-Arcos. In: Hispanic Journal, 16.1.1995, S. 55-63; Feldman, Sharon G.: Allegories of Dissent. The Theater of Agustín Gómez-Arcos. Lewisburg, London 1998.

eher gehört er zu den »verfemten Autoren«, wie Hans-Jörg Neuschäfer es formuliert.[11] Eine solche Ausgrenzung betreiben auch die spanischen Literaturgeschichten, die den 1998 in Paris verstorbenen Autor seit seinem Fortgang aus Spanien nicht mehr erwähnen.

Nachdem eine zweisprachige Version von *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* bereits 1985 in Frankreich erschienen war,[12] wurde das Drama in Spanien erst 1991 anläßlich der Madrider Inszenierung publiziert. Beim Festival Temps de Paroles in Valence im Mai 2002 ist das Stück erneut inszeniert worden, was die nachhaltige Rezeption des Schriftstellers in Frankreich belegt.

Den Kristallisationspunkt von *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* bildet die Thematik des künstlich erschaffenen Menschen durch eine Pygmalion-Figur, die auf vielfältige Weise in das Theaterstück eingearbeitet ist. Nach der Erschaffung einer künstlichen Frau sind schließlich der Tod des Schöpfers und seines Geschöpfes sowie das Ende der Schöpfung Höhepunkte der gewalttätigen und blutrünstigen Pervertierung des Pygmalion-Mythos. Neben Pygmalion und der von ihm geschaffenen und sodann belebten Frau treten zudem weitere ›Kunstmenschen‹ auf, anhand derer Gómez-Arcos' ironisches Spiel mit der Artifizialität literarischer Figuren sichtbar wird. Das folgende Inhaltsresümee dieses Schock-Dramas »transmite una inquietante poética de la destrucción, del poder y la opresión«,[13] die jedoch bislang kaum untersucht worden ist.[14] Stattdessen haben die zeitgenössische Theaterkritik und die wenigen, dem Theater Gómez-Arcos' gewidmeten Arbeiten das Drama als groteske Kritik des Ost-West-Konfliktes und des US-amerikanischen

11 Neuschäfer, Hans-Jörg (Hg.): Spanische Literaturgeschichte. 2. erw. Auflage Stuttgart, Weimar 2001, S. 370. Vgl. auch Benito Fernández 1993. Der Grund für die ablehnende Aufnahme des Dramatikers in Spanien mag zum Teil auch theaterästhetisch begründet sein, da zum Zeitpunkt der Inszenierungen seiner surrealistischen Stücke in Spanien gerade das neorealistische Theater Hochkonjunktur besaß. Vgl. dazu Belén Rubio 1996, S. 202-203 sowie Floeck, Wilfried: Spanisches Gegenwartstheater I. Eine Einführung. Tübingen, Basel 1997, S. 42.

12 *Interview de Mrs. Morte Smith par ses fantômes / Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas.* Arles 1985.

13 Centeno 1996, S. 168.

14 Vgl. zum metadramatischen Diskurs des Stückes Bauer-Funke, Cerstin: Una tardía »operación restitución«: El discurso metateatral en *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas*. In: Fritz, Herbert/Pörtl, Klaus (Hg.): Teatro contemporáneo español II. Autores y tendencias. Berlin 2002, S. 9-21.

Imperialismus sowie als Satire auf den Katholizismus gedeutet.[15] Obschon eine solche rein inhaltlich argumentierende Lesart des Dramas sicherlich korrekt ist, überwiegt in *Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas* bei weitem die metafiktionale Komponente, die auch den mythenzerstörenden Umgang mit dem Pygmalion-Stoff umfaßt, dem dieser Beitrag gewidmet ist.

Ort der surrealistischen Handlung des Einakters ist das Raumschiff von Mrs. Muerta Smith, die das Weltall auf der Suche nach Gott durchreist. Neben der Protagonistin, die vor Beginn der Handlung bereits bei einem Autounfall ums Leben kam, treten ihr Hund Boby in verschiedenen Rollen sowie ihr Lustknabe Doble Nick blanco y negro auf. Letzterer ist eine Figur, die sich in ein weißes und ein schwarzes Klon aufspaltet und tiefgefroren in einem Eisblock ›lebt‹. Zu Beginn des Stückes liegt die sterbliche Hülle der tödlich verunglückten Muerta Smith auf einen Operationstisch. Ihr Hund Boby, der hier in Gestalt eines plastischen Chirurgen namens Pigmalión auftritt, entnimmt ihrem Körper die schon von Würmern zerfressenen Eingeweide sowie das Herz. Die entleerte Körperhülle füllt er – allerdings stets auf Anweisungen von Muerta – mit künstlichen Organen aus reinem Gold. Auch die echte Haut der Toten ersetzt er durch eine Goldschicht, und die Brüste und Geschlechtsteile des Kadavers werden ebenfalls durch Gold- und Plastikprothesen aufgearbeitet. Während der Erschaffung der künstlichen Frau taut Doble Nick auf und vergewaltigt den als Künstler agierenden »perro-Pigmalión« (S. 40).[16] Der erste Teil des Dramas schließt damit, daß der Hund die neue Mrs. Smith, eine Puppe aus Gold, präsentiert, die nun in einer langen, direkt an das Publikum gerichteten Rede ihre Lebensgeschichte erzählt. Zugleich stellt sie bei ersten Gehversuchen fest, daß Pigmalión sie unvollendet gelassen hat, fehlen ihr doch die Gelenke an Armen und Beinen.

15 Vgl. die Artikel von Belén Rubio und Santa-Cruz 1991c, die den »vínculo temático con la problamática [sic] de nuestro tiempo« (S. 28) unterstreicht und folgende Interpretation vorschlägt: »Desde esa convicción, *Interview […]* toca cuestiones de aquí y de ahora, en las que el hombre de hoy puede sentirse reconocido, y lo hace, además, con un ritmo ágil, con un humor ácido, con un discurso alejado de pseudointelectualismo, con un espíritu burlón, en suma, que consigue que el público salga del teatro congraciado con el hecho escénico, algo muy de agradecer en estos tiempos de productos adormecedores« (S. 28).

16 Alle im folgenden den Zitaten in Klammern nachgestellten Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe: Gómez-Arcos, Agustín: Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas. Madrid 1991.

Der zweite Teil beginnt mit einer religiösen Zeremonie, während der Muerta Smith sich in einem häretischen Akt selbst kommuniziert, um sich auf drei Interviews vorzubereiten: Das erste führt ein Journalist mit ihr, der Informationen über die geheime Mission ihrer intergalaktischen Reise erhalten möchte; das zweite Interview ist eine Unterhaltung mit Gott, der hier als Frau auftritt und die Erschaffung des Universums und der Planeten als Folge einer göttlichen Diarrhöe erläutert – möglicherweise ist dies eine Anspielung auf die beiden Stücke *Le Ciel et la Merde I et II* (1972, 1981) von Fernando Arrabal, mit dem Gómez-Arcos das Exil in Paris teilt;[17] und das dritte Interview stellt sich als ein Gespräch mit dem Teufel dar, der nach einer satanistischen Messe erscheint. Der Journalist, Gott und Satan werden jeweils vom Hund Boby in verschiedenen Verkleidungen verkörpert. Während des Interviews mit Gott taut Doble Nick erneut auf und vergewaltigt Gott. Der weiße Klon stirbt, als er auch den Teufel vergewaltigen will, dieser jedoch einen feuerspeienden Todesengel anweist, Doble Nick zu kastrieren. In den Gesprächen mit Gott und Satan wird Muertas geheime Mission offenkundig: Als »embajadora plenipotenciaria« (S. 52) der USA hat sie den Auftrag, von Gott den Himmel zu kaufen. Sie erfährt aber, daß dieser den Himmel bereits an die Russen verkauft hat. Ihr Versuch, nun die Hölle zu erwerben, scheitert aus demselben Grund. Aufgrund ihres Versagens fährt Muerta zur Erde zurück, auf der sie in einer »lluvia apocalíptica« (S. 92) aus menschlichen Gliedmaßen, Blut, Eingeweiden und dem abgeschlagenen Kopf ihres Sohnes landet:

> Las paredes del vehículo espacial se abren, como una granada en explosión. Una especie de lluvia apocalíptica cae sobre la escena. Una lluvia compuesta de trozos de selva, de tierra, de mar, de montaña, de animales, y de trozos de ser humano; piernas, brazos, manos, troncos, cabezas, vísceras humanas, resaca de la catástrofe. Y todo eso en el silencio de un grito sostenido, que no tiene de humano más que el recuerdo. […] Una cabeza arrancada de su tronco, salta de entre los escombros y muerde con siete dientes de lobo la teta izquierda y roja de Mrs. Muerta Smith. (S. 92-93)

17 Vgl. Valdivieso, Teresa L.: El intertexto como principio configurativo en el teatro de Fernando Arrabal y Agustín Gómez Arcos. In: Toro, Alfonso de/Floeck, Wilfried (Hg.): Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias. Kassel 1995, S. 167-190.

Angesichts dieses Horrorspektakels begeht der Hund Boby Selbstmord, indem er sich eine Kugel in den Kopf schießt. Die durch die Landung zerbrochene und vollkommen verrenkte Puppe Muerta fällt in den blutigen Haufen und folgt ihrem Schöpfer Pigmalión in den Tod.

Neben den zahlreichen Parallelen zu Valle-Incláns Esperpentismus, Brechts epischem Theater und dem Absurden Theater eines Beckett oder Ionesco – auf dessen Figur Mrs. Smith und die zahlreichen Bobby Watsons aus *La cantatrice chauve* spielt Gómez-Arcos möglicherweise an – lassen sich Bezüge zu Francisco Nievas »teatro de ruptura«[18] herstellen. Auch Artauds Theater der Grausamkeit und Arrabals Paniktheater erscheinen aufgrund der gewalttätigen, auf eine Schockwirkung setzenden Plastizität der Grausamkeiten als weitere Referenzpunkte:[19] die Zerstükkelung der Leiche, das zum Preis eines gigantischen Genozids an »dos mil millones de vidas humanas, […] escogidas entre los países del Tercer Mundo por su conocida resistencia a todo tipo de catástrofe« (S. 52) erbaute Raumschiff, die Vergewaltigungen des Hundes, die Kastration Doble Nick blancos, der abgeschlagene Kopf des Sohnes und der Selbstmord des »perro-Pigmalión« fügen sich zu einem Reigen grotesker Rituale und Zeremonien zusammen, die Gómez-Arcos als Grundstein seiner Schockästhetik versteht: »El arte, si no es revulsivo, está muerto. De ser sujeto pasa a ser objeto. Deja de ser arte, se convierte en *bibelot*.«[20]

Die Erhebung einer Leiche zur Protagonistin eines Theaterstückes – so der Vorname »Muerta« (der Tod ist im Spanischen weiblich) – stellt dabei nicht nur die Konventionen der literarischen Figur an sich in Frage.[21] Auch und gerade der Pygmalion-Stoff erfährt hier eine fundamentale Umdeutung, wie sie bereits in Mary Shelleys *Frankenstein* angeklungen ist. Statt aus Liebe oder unter Mithilfe eines Gottes tote Materie zum Leben zu erwecken, wird hier ein Kadaver zunächst zerpflückt und dann wieder zusammengeflickt und mit Prothesen versehen, um den leibhaftigen Tod wiederauferstehen zu lassen. Als belebter Tod agiert Muerta nun in einem Schau-Spiel, das die Künstlichkeit der Frau als Figur in der

18 Berenguer, Ángel/Pérez, Manuel: Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982). Madrid 1998, S. 79-152.

19 Vgl. Pérez Coterillo, Moisés: Breve interrupción de una ausencia. In: Gómez-Arcos 1991, S. 9-12; Monleón 1991; Santa-Cruz 1991b; Feldman 1998, S. 187-203.

20 Zitiert nach Santa-Cruz 1991a, S. 31.

21 Diese Frage steht im Zentrum meines oben genannten Aufsatzes, in dem die satirische Inszenierung des ›Todes der dramatischen Figur‹ untersucht wird.

Fiktion zelebriert: Das selbst im Tod noch existierende Bewußtsein Muertas von ihrer Fiktionalität und von ihren zahlreichen Rollen sowie die wechselnden Masken des auch als Spielleiter fungierenden Hundes belegen den metafiktionalen Charakter des Dramas. »Interpretamos un guiñol de costumbres« (S. 43-44) – so definiert Boby das Selbstverständnis konstruierter Theaterfiguren, die als Marionetten der absurden Logik des Raum und Zeit enthobenen Theaterstücks zu gehorchen haben und somit zu Chiffren der Unfreiheit werden. Trotz verschiedener (Wieder-) Belebungsrituale bleiben in *Interview* daher alle auftretenden Figuren leblos; sie fungieren als Ankleidepuppen und unterliegen zahlreichen Metamorphosen: So ist Muerta nicht nur die Sonderbeauftragte der USA, sondern spielt zugleich die Rolle einer Mutter, einer Chefin, einer Prostituierten (»Santa Puta Constante y Americana« S. 33), einer Agentin der CIA (S. 41) und schließlich der »embajadora del Hombre« (S. 53). Diesen unterschiedlichen Rollen entsprechen die heterogenen Materialien, die Boby zur Wiederherstellung ihres Körpers verwendet. So gesehen bleibt die als »Sterbliche Hülle« benannte Figur der Muerta also auch noch nach ihrer Belebung ein Kunst-Wesen, dem jede Form von Lebendigkeit abgeht:

> Mrs. Muerta Smith se duerme repentinamente, con los mismos movimientos convulsos que un muñeco mecánico se detiene en su danza tirolesa: ninguno de sus gestos es definitivo. Su actitud no tiene reposo ni movimiento, un ojo abierto, otro cerrado, una mano crispada, otra tranquila. (S. 57)

Boby charakterisiert sie demnach treffend als »Eternidad metálica. Programada, sin posibilidad de error, sin vicios, sin virtudes, sin sueños« (S. 58). Trotz dieser scheinbar fehlerlosen Programmierung scheitern die Figuren: Der als Vergewaltiger programmierte Doble Nick geht ebenso zugrunde wie Muerta. Das Scheitern ihrer Mission verläuft dabei zudem parallel zu ihrer fortschreitenden Robotisierung – »Extenuada y sola regresa [Muerta Smith] al centro de la escena, sus articulaciones más rígidas que nunca, imagen trágica del robot humano« (S. 80) –, die schließlich in der vollkommenen Zerstörung der künstlichen Frau gipfelt.

Zugleich erfährt der pygmalionische Schöpfungsmythos eine weitere radikale Umdeutung, weil der Schöpfer nun auf Geheiß seines körperlich toten, geistig aber lebendig gebliebenen Arbeitsmaterials den künstlichen Körper anzufertigen hat. Im Mittelpunkt dieser Erschaffung der Frau steht nämlich nicht der Mann und Künstler. Stattdessen wird dieser zum weisungsgebundenen Handlanger der sich selbst bestimmenden und

modellierenden Frau herabgesetzt, die als verwesende Leiche während der Animation ihres mortifizierten Leibes ihr eigenes Schönheits- und Jugendideal durchsetzt:

PERRO. ¿De qué quiere la señora que la rellene, para ponerle los pies sobre el suelo?
RESTOS MORTALES DE MRS. MUERTA SMITH. (*Riendo*) ¡De albóndiga!
PERRO. (*Frío, distante, profesional, inmensamente ofendido.*) Tenemos algodón, plomo, crin, goma de mascar, la señora podría moldearse a su gusto, e incluso inflarse y explotar cada vez que la señora pierda su tradicional elegancia de comportamiento … ¡boom! y la señora se iría al carajo.
RESTOS MORTALES DE MRS. MUERTA SMITH. ¡Rellename de oro!
PERRO. La señora tiene razón. El oro es inmutable. […]
RESTOS MORTALES DE MRS. MUERTA SMITH. El oro es joven. Siempre joven. Y valioso. Siempre valioso.
PERRO. La señora será siempre joven. Y valiosa. […]
PERRO. […] En cuanto a la piel, ¿de oro o de platino?
RESTOS MORTALES DE MRS. MUERTA SMITH. De oro, ¡siempre! […]
PERRO. […] Piel de oro. Y por fin el rostro. ¿La señora quiere que le fije un rostro de cartel?
RESTOS MORTALES DE MRS. MUERTA SMITH. Descríbemelo.
PERRO. Tinte de nácar, pómulos altos, mirada brillante y una sonrisa luminosa imborrable. […]
PERRO. (*Nervioso.*) ¿La señora quiere los ojos verdes?
RESTOS MORTALES DE MRS. MUERTA SMITH. ¡De oro! ¡Y deprisa!
PERRO. (*Triunfal.*) ¡Ya está! (S. 36-40)

Die so erfolgte Degradierung des Künstlers, die mit der Eliminierung seiner schöpferischen Freiheit einhergeht, sind im Bild des Hundes als ewigem Untertan eines befehlenden Herrn eingefangen. Seine Vergewaltigung durch den kurzfristig aus dem Eis aufgetauten und zum Leben erweckten Klon Doble Nick macht dabei schon eine erste Revolte des künstlich geschaffenen Menschen gegen den Schöpfer sinnfällig, der selbst in der Rolle Gottes ein Opfer der belebten toten Materie wird. Die eigentliche Rebellion gegen die Erschaffung durch einen Mann führt jedoch Muerta durch.

Die Umkehrung der Prozesse von Entmenschlichung und Vermenschlichung verstärkt das ironische Spiel mit dem Schöpfungsmythos: Während der Hund als Schöpfer und Darsteller menschlicher Wesen eine Anthropomorphisierung erfährt, erlebt Muerta nicht nur durch ihren

Tod, sondern vor allem durch ihre Wiederbelebung eine Entmenschlichung im Sinne einer Maschinisierung (Muerta als »autómata« und »robot humano«[22]) und schließlich einer Reifizierung als Statue, die das traditionelle Beziehungsgeflecht von Schöpfer und Geschöpf negiert. In Überwindung der Dichotomien von Geist und Materie, Seele und Körper sind sowohl Muertas sterbliche Überreste als auch ihr zu neuem Leben erweckter Körper ihrem unsterblichen Geist Untertan. Als Frau aus Gold, die sich im Geiste selbst gebiert, erhebt sie sich vom Operationstisch. Doch muß sie im Augenblick der Fertigstellung ihres »nuevo cuerpo metálico« (S. 44) erkennen, daß sie für immer zur Statue erstarrt bleiben wird, da sich der Künstler Pygmalion als Versager erwiesen hat, vergaß er doch, ihr Gelenke zu formen:

> *Quita el paño mortuorio de sobre los restos mortales de Mrs. Muerta Smith y aparece ésta, espléndida mujer de oro sin vida, estatua, símbolo, mecánico o autómata, el seno izquierdo rojo escarlata. El perro la ayuda a levantarse.*
>
> MRS. MUERTA SMITH. ¡No puedo!
>
> PERRO. ¡Pruebe, señora!
>
> MRS. MUERTA SMITH. ¡Te has olvidado de hacerme el juego de las articulaciones! ¡Maldito perro!
>
> PERRO. *(Pigmalión admirativo.)* La señora es absolutamente perfecta. […]
>
> MRS. MUERTA SMITH. […] *(Deshecha.)* Boby, me siento como una estatua de jardín arrumbada. […] *(Recuperada.)* Perro, yo soy la Estatua de la Libertad. (S. 40-41)

Auch die Animation der toten Materie selbst gelingt nicht perfekt, denn der in seiner künstlerischen Kreativität eingeschränkte Künstler erinnert sein Geschöpf stets daran, daß ihm fundamentale menschliche Fähigkeiten fehlen. Neben dem Herz, das Pigmalión nicht ersetzt hat, weil es Muerta auch zu Lebzeiten schon gefehlt habe, sind ihre Sinne nicht entwickelt:

> RESTOS MORTALES DE MRS. MUERTA SMITH. Boby, ¡me asfixio! ¡Este olor es insoportable!
>
> PERRO. La señora es absurda. Está muerta y se asfixia. ¡Cuánta pretensión! (S. 25) […]
>
> PERRO. La señora está muerta. Por lo tanto, ciega. (S. 30)

22 Weitere Zitate siehe S. 40, 41, 44, 80, 81, 92, 94.

Die Seelenlosigkeit und Gefühllosigkeit der künstlichen Frau sind damit vollkommen. Konsequenterweise fehlen diesem enthumanisierten Schöpfungsakt nicht nur die Liebe und die Erotik, sondern auch die lebenspendende Vereinigung von Schöpfer und Geschöpf.[23] Als Muerta Boby am Ende vorschlägt, mit ihm die Keimzelle einer neuen Lebensgemeinschaft zu bilden, winkt Boby denn auch mit dem Hinweis auf die Sterilität seiner Schöpfung ab: »La señora es estéril. Para siempre.« (S. 94).

Am Schnittpunkt von Animation toter Materie und Mortifikation des Lebendigen angesiedelt, erscheinen die monströsen Traumbilder – »fantasmas« – von Boby und Muerta als phantasmagorische Ausgeburten eines machtlosen Pygmalion, dessen unrealisierbare Träume vom Mythos der Schöpfung und von der Freiheit des Künstlers – symbolisiert durch die grotesk auseinanderbrechende Freiheitsstatue namens Muerta – in einer infernalischen Endzeitvision auf dem blutigen Schlachtfeld der Erde zerschellen und den Schöpfer so in den Tod treiben.

Die unauflösbare Verkettung einer von Beginn an morbiden, zum Scheitern verurteilten Menschenkonstruktion mit der brutalen Zerstörung des pygmalionischen Schöpfungsmythos präsentiert sich dabei als grandioses und subversives Bühnenspektakel, das in der schockierenden Inszenierung von Künstlichkeit und Kunstkörpern letztlich die visuelle Dekonstruktion und Entmystifizierung aller ernstgemeinten Schöpfungsphantasien feiert.

23 Ihre Entsprechung findet die roboterhafte Figur Muerta vielmehr im Klon Doble Nick, der wie sie als Verkörperung des Antagonismus von Animation und Mortifikation zu deuten ist: Der ohnehin schon robotisierte Doble Nick blanco y negro spaltet sich durch seinen Tod erneut in zwei Wesen, »Doble Nick vivo« und »Doble Nick muerto« (S. 89), auf.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2004
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Druck: Hubert & Co, Göttingen
gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier
ISBN 3-89244-762-4