



Königshausen & Neumann

Andrea Bartl / Sebastian Zilles (Hg.)

VON DER GANZ NORMALEN VERRÜCKTHEIT DER WELT

Studien zum Werk von Markus Orths

LITERATUR&GEGENWART || BD. 3

„Sie musste sich [...] ein neues Leben nähern“.
Das Spiel mit den Prosagattungen in Markus Orths' *Catalina*

Fremdheit ist eine der Grundformen menschlicher Existenz. Sie macht sich überall dort bemerkbar, wo die Dinge in Bewegung geraten, wo Menschen unterwegs sind oder von Veränderungen heimgesucht werden.

Alexander Honold

In der spanischsprachigen Welt des 17. Jahrhunderts, in einer Zeit, in der Frauen im Allgemeinen vom öffentlichen Leben ausgeschlossen waren, erreichte eine Frau, Catalina de Erauso, bekannt als die ‚Leutnantnonne‘, außergewöhnliche Anerkennung, als man davon erfuhr, dass sie aus einem Kloster geflohen war und über mehr als zwanzig Jahre als Mann verkleidet in verschiedenen Orten der spanischen Kolonie in Amerika gelebt hatte. Ihr Geheimnis wäre sogar verborgen geblieben, wenn sie selbst es nicht offenbart hätte. Der Fall verbreitete sich schnell und die junge Soldatin wurde zu einer großen Berühmtheit auf beiden Seiten des Atlantiks. Die autobiografische Erzählung ihres Lebens, die sie wahrscheinlich 1624 zu verfassen begann, trug auch auf bedeutsame Weise dazu bei, ihren Ruhm sowohl in Spanien als auch in Amerika zu verbreiten, und selbst nachdem sie sich aus dem öffentlichen Leben zurückgezogen hatte, war ihre Geschichte weiterhin die Quelle zahlreicher Erzählungen über die Eroberung Amerikas und stellte Material für andere literarische Werke bereit:

Die Menschen machten sich über seine Geschichte [des Nonnenleutnants, I. H.] her und erzählten sie immer wieder neu. Man bauschte sie auf, verdrehte sie, malte sie aus, es war nicht wichtig, was stimmte und was nicht, doch immerhin: Der Kern blieb stets gleich[.]¹

schreibt Markus Orths in seinem Roman *Catalina* (2005). Damit reiht sich der Autor in eine lange literarische Tradition ein, die von Juan Pérez de Montalbáns Theaterwerk *La monja Alférez* (1626) oder Thomas de Quinceys Erzählung *The Spanish Military Nun* (1847) bis hin zu Eduardo Blascos zweibändigem historischen Roman *Del claustro al campamento o la Monja Alférez* (19. Jh.) und Lea Kortés *Die Nonne mit dem Schwert* (2007) reicht. Nicht zu vergessen sind die Theaterversion von Domingo Miras

¹ Markus Orths: *Catalina*. Roman. Frankfurt am Main 2005, S. 299. Weitere Zitate werden im Folgenden mit der Sigle C und Seitenzahl gekennzeichnet.

(2005), zum ersten Mal 2013 aufgeführt, sowie zahlreiche Comics und die Filmversionen von Emilio Gómez Muriel (1944) und Javier Aguirre (1987) mit María Félix und Esperanza Roy jeweils in den Hauptrollen.

Aber wer war Catalina eigentlich? Existierte diese Person, über die bis heute Unmengen von Tinte geflossen sind? Für lange Zeit vergessen und trotz großer Zweifel hinsichtlich der wirklichen Autorschaft² zieht die Biografie von Catalina de Erauso nun seit einigen Jahrzehnten die Aufmerksamkeit der Gender Studies auf sich, da es sich offensichtlich um ein ganz deutliches Beispiel von Überschreitung und Überschneidung der Geschlechter handelt.³ Dennoch hat die Kritik, die sich auf dieses Problem konzentriert, bis heute einen Punkt übersehen, der sich als besonders aufschlussreich herausstellt, wenn es darum geht, den Grund der Anziehungskraft zu verstehen, welche die Biografie dieser Frau in unserer heutigen globalisierten Zeit immer noch hervorruft: Die Tatsache, dass sie während der Zeit der Eroberung Amerikas lebte, zu einem Zeitpunkt einer einzigartigen Expansion in allen Alltagsgebieten, welche zahlreiche Parallelen mit unserer eigenen Gegenwart aufweist.

Nach einem kurzen Verweis auf ihre Vorfahren geht die Autorin zur Darstellung ihrer besonderen Biografie und waghalsigen Lebensgeschichte über: Am 19. März 1600, im Alter von 15 Jahren und nach einer heftigen Diskussion mit einer älteren Nonne flieht Catalina aus dem Kloster, in das sie ihr Vater, Miguel de Araujo,⁴ ein baskischer Beamter, dessen Familie schon lange zu den bekanntesten San Sebastián's zählte, kurz nach ihrer Geburt gab. Nachdem sie ein paar Tage versteckt in einem Wald verbrachte, in dem sie alle nötigen äußeren Veränderungen – mit der Absicht, nicht erkannt zu werden – durchführt, gibt sie ihre feminine Identität auf und

² Es gibt zahlreiche Zweifel an der Autorschaft der Erzählung. Verschiedenen Quellen zufolge schrieb ein gewisser Domingo de Urbirú im 18. Jahrhundert eine Manuskriptkopie des *Vida i sucesos de la monja alférez* auf. Der Schriftsteller Cándido María Trigueros fertigte eine zweite Kopie an. Durch Juan Bautista Muñoz, einen Bekannten von ihm, der mit dem Schreiben einer Geschichte der Neuen Welt beschäftigt war, erlangte die Real Academia de la Historia 1784 dieses Manuskript. Dort wurde es fast ein Jahrhundert später entdeckt. Joaquín María Ferrer gab es in Paris bei Julio Didot unter dem Titel *La Historia de la Monja Alférez escrita por ella misma* heraus. Vgl. *Vida i sucesos de la Monja Alférez: Autobiografía atribuida a doña Catalina de Erauso*. Hg. von Rima de Vallbona. Tempe 1992. Siehe auch Fußnote 8 des Artikels von Kathleen Ann Myers: *Writing of the Frontier: Blurring Gender and Genre in the Monja Alférez's Account*. In: Santa Arias, Mariselle Meléndes (Hg.): *Mapping Colonial Spanish America. Places and Commonplaces of Identity, Culture, and Experience*. Lewisburg 2002, S. 196.

³ Siehe dazu Isabel Hernández: *From Spain to the Americas, from the convent to the front: Catalina de Erauso's shifting identities*. In: *L'Homme* Jg. 22, H. 1 (2011), S. 71-84.

⁴ *Araujo* ist die spanische Variante von *Erauso*, ein weiterer Beleg dafür, dass der Text wahrscheinlich vom Original Catalinas abgeschrieben wurde.

wird den Rest ihres Daseins als Mann leben. Als sie ein paar Jahre nach ihrer Flucht merkt, dass ihre Mutter, die sie eines Tages in der Kirche trifft, sie nicht mehr erkennt, entscheidet sich Catalina, San Sebastián zu verlassen. Nachdem sie verschiedene spanische Städte besucht und diversen Herren gedient hat, bricht sie nach Amerika auf. Dort heuert sie unter dem Namen Alonso Díaz Ramírez de Guzmán als Soldat beim spanischen Militär an und nimmt an zahlreichen Schlachten teil, in denen sie sich um den Rang eines Leutnants⁵ verdient macht. Danach bereist sie weitläufige Gegenden in Chile, Peru und Bolivien und arbeitet in verschiedenen Geschäften, ohne jemals ihre militärische Bindung zu verlieren – eine Zeitperiode, in der sie ein schnelllebiges, streitsüchtiges und von waghalsigen Abenteuern und Zwischenfällen erfülltes Leben führt. Achtzehn Jahre nach ihrer Ankunft in Amerika, nachdem sie einen Mord begangen hat, sieht sie sich gezwungen, ihre wahre Identität dem Bischof von Guamanga preiszugeben, bei dem sie in einem Kloster Schutz gesucht hatte. In ihrer Aussage erklärt sie auch, dass sie niemals das Gelübde als Nonne abgelegt hatte, was ihr wiederum das Tor zur Freiheit öffnet. Sie entscheidet sich dann mit der doppelten Absicht nach Spanien zurückzukehren: Einerseits, um eine lebenslange Pension für ihre Verdienste als Soldat im königlichen Dienst zu verlangen, sowie andererseits, um die offizielle Erlaubnis zu erhalten, ihr Leben weiterhin als Mann führen zu dürfen. Sie erreicht schließlich beides, da ihr König Philipp IV. eine großzügige Pension aufgrund der für das Reich erbrachten Dienste zugesteht und Papst Urban VIII. ihr die Erlaubnis erteilt, sich als Mann zu kleiden.⁶ Danach kehrt Catalina nach Amerika zurück, wo sie die letzten 24 Jahre ihres Lebens als Antonio de Erauso in Mexiko verbringt.

Die Autobiografie einer Persönlichkeit wie Catalinas konnte nur einen Hybridtext zur Folge haben, der durch die Identitätsveränderungen und das Verstecken der Realität sehr mit dem literarischen Geschmack des Barocks übereinstimmt. Diese Hybridität machte die Biografie schnell zu einem Erfolg, da sie unter den Lesern der Barockzeit, in der die Frau ihren Wunsch nach Befreiung unterdrücken musste, einen ähnlichen Reiz ausübte wie die Theaterstücke, in denen viele als Männer verkleidete Frauen

⁵ Der erhalten gebliebenen Dokumentation zufolge ist der Rang, der ihr eigentlich verliehen wurde, der des Feldwebels. Vallbona bestätigt jedoch, dass sie in den offiziellen Dokumenten nur als Fähnrich erwähnt wird. Vgl. Vallbona, S. 13.

⁶ In mehreren jüngeren Studien (vgl. u. a. Chloe Rutter-Jensen: *La transformación transatlántica de la monja alférez*. In: *Revista de Estudios Sociales* H. 28 (2007), S. 86-95) geht man auf die Frage nach der Jungfräulichkeit Catalinas als entscheidenden Faktor für das Urteil des Papstes ein, als er sich ihrer Bitte annimmt. Jedoch erweist es sich als deutlich plausibler, dass es wohl Catalinas Verdienste an der Verteidigung des katholischen Glaubens während der Eroberung waren, welche Urban VIII. dazu bewegen, ihren Wunsch zu bewilligen.

eine bedeutsame Rolle spielten.⁷ Die Verkleidung als Mann bot der Frau die Möglichkeit, aus dem häuslichen Raum, in den sie verbannt war, auszubrechen und in einer Welt zu leben, zu der sie sonst keinen Zutritt hatte.⁸

Aber der Erfolg des Textes ist nicht nur der am Geschmack der Epoche orientierten Handlung geschuldet, sondern auch seiner Form, denn Catalina führte auf sehr geschickte Weise die drei üblichen Arten von Autobiografie der Epoche zusammen: Soldatenberichte, Bekenntnisse und Pikaroromane. Sie wusste alle drei zu einem Text mit neuen Eigenschaften zu verschmelzen, mit dem sie sich damals als Autorin vorstellen konnte.⁹ In der Tat handelt es sich um einen Text, der nach dem Modell von Soldatendienstberichten geschrieben wurde. Die Autorin stellt ihre persönliche Problematik dar, indem sie auch die Gründe offenlegt, die sie zum Wechseln ihrer Identität bewegten und welche Mittel sie anwenden musste, um dies zu erreichen. Sie zeichnet ein Porträt des Soldatenalltags in der Zeit der Konquista, das den in den Erzählungen und Chroniken abgebildeten Porträts der Kolonie sehr ähnlich war.¹⁰

⁷ Zu diesem Thema siehe: Encarnación Juárez: *La mujer militar en la América colonial: el caso de la monja alférez*. In: *Indiana Journal of Hispanic Literatures* H. 10-11 (1997), S. 147-164, insb. S. 150-151; Carmen Bravo-Villasante: *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI-XVII*. Madrid 1976. In der Komödie der damaligen Zeit waren Frauen, die als Männer verkleidet waren, nicht unüblich, denn auf die aristotelische Poetik zurückgreifend hatte die Renaissance das Klischee der kämpferischen Frau „unter der imaginären Aufregung über die Neuigkeiten von Amazonenvölkern im kürzlich entdeckten Amerika“ verbreitet (Antonio García-Berrio: *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las „Tablas poéticas“ de Cascales*. Taurus 1988, S. 198, Übers. I. H.). Trotz Zensur wurde das Thema der als Mann verkleideten Frau als Ausnahmefall in den Ritter- und Fantasieromanen sowie in der Komödie erlaubt. Catalinas Diskurs ist dem der Schelmenliteratur sehr ähnlich und dient schließlich als wichtiger Beitrag zum allgemeinen Diskurs der Frau im Spanien der Barockzeit.

⁸ Man darf nicht vergessen, dass die Frau in der patriarchalischen Gesellschaft immer im Verhältnis zum Mann – als Tochter, Schwester, Ehefrau oder Mutter – definiert wurde. Die festgelegte Beziehung ist keine Mann-Frau-Beziehung, sondern eine Mann-Nicht-Mann-Beziehung, in der die Frau durch Negation definiert wurde. Aus theologischer Sicht rechtfertigte man ihre Unterlegenheit dadurch, dass sie aus der Rippe des Mannes geschaffen worden war, um ihn zu begleiten und ihm zu dienen. Außerdem waren sie als Töchter Evas Auslöser von Sünde und hatten als Strafe ihre Unterlegenheit erhalten. Deswegen waren sie untreu, flüchtig, unvernünftig, wollüstig, chaotisch usw. Zur Situation der Frau im 17. Jahrhundert in Bezug auf Catalinas Biografie siehe Belén Castro-Morales: *Catalina de Erauso, la monja amazona*. In: *Revista de crítica latinoamericana* H. 52 (2000), S. 227-242.

⁹ Rima de Vallbona sieht ausschließlich folgende Arten von Prosa im Text: Pikaroroman (Kap. 1-5), Chroniken (Kap. 6 u. a.), Heldenkomödie (Kap. 6, 11-20), Reisebericht (Kap. 6, 11-20).

¹⁰ Die Autobiografie Catalinas zeigt viele Ähnlichkeiten mit *La Historia del Huérfano*, einem von Martín de León unter dem Pseudonym Andrés de León geschriebenen

Ebenfalls enthält der Text typische Elemente der Gattung des Bekenntnisses, dessen Modell ohne Zweifel *El libro de la vida* (Das Buch meines Lebens, 1562-1565) der Heiligen Teresa von Ávila ist.¹¹ Die wahre Identität Catalinas entdeckt man einzig und allein durch das Schuldgeständnis, das sie dem Bischof von Guamanga, Don Agustín de Carvajal, mit der Absicht, ihr Leben zu retten, macht. In diesem Schuldgeständnis spielt Catalina einmal mehr mit den typischen Barockklischees von Sein und Schein, indem sie die Konventionen der Bekenntnisse aus dem Gleichgewicht bringt, da sie nicht auf der introspektiven Ebene, die die Gattung an sich fordert, schreibt:

Herr [...], die Wahrheit ist dies: ich bin ein Weib, war in jener Stadt geboren, Tochter jener Eltern, die mich auf besagte Zeit in jenes Kloster zu meiner Tante sandten; ich nahm das Klostergewand, trat in das Novizenjahr, und schon bereit, den Schleier zu nehmen, entflohe ich bei erwähnter Gelegenheit, ich verbarg mich an jenem Orte, entkleidete und kleidete mich und schnitt mir das Haar ab. Von dort ging ich hier und dorthin, schiffte mich ein, kam an, handelte, tötete, tat Böses und streifte herum, bis ich zum jetzigen Augenblick zu den Füßen Ew. Hochwürden kam.¹²

Auf diese Weise schafft sie einen komplexen und zur gleichen Zeit mehrdeutigen, jedoch trotzdem glaubwürdigen Text, in dem der Erzähler bzw. die Erzählerin selbst schwer zu unterscheiden ist, da er bzw. sie ständig

Roman. Er sollte 1620 gedruckt werden, doch seine Spuren verloren sich, bis man das Manuskript 1965 im Archiv der Hispanic Society of America in New York wiederfand. *La Historia del Huérfano* greift auf die dritte Person zurück, um die Arbeiten und Qualen eines Sohnes adliger Eltern zu erzählen, dessen unruhiges Gemüt ihn schon früh zu Abenteuern ermuntert. Mit nur 14 Jahren verlässt er seine Geburtsstadt Granada und macht sich auf den Weg in die Neue Welt, wo er viele Abenteuer erleben wird, die mit denen Catalinas eine große Ähnlichkeit aufzeigen.

¹¹ Man kann hier nicht von einer Autobiografie in dem Sinne sprechen, in dem wir sie heute verstehen. In einer seiner Studien zu *Lazarillo de Tormes* beschreibt Francisco Rico die einzigen Gründe, die in der damaligen Epoche jemanden dazu führten, über sich selbst zu schreiben, ohne die Sünde des Eitels zu begehen: Selbstverteidigung und Belehrung, wie es der Fall der Heiligen Teresa ist, die ihre Bekenntnisse mit ebendieser Absicht schreibt. Siehe dazu Francisco Rico: *Problemas del „Lazarillo“*. Madrid 1988, S. 420.

¹² *Die Nonne-Fähnrich oder Geschichte der Catalina de Erauso: von ihr selbst geschrieben*. Hg. von Joaquin de Ferrer und ins Deutsche übersetzt von Andreas Daniel Berthold von Schepeler. Aachen, Leipzig 1830, S. 168-169.

zwischen Maskulinum und Femininum wechselt,¹³ und damit das Leben einer Frau wiedergibt, die zwischen zwei Geschlechtern und zwei Welten lebt – und das alles im Zuge der Eroberung Amerikas.¹⁴

Neben diesen beiden Erzählformen zeigt Catalinas Leben auch große Ähnlichkeiten mit den biografischen Erzählungen der zahlreichen Pikaros, welche die spanische Literatur dieser Zeit bevölkern. Ständig ist sie der Tyrannei der Ehre unterworfen, vor allem aber dem häufigen Wechsel von Orten und Herren,¹⁵ sodass sie stets neue Abenteuer erleben muss. Catalina berichtet ihre Geschichte nicht auf die bei Autobiografien typische introspektive Art, sondern sie erzählt ihre Lebensgeschichte vor dem Hintergrund ihrer vielen Reisen frei nach der Art eines Schelms. Da sie alle Eigenschaften besitzt, die man mit Männlichkeit verbindet, nutzt sie diese mit Gewitztheit und großem Scharfsinn als Diener verschiedener Herren und als herzloser und rauflustiger Spieler aus, um zu überleben und mit den

¹³ Es ist sonderbar, wie Catalina, nachdem sie ihre wahre Identität preisgegeben hat, immer noch zwischen Femininum und Maskulinum wechselt (Femininum bis sie aus dem Kloster flieht, Maskulinum bis zum Bekenntnis beim Bischof von Guamanga, Femininum für die nächsten drei Jahre, Maskulinum für den Rest der Autobiografie) und somit den Leser im Unklaren lässt, welches Gender sie sich selbst zuschreibt. Es handelt sich offensichtlich um ein typisch barockes Spiel von Verstecken und Täuschen, das dem Leser deutlich zeigt, dass Catalina sich für keine sexuelle Identität entschließt. Unter diesem Gesichtspunkt kann ich mit der von Sherry Velasco in seinem Buch *The Lieutenant Nun. Transgenderism, Lesbian Desire, & Catalina de Erauso*. Austin 2001 verteidigten These nicht einverstanden sein.

¹⁴ In ihren Studien zum Thema unterstreichen sowohl Mary Elizabeth Perry als auch Stephanie Merrim die Existenz zahlreicher Fälle von als Männer verkleideten Frauen. Merrim stellt auch dar, wie spanische Tradition und Moralkodex das Auftauchen dieser Art von Geschichten unterdrücken sollten. Aber weder Perry noch Merrim gehen genauer auf den speziellen Kontext ein, den die Neue Welt Amerika für diese Art von Biografie bildet. Vgl. Stephanie Merrim: *Catalina de Erauso: From Anomaly to Icon*. In: Francisco Javier Cevallos-Candau u. a. (Hg.): *Coded Encounters: Writing, Gender and Ethnicity in Colonial Latin America*. Amherst 1994, S. 177-205 und Mary Elizabeth Perry: *La monja alférez: Myth, Gender, and the Manly Woman in a Spanish Renaissance Drama*. In: Claire J. Paolini (Hg.): *LA CHISPA'87: Selected Proceedings*. New Orleans 1987, S. 239-248. Auf jeden Fall ist es sehr wahrscheinlich, dass es ihr Ruhm Catalina erlaubte, ihre Autobiografie zu schreiben, während die Biografien von anderen Frauen, die sich als Soldaten verdingten, längst nicht so interessant waren, um ihr Leben auch literarisch zu erzählen.

¹⁵ Bis sie unter Hauptmann Gonzalo Rodríguez zum Soldat wurde, war Catalina Diener eines Professors in Vitoria, Page in Valladolid und Estella, Schiffsjunge auf einer Galeone, die sie von Sanlúcar de Barrameda nach Cartagena in der Neuen Welt bringt, wo sie als Diener bei einem Onkel arbeitet, Gutsverwalter eines Hauptmanns in Panamá und eines Großhändlers in Trujillo, der sie von Panamá in den Hafen von Paita in Peru bringt und bei dem sie sich um einen Laden in der Kleinstadt Saña kümmert.

verschiedensten Situationen umgehen zu können. Catalina besitzt die typischen Eigenschaften des pikarischen Helden,¹⁶ aber im Gegensatz zu diesem schafft sie es, sein Schicksal zu umgehen und am Ende sogar unter den höchsten weltlichen und religiösen Schichten der Zeit berühmt zu werden.

Gerade die Tatsache, dass sie sich dafür entscheidet, nach Amerika zurückzukehren, bestätigt eine wichtige These, dass nämlich einzig und allein die Geografie und die Politik der spanischen Kolonie das passende Umfeld für eine solche, in vielen Hinsichten hybride Biografie wie der Catalinas bieten konnten. Dies ist ohne Zweifel dem Aufeinandertreffen der Länder Spanien und Amerika zu verdanken, was die Grenzen der sozialen und literarischen Konventionen verschob. Außerdem eröffnete der Aufbruch vieler Männer in die Kolonien neue Spielräume, in denen Frauen Rollen übernahmen, die für gewöhnlich Männern zugeschrieben waren.

Amerika bietet Catalina – so wie vielen Spaniern damals –, die Möglichkeit, ihre Abenteuerlust zu befriedigen, sowie das Versprechen schneller Bereicherung, vor allem aber auch die Freiheit und die Gelegenheit, ungestört ein neues Leben anzufangen. Die Verbindung, die durch das Zusammentreffen dieser neuen geografischen Realität und des Alltags in der spanischen orthodox-verschlossenen Barockzeit zustande kam, wurde zu der bestmöglichen Bühne, auf welcher der für das Neu- und Einzigartige begeisterte barocke Mensch seine Lust auf Spektakel befriedigen konnte. Auf dieser Schaubühne wird Catalina zu einem außerordentlichen Phänomen, genau wie es den Zuschauern jener Epoche gefiel. Als solche erfüllte sie auch eine im Barock sehr wichtige Funktion, weil sie dadurch die *admiratio*, das ‚Bewundern‘ des Lesers hervorrufen konnte. Indem sie den Leser in Erstaunen über das Außergewöhnliche setzte, konnte sie ihre Weiblichkeit verdrängen und ein Leben als Mann führen. Dass sie Grenzen überschreitet und damit den Moralkodex des Barocks verletzt, wird insofern nicht verurteilt, als dass es sich um einen einzigartigen Vorfall handelt. Ihre Einzigartigkeit wird demnach als eine *maravilla de lo real*, als ein ‚Wunder des Realen‘ angesehen, womit direkt auf Gattungen hingewiesen wird, die genauso wie Catalina die Grenzen ihrer Epoche überschreiten.¹⁷

¹⁶ Belén Castro-Morales sieht den Ursprung des Schelmenromans in der Beziehung zu einem geleisteten Dienst, indem im Allgemeinen ein Mensch niedrigeren Rangs in der ersten Person die Wechselfälle seines Lebens erzählt, um irgendeine Art von Belohnung für nicht anerkannte Dienste zu bekommen. Scheinbar nahmen die Texte dieser Art infolge der Eroberung Amerikas in großen Massen zu, weil viele Soldaten ihre Heldentaten in der Neuen Welt als Verdienstbeweise niederschrieben oder diktieren, um ihre Ausgleichsbitten zu rechtfertigen. Die Ähnlichkeit, die die Autobiografie Catalinas mit solchen Texten aufweist, ist offensichtlich. Vgl. Castro-Morales, S. 233.

¹⁷ Der Bischof selbst sagt zu Catalina, dass ihrer „der bemerkenswerteste aller Fälle dieser Art [sei], von dem er je gehört hatte“. *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*. Hg. von Ángel Esteban. Madrid 2002, S. 161.

Diese Art, alles Außergewöhnliche als Wunder zu betrachten, bestimmte die Literatur der ganzen Epoche. Sie verschwand aber nicht mit dem Ende des Barocks, sondern dominierte noch über Jahrhunderte die Literatur des kolonialen Amerikas und wurde mit der Zeit zu einem deutlichen Differenzierungsmerkmal. Jedoch blieb diese Einzigartigkeit der Texte, die im kolonialen Kontext geschrieben wurden, lange Zeit praktisch unbemerkt, bis Paul Angel Flores 1954 in New York seinen Vortrag *Magical Realism in Spanish American Fiction*¹⁸ hielt und zum ersten Mal bestimmte Unterscheidungsmerkmale der lateinamerikanischen Literatur definierte. Flores benutzte den Ausdruck, um die Werke von Autoren wie R. Gallegos, J. L. Borges, A. Bioy Casares und M. Á. Asturias zu beschreiben, indem er in ihnen eine Reihe von gemeinsamen und immer wiederkehrenden Elementen identifizierte, aus denen vor allem „the same preoccupation with style and also the same transformation of the common and the everyday into the awesome and the unreal“¹⁹ heraussticht. Mit dem Konzept des ‚Magischen Realismus‘ definierte Flores also eine literarische Form, die durch eine Mischung aus Realismus und Fantasie charakterisiert wird und in der das Mysteriöse als ein Teil der Realität wahrgenommen und von einer eindeutigen Mischung aus Echtem und Unechtem, aus Realem und Irrealem dominiert wird. Hier werden aber keine imaginären Welten geschaffen; es reicht aus, das Wunderbare in der realen Welt im Alltag der Menschen zu entdecken und aus dieser Perspektive einen Blick auf die mysteriösen Beziehungen zu werfen, die es zwischen dem Mensch und seiner Umwelt gibt.²⁰ Die Debatte um diese neue Gattung, die große Aufmerksamkeit in Europa und Amerika erregte, fand einzig und allein aufgrund der Tatsache statt, dass man seit jenem Moment dieses Konzept benutzen konnte, um verschiedene Formen der Fiktion zu benennen, ohne sie genauer zu differenzieren, obwohl sie in der Praxis wenig gemeinsam hatten. Auf dem amerikanischen Kontinent hingegen, wo sie die größte Verbreitung fand, reflektierte man diesbezüglich am meisten, und zwar indem man anfangs sie als eine eigene Ausdrucksweise, die einen deutlichen Unterschied zwischen der alten und der neuen Welt markierte, zu betrachten. Der Magische Realismus versteht sich demnach als „a postcolonial response to colonialism’s often brutal enforcing of a selectively-conceived modernity“.²¹ Mit dieser Idee spielt auch der Kubaner Alejo Carpentier, als er die Besonderheit der Gattung mit einem an den Barock erinnernden Ausdruck definiert: *lo real maravilloso*, das ‚real Wunderbare‘. Mit diesem Ausdruck

¹⁸ Veröffentlicht in: *Hispania* H. 37 (1995), S. 187-192.

¹⁹ Ebd., S. 190.

²⁰ Vgl. Michael Scheffel: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen 1990, S. 45f.

²¹ Christopher Warner: *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*. Basingstoke 2009, S. 12.

will er deutlich machen, dass das ‚Wunderbare‘ in Lateinamerika seit jeher Teil des Alltags ist.²² Es handelt sich demnach um eine Art ästhetischer Repräsentation, die direkt an eine Wiedergabe der realen Welt appelliert, in der das Magische einen Teil der Realität darstellt und beim Leser das gleiche Gefühl des Staunens hervorruft, welches die Eroberer beim Kontakt mit der Neuen Welt hatten.²³ Diese Wahrnehmung der Realität als etwas Faszinierendes und Wunderbares stellt man der rationalen Wahrnehmungsweise der Realität im Alten Kontinent gegenüber und kontrastiert damit Amerika als Ort der Verwirklichung der Träume mit Europa als Ort der faktischen Realität. Auf diese Weise wird Europa als ein statischer Schauplatz, Amerika hingegen als ein dynamischer porträtiert.

In Übereinstimmung mit dieser Sichtweise beinhaltet der Magische Realismus eine neue Denkweise, in der das ‚Wunderbare‘ nicht nur vom Erzähler und von den handelnden Figuren angenommen wird, sondern auch vom Leser und zwar als etwas völlig Natürliches, was die Gattung von der fantastischen Literatur unterscheidet, in der man eine Abänderung der Ordnung der Dinge und im Verlauf des Alltäglichen wahrnimmt.²⁴ Dieser Antagonismus zwischen magischer Realität und einer Realität, die als magisch verstanden wird, ist es, der eine einheitliche und zugleich heterogene Gattung hervorgerufen hat. Diese wird durch eine thematische und formale Vielfalt charakterisiert, welche ihr wiederum erlaubt hat, die Grenzen Lateinamerikas zu überschreiten und auch in anderen Literaturen Früchte zu tragen, so wie es einige Werke von Autoren wie Salman Rushdie, Janet Frame, Kenzaburo Oe, Hugo Loetscher oder Günter Grass belegen. All dies beweist letztendlich, dass Europa mittlerweile weder der Bindekontinent noch der Mittelpunkt der Globalisierung ist, das es über Jahrhunderte war. Die Literatur hat einen deutlichen übernationalen Charakter erlangt und muss daher in globalen Ausdrücken neu definiert werden. Der Magische Realismus stellt sich also als eine absolut globale Gattung dar, die die Grenzen des rationalen Konzepts der Realität über-

²² Alejo Carpentier: *De lo real maravilloso americano*. In: Ders.: *Tientos y diferencias*. Montevideo 1967, S. 98.

²³ Siehe dazu Alejo Carpentier: *Razón de ser*. La Habana 1980.

²⁴ So zum Beispiel Miguel Ángel Asturias im Gespräch mit Günter W. Lorenz, zitiert nach: Alicia Llarena: *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud (Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)*. Gaithersburg 1997, S. 91: „Es handelt sich nicht um eine einleuchtende Realität, wohl aber um eine magische Realität, die aus einer bestimmten magischen Vorstellung hervorgeht. Deshalb nenne ich es ‚Magischen Realismus‘. Mehr noch: eine Frau, die beim Wasserholen am Brunnen in den Abgrund stürzt, oder ein Reiter, der vom Pferd fällt, oder andere alltägliche Zufälle, jene ‚faits divers‘, wie man sagen könnte, verwandeln sich nacheinander in magische Handlungen, wenn es das entsprechende Fundament dafür gibt“ (Übers. I. H.).

schreitet und die auf die vielgestaltige und multikulturelle Natur der zeitgenössischen Gesellschaft – Erbe des Kolonialismus vorhergehender Jahrhunderte – antwortet, und zwar mit einer eigenen Interpretation der Geschichte und somit dazu fähig, sich an jegliche Umgebung, in der die Kolonialherrschaft stattfand, anzupassen. Dabei spielt der Gedanke an das ‚Wunder des Realen‘ mit seiner Faszination für Verkleidung, Tarnung und Täuschung eine fundamentale Rolle, welche eine deutliche Anspielung auf das barocke Wechselspiel ist. Dadurch entsteht ein Bedürfnis nach Entschlüsselung, wobei Vergessen, Schweigen und Wiederholung das Bühnenbild einer Welt ausmachen, die wie die des Barocks von Anfang bis Ende durch das Gesetz der Metamorphose vorbestimmt ist.

In diese Tradition des Magischen Realismus muss also auch Markus Orths' Neuschreibung der Autobiografie von Catalina de Erauso eingeordnet werden, da es genau das hinter dem Vergessen, dem Schweigen und der Wiederholung versteckte ‚Wunder des Realen‘ ist, welches es dem Autor erlaubt, seinen Roman im Spiel der Intertextualität mit der Originalbiografie zu konfrontieren, um diese dem heutigen Leser näherzubringen und mit dem Roman die intimste Seite der Protagonistin, ihre Alltagsrealität, zu entdecken:

Die Leute wollten alles wissen. Am meisten interessierte sie eines: Wie war es Francisco Loyola gelungen, seinen Körper in all den Jahren vor der Welt versteckt zu halten? Francisco beantwortete geduldig alle Fragen der Zuhörer und berichtete von seinen minutiösen Vorkehrungen und seiner überhohen Vorsicht. Dass er das Waschen oft unterlassen und barbarisch gestunken hatte. Dass er sich ein Urinröhrchen gebastelt und im Stehen zu pissen gelernt hatte. Dass bei seinen Verwundungen entlarvende Körperstellen meist verschont geblieben waren. Dass er harmlose Brust- und Gesäßwunden selber behandelt hatte. Vor allen Dingen aber sprach er von der Blindheit der Menschen, die sich so sehr leiten ließen von dem, was sie sahen, von dem, was sie sehen wollten, und am meisten von dem, was sie zu sehen gewohnt waren (C 303f.).

Demnach ist das, was der Leser als magisch, fantastisch oder als außerhalb des Normalen stehend auffasst, der Erfahrung des Alltags nicht fremd, sondern erscheint als ein wesentlicher Teil der eigenen Realität. Die Beschreibung dessen, was man als ‚Wunder des Realen‘ wahrnimmt, deckt die geheimen Beziehungen zwischen dem Menschen und seiner Umwelt auf, während die Neugier, das Staunen und die *admiratio*, die Bewunderung, die dieses ‚Wunder des Realen‘ hervorruft, dem Autor erlauben, den Text schriftlich zu fixieren:²⁵

²⁵ Da die Romane oft einen sehr kritischen und amoralischen Inhalt hatten, verfolgte man ihre Veröffentlichung im 17. Jahrhundert sogar mit Verboten für die Erteilung von Druckgenehmigungen.

„Wir müssen es festhalten!“ rief Juan.

„Was?“

„Dein Leben!“

„Wozu?“

„Damit es uns nicht abhanden kommt.“ Und Juan zog einen Haufen Blätter und Schreibzeug aus dem Kajütentisch, er bereitete alles vor.

„Schreiben“, sagte er. „Ich werde es aufschreiben.“ [...]

Francisco erzählte sein Leben ein zweites Mal. [...] Juan bündelte Gesprochenes und Gehörtes im Akt des Schreibens, und in der Vereinigung entstand ein Text. [...] ehe Juan feststellte, dass der Text nur ein Rudiment des Lebens Franciscos war und dass er nur die nackten Fakten festgehalten hatte, ehe er sich sagen musste, dass unendlich viel bei diesem Diktat verloren gegangen war: Gefühle, Gedanken, alles, was einen Einblick ins Innere dieses Menschen hätte gewähren können; [...] ehe die Autobiographie der Leutnantnonne einen sehr verschlungenen Weg nahm bis zu ihrer ersten Veröffentlichung im Jahr 1829 unter dem Titel *Historia de la monja alférez, doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma*; ehe das alles geschehen konnte – musste erst der letzte Satz fallen, denn irgendwann fällt immer der letzte Satz (C 296-298).

Orths kommt in seinem Roman wieder auf all diese „Gefühle“ und „Gedanken“ zurück und sorgt dabei für einen neuen, intimeren und näheren Blick, was dazu führt, dass der Leser mit der Figur Catalina sympathisiert: Eine rebellische, aggressive und temperamentvolle Frau, die nur dank ihrer untypisch weiblichen Eigenschaften überleben kann, die sie wiederum in „einen wahrlich unglaublichen Menschen“ (C 299) verwandeln. Diese Eigenschaften machen sie zu einem „Wunder“, das selbstverständlich dazu fähig ist, Bewunderung zu erwecken, und verleihen ihr eine Persönlichkeit, deren Züge mit denen der Neuen Welt übereinstimmen. Orths schreibt einige besondere Szenen ihres Lebens neu, durch die er die Lücken in der Originalbiografie ausfüllen kann, und nutzt dafür die unendlichen Möglichkeiten, die ihm dieses ‚Wunder des Realen‘ anbietet. Diese Lücken stellen etwas Magisches dar, wo die Realität nie das ist, was sie zu sein scheint, wie Orths’ Erzähler zusammenfassend sagt: „Die Wirklichkeit sah anders aus“ (C 300). Eingebaut in die wahre Geschichte der Ereignisse aber verwandeln sie den Text in eine faszinierende Lektüre, was eher charakteristisch für fiktive Erzählungen und nicht für autobiografische Bekenntnisse ist.

Ohne bestimmte pikarische Elemente, auf die sich der Originaltext stützt, aus den Augen zu verlieren, betitelt Orths seinen Roman einfach als

*Catalina*²⁶ und schließt somit die Dualität des barocken Titels aus. Dabei beruft er sich auf ihre Herkunft, um von da an die Einzigartigkeit einer Persönlichkeit zu erklären, die seit dem Moment ihrer Geburt dazu fähig ist, die so geschätzte *admiratio* zu erwecken und das ‚Wunderbare‘ ihres Seins schon vom ersten Moment an zu bestätigen.²⁷

Orths verleiht hier einer der großen Auslassungen des Originaltextes, der Herkunft Catalinas, eine Stimme, was ein Grundelement beim Aufbau einer Pikaro-Figur ist. Lange vor der Geburt des Kindes hatte der Vater schon einen festen Traum vor Augen: Mit 30 Jahren wollte er reich sein, von den Zinsen leben, eine gute Frau heiraten und Kinder haben. Und es schien, als würde sich sein Traum verwirklichen, denn er schaffte es, eine Silbermine in Potosí zu erlangen, die von seinem Vater betrieben wurde, während er, bereits verheiratet, sich in seinem Haus in San Sebastián mit seiner Frau María Pérez de Galarraga y Arce dem Kinderzeugen widmete. In dieser Einleitung zum Leben Catalinas hebt Orths den baskischen Ursprung der Familie hervor, was vor allem für die Identitätsgestaltung der spanischen Kolonie wichtig ist, denn die Geschichte der Entdeckung, der Eroberung und der Kolonialisierung Amerikas wäre ohne die tapfere und wirkungsvolle Teilnahme der Basken als Seemänner, Missionare, Bergmänner, Händler und Siedler vielleicht nicht so schnell zustande gekommen.²⁸

²⁶ Der vollständige Titel des Manuskripts, das in der Real Academia de la Historia de Madrid aufgehoben ist, wurde am 24. Mai 1784 von Juan Bautista Muñoz abgeschrieben: „Vida i sucesos de la Monja Alférez, o Alférez Catarina, D[ña] Catarina de Araujo doncella, natural de S[an] Sebastián, Prov[inci]a de Guipúzcoa. Escrita por ella misma en 18 de Sept[iembr]e de 1646, volviendo de las Indias a España en el Galeón S[an] José, Capitán Andrés Otón, en la flota de N[uev]a España, General D. Juan de Benavides, General de la Armada Tomás de la Raspu, que llegó a Cádiz en 18 de noviembre de 1646.“

²⁷ Die Eigenschaften, die einen Pikaro definieren, sind dem ‚Wunder des Realen‘ sehr nahe, denn alle sind seit ihrer Geburt extrem einzigartige Persönlichkeiten. Ihr Schicksal und Unglück zeigen ebenfalls diese Eigenschaften, die es Orths erlauben, die Barrieren des streng Pikarischen zu überschreiten und es mit dem ‚real Wunderbaren‘ zu verschmelzen.

²⁸ Beim Appell an die baskische Frage in einigen Artikeln sowie in einigen neueren Übersetzungen des Werkes von Erauso oder in seinen Neuschreibungen in anderen Sprachen hat man einen Anachronismus begangen. Zu der Zeit gab es nicht einmal das Konzept der „lesbischen Liebe“, womit die Artikel von Rainer H. Goetz (The Problematics of Gender/Genre in *Vida i sucesos de la monja alférez*. In: Joan F. Cammarata (Hg.): *Women in the Discourse of Early Modern Spain*. Gainesville 2003, S. 91-107), Paloma Martínez-Carbajo (The (Mis)Adventures of Catalina de Erauso. In: Prism. XIII (2000). <<http://www.plu.edu/~prism/carbajo>>) oder Rutter-Jensen (2007) dahingestellt bleiben. Das Gleiche findet man in der Übersetzung ins Englische von Michael und Gabriel Stepto: *Memoir of a Basque Transvestite in the New World*. Boston 1996, und in der spanischen Version des Romans von Orths, *La mujer travestida* (Madrid 2008). Wahrscheinlich sorgte das Auftauchen der Konzepte

Die Basken behaupten heute immer noch, sie unterschieden sich vom Rest der Spanier dadurch, dass sie sich seit jeher durch ihren Individualismus, ihren Abenteuergeist, ihre Tapferkeit und ihr Selbstbewusstsein definieren²⁹ und eine eigene ethnische Gruppe bilden, eine Tatsache, die man in letzter Zeit mit dem Vorhandensein eines differenzierten Rhesus-Faktors verbindet, so wie es Markus Orths beschreibt:

Man konnte sich übrigens damals nicht erklären, warum gerade im Land der Basken die Kinder keine große Lust zeigten, lebendig zur Welt zu kommen. Erst im Jahr 1939 entdeckte man den Gott, der für diese Schaffungsschludrigkeiten verantwortlich gemacht werden konnte. Den Gott nannte man Rhesus. Man fand heraus, dass 27% aller Basken von jenem Rhesus – vielleicht doch eher ein Affe als ein Gott – mit einem sogenannten negativen Faktor ausgestattet worden waren. Das hatte zur Folge, dass die in den Bäuchen hockenden Kinder Gefahr liefen, vom negativen Mutterblut schlicht und einfach vergiftet zu werden, und zwar genau dann, wenn in den Mutteradern ein positives Blut floss, was nicht selten der Fall war. (C 60f.)

Hier bringt Orths dem Leser eine Debatte näher, die vor einigen Jahrzehnten in Spanien stattfand.³⁰ Was ihn aber wirklich interessiert, ist das hohe

„baskisch“ und „Transvestismus“ für höhere Verkaufszahlen, aber in Wahrheit verstößt der Titel, der sich diese zwei Anachronismen zu Nutze macht, von Anfang bis Ende gegen den Willen der Autorin, die sich niemals mit einem der beiden identifiziert. Siehe dazu den klugen Artikel von Maria Odette Canivell: Catalina de Erauso – Basque Transvestite: Translating Gender. In: *Human Affairs* H. 2 (2006), S. 170-178, Zitat S. 171: „My claims are not unfounded. According to Merriam Webster's *New College Dictionary of English*, the use of the word Basque dates from 1835. The word transvestite, according to the same source, dates from circa 1922. As Catalina's words were penned in the late 1600's, these terms are unnecessary anachronisms not present in Catalina's original title.“ Im Laufe der Erzählung ist Catalina sogar sehr stolz darauf, Spanierin zu sein und der spanischen Krone zu dienen.

²⁹ Orths übergibt hier auch eine Frage nicht, die die ganze spanische Literatur des 17. Jahrhunderts betrifft: die der Ehre, also die der Reinheit des Blutes. Das baskische Volk war sich immer seines Unterschieds bewusst, wenn es darum ging, sich nicht mit den Arabern oder Juden vermischt zu haben: „Die Europäer und die Kreolen – europäische Reinblüter, die in den neuen Ländern geboren waren – standen zuoberst, gemäß dem alles überlagernden Prinzip der *limpieza de sangre*, der Reinheit des Blutes“ (C 174).

³⁰ Während des 19. Jahrhunderts wurde „Rasse“ zu einem zentralen Konzept der Anthropologie. Das Konzept der „baskischen Rasse“ nutzte man vorrangig als Differenzierungselement, ohne ihr eine Überlegenheit zu anderen Rassen zuzuschreiben. Sabino Arana, oberster Beauftragter des baskischen Nationalismus propagierte damals eine politische Doktrin, nach der nur reine Basken als Teil der baskischen Nation betrachtet werden durften. Die „baskische Rasse“ wäre demnach der verkommenen „spanischen Rasse“, die Vizcaya „invadiert“ habe, in allen Aspekten

Ansehen, das die Frau in der baskischen sowie in der lateinamerikanischen matriarchalischen Gesellschaft seit jeher genossen hat. Deshalb wird auch die Mutter Catalinas, deren Einfluss auf ihre Tochter entscheidend sein wird, als eine definitiv einzigartige Persönlichkeit charakterisiert. Die Beschreibung der Geburt, die zu den besten Szenen des Magischen Realismus zählt, verschmilzt hier mit dem ‚Wunder des Realen‘, das dieser Frau innewohnt, um einen unvergleichlichen Moment zu ermöglichen, der dem Leser dabei hilft, Catalinas Wesen zu verstehen:

Doch die Wahrheit ist, dass Catalina gar nicht erst im Haus geboren wurde, sondern schon draußen, in der Welt, und zwar an einem Tag, der die Wetterspezialisten aller Länder noch heute vor Rätsel stellt und der in der Chronik des baskischen Meteorologen Santiago de Etxeberria als „Sonnenregentag“ bezeichnet wird, denn der plötzliche Einbruch des Regens an diesem Tage wird für immer unerklärbar bleiben, weil sich nachweislich ein deutlich sichtbarer blauer Himmel ohne die geringste Wolke über das Land spannte, als die im achten Monat schwangere María Pérez mit ihrem Sohn Miguel den *Wal* verließ. [...] Als er sich zu seiner Mutter umdrehte, sah er, dass etwas nicht stimmte. [...] Doch María lag schon auf dem Rücken, hatte die Beine gespreizt und angewinkelt und den Unterrock hochgezogen. Miguel sah direkt auf die schwarz behaarte Stelle, aus der er selbst einmal geschlüpft war. Oder war das schon der Kopf des Kindes, der sich aus María presste? Miguel packte zu, zerrte, drückte den neuen Kopf zusammen, wusste nicht, wie formbar so ein Kopf in Wirklichkeit noch war, bei der Geburt, und so quetschte er mit der einen Hand die Nase nach unten, mit der anderen verbog er das Kinn und erreichte, dass sich Catalina ein Stück weit hinaus-schob (C 26-30).

Während der ersten Jahre kümmert sich Miguel um das Kind. Er ist der einzige, der ihren schwierigen Charakter erträgt. Immer wenn sie wütend wird, beruhigt er sie mit Erzählungen über die Neue Welt, über die Schönheiten, die das neue Land verbirgt, und über den fantastischen Alltag in jenen entfernten Gebieten, von denen Catalina sehr schnell zu träumen anfängt. Miguel passt gut auf sie auf, denn er weiß, dass er an ihrer Unschönheit schuldig ist:

[...] sie sprach auch nicht vom knappen Wort *hässlich*, das ihr die Jungen zwischen den Schlägen ein paar Mal zugerufen hatten und das in der Nacht, als Catalina nicht schlafen konnte, zu wuchern begann. Heimlich stellte sie sich am nächsten Morgen vor den Spiegel und fuhr mit den Fingern durch ihr Gesicht. Es war, als entdeckte sie

überlegen. Unlängst hat es auch einige Kommentare in diesem Sinne von verschiedenen baskischen politischen Führern gegeben. Siehe: *Los genes de los vascos no son diferentes*. In: *Público* 19. Februar 2010; *Los vascos ahora son „distintos genéticamente“*. In: *Público* 10. Mai 2010.

es erst jetzt: Ihre Nase und ihr Kinn waren ein Stück verbogen, ihre Augen verwaschen, ausdruckslos und braun (C 41).

Wer sie im echten Leben sah, bestätigte ohne Weiteres diese Beschreibung. So kam es zum Beispiel, dass der Maler Francisco Pacheco aus Sevilla 1630 beim Zeichnen ihres Porträts sagte, sie habe „einen rauen Ausdruck im Gesicht, nicht einmal als Mann sähe sie gut aus“,³¹ oder dass der italienische Reisende Pietro della Valle sie in einem Brief an seinen Freund Mario Schiapiano folgendermaßen porträtiert:

Sie ist groß und massig für eine Frau, auch wenn sie ihretwegen wie ein Mann aussieht. Sie hat keine Brüste: wie sie mir sagte, habe sie, seit sie ein Mädchen war, wer weiß was unternommen, um sie auszutrocknen und flach zu halten, was sie auch erreichte, mit einer Art Pflaster, das ihr ein Italiener gab und das ihr große Schmerzen verursachte, aber ohne andere Nebenwirkungen seine Wirkung erzielte. Ihr Gesicht ist nicht hässlich, aber auch nicht schön, und man sieht ihr an, ziemlich ausgelebt zu sein. Die Haare sind schwarz und kurz wie von einem Mann, doch aber ein bisschen lang, so wie man sie heute trägt. [...] Sie kleidet sich wie ein Mann, nach der spanischen Mode: sie trägt das Schwert eng anliegend; und genauso der Blick: der Kopf hängt ein bisschen, etwas bedrückt, eher wie ein mutiger Soldat, als höflich und von gefühlvollem Leben. Nur an den Händen kann man sehen, dass sie eine Frau ist: weil sie massig und fleischig sind, und robust und stark, obwohl sie sie ein bisschen wie eine Frau bewegt.³²

Auch wenn sie nicht hübsch ist, hat sie von ihrer Mutter, einer Frau, die es hinnimmt, einen Finger zu verlieren, um Kinder zu bekommen,³³ eine solche Kraft geerbt, die es ihr erlaubt, alle Arten von Verstößen zu vollführen

³¹ Zitiert nach Gema Areta-Marigó: *Rutas de la identidad: la monja alférez doña Catalina de Erauso*. In: Mateus Ventura, Maria da Graça (Hg.): *As rotas oceánicas. Sécs. XV-XVII. Quartas Jornadas de História Ibero-Americana*. Lisboa 1999, S. 109-118, Zitat S. 114-115, Übers. I. H. Das von Pacheco in Sevilla gezeichnete Porträt wurde nach Leinwandanalysen Juan van der Hamen zugeschrieben (1596-1631); vgl. Mónica Navia Antezana: *Los retratos de la monja alférez doña Catalina de Erauso*. In: *Ciencia y cultura H.* 37 (2016), S. 163-181, Zitat S. 171. Es gibt noch ein weiteres Porträt, 1626 in Italien von Francisco Crescencio gezeichnet. Angeblich habe Lope de Vega beim Anblick dieses Porträts gesagt: „Der Leutnant hat ein Arschgesicht“. Teresa Flaño: „La nueva cara de la Monja Alférez“. In: *El Diario Vasco* 19. November 2015. (<http://www.diariovasco.com/culturas/201506/10/nueva-cara-monjaalferez-201506100806.html>).

³² Zitiert nach Munárriz, S. 85f.

³³ Die Episode spielt sich zwischen den Seiten 18 und 22 ab und beinhaltet typische Elemente magisch-realistischer Fiktion. Als sie bemerkt, dass sie keine Kinder bekommen kann, opfert María laut der Volksüberlieferung einen Finger dafür: „María

und alle Arten von Grenzen zu überschreiten, immer von dem Wunsch getrieben, der für Pikaros eher untypisch ist: ihren Bruder Miguel zu finden, die einzige Person auf dieser Welt, die sie wirklich liebt. Die erste Überschreitung, die sie begeht – aus den Mauern des Klosters auszubrechen –, befreit sie von allen möglichen Fesseln der Konvention und erlaubt ihr, von diesem Moment an weitere Schranken zu überschreiten. Genauso wie die Schelme, die die spanische Literatur des Goldenen Jahrhunderts bevölkern, verlässt auch Catalina ihren Geburtsort, um von einem Ort in den nächsten ziehend und verschiedenen Herren dienend ihren Weg in der Welt zu suchen. Dafür ist, wie die neuesten Studien über Pikaro-Frauen in der Literatur zeigen,³⁴ der sexuelle Identitätswechsel der einzig mögliche Weg gewesen. Auf diese Weise kann Catalina am Rande der Einschränkungen handeln, die ihr die Gesellschaft des spanischen 17. Jahrhunderts als Frau aufzwingt: Schweigen, Keuschheit und Gehorsam. Gerade deshalb tarnt sie sich unter einer maskulinen Erscheinung, mit der sie sich völlig identifiziert:

Sie konnte sich Männerkleidung anziehen, sie konnte ihre Stimme verstellen, sie hatte sogar von einem italienischen Haarwuchsmittel gehört, mit dem selbst Frauen ein Bart wuchs; [...]: Es gelang ihr immer besser, den zu verkörpern, den sie in Zukunft verkörpern wollte. Ihre Stimme wurde unten, in der Tiefe des Bauchs, fest und starr. [...] Auch Catalinas Haltung änderte sich: Die flache Brust, von der sie hoffte, dass sie nicht mehr wachsen würde, drückte sie heraus, die Hände legte sie oft herausfordernd in die Hüften, den Kopf warf sie zurück. [...] Und je länger sie das Kostüm des Mannes trug, je tiefer sie eintauchte in die männliche Welt, umso wohler fühlte sie sich (C 105-108).

Dafür aber muss sie eine perfekte Identität als Mann aufbauen, obwohl die Verstellung und die Entkontextualisierung am Ende ein verwirrendes Bild der feminin-maskulinen Person Erausos schafft, das in der Autobiografie durch die geschickte Einführung der verbalen Deixis vom Autor bzw. der

Pérez legte ihre Hand auf die Verzierungen des Kirchenportals, betastete den eisernen Ring und das große Schlüsselloch auf Brusthöhe. Beim ersten Glockenschlag streckte sie den Zeigefinger ihrer rechten Hand aus und suchte mit der linken das Loch. [...] Sie presste alles im Gesicht zusammen, was sie hatte, Lippen, Augen, Zähne, riss den Finger mit einem Ruck aus dem Loch und hatte das Gefühl, dass weit mehr als nur ihre Haut drin stecken blieb. [...] Aber María Pérez war das egal, als ihr kurze Zeit später klar wurde, dass Schmerz und Aufwand sich gelohnt hatten“ (C 18-19).

³⁴ Vgl. Enriqueta Zafra: El caso de las ‚mujeres sueltas‘: Isabella de Luna, prostituta en el ejército imperial y cortesana española en Roma, y la Monja Alférez, Catalina de Erauso. In: *Hispanic Review* Herbst 2014, S. 487-504, Zitat S. 489.

Autorin reflektiert wird, ohne zwischen Catalina und Antonio, also zwischen Subjekt und maskierter Person zu unterscheiden.³⁵ An diesem Punkt leitet Orths erneut einen direkten Dialog mit dem Original ein, indem er den Prozess der Verwandlung nicht in einem Kastanienwald im Freien, sondern im Inneren einer Höhle platziert, der prähistorischen Höhle von Ekain in Deva (Gipuzkoa), die bis 1969 (vermeintlich) unentdeckt bleibt:

Dort fand sie endlich, wonach sie suchte: einen Stein. Das war eine Klinge von erheblicher archäologischer Bedeutung. Eine Feuersteinklinge, mit der vor 40.000 Jahren ein sogenannter Cromagnon-Mensch nicht nur Feuer gemacht, sondern auch den Schädel eines anderen Cromagnon-Menschen aufgespalten hatte – aus einem durchaus wissenschaftlichen Grund übrigens, nämlich, um herauszufinden, was in so einem Kopf vor sich ging, was so alles floss [...]. Jetzt zog Catalina ein Bündel ihrer Haare so straff sie konnte und scheuerte mit dem Stein dicht am Kopf vorbei, bis die Haare zu Boden fielen. Es begann ein Gemetzel, nur fort damit, Strähne um Strähne, und Catalina wurde zu einem umgedrehten Simson, der immer mehr Kraft bekam, je mehr Haare rissen. [...] Die abgetrennten Haare bildeten um sie her einen Haufen, der in den nächsten dreieinhalb Jahrhunderten zu Staub zerfallen würde, genauso wie all das, was wirklich in der Höhle geschehen war. Es würden sich Schichten von Sedimenten über die Haare legen, sodass Rafael Rezabal und Andoni Albizuri – die beiden Forscher, die Ekain am 8. Juni 1969 zu entdecken glaubten – sie nicht mehr finden konnten. Wohl aber fanden sie den Feuerstein (C 74f.).

Die Höhle besitzt eine überaus wichtige Bedeutung, denn in ihr wird Catalina, so als würde es sich um eine Gebärmutter handeln, verwandelt und kommt so für ein neues Leben vorbereitet aus ihr heraus. Der Haarschnitt und der Wechsel der Kleidung – ein Paar Hosen, die sie sich selbst mit Hilfe von Schere, Nadel und Faden näht, praktisch das Einzige, das sie aus dem Kloster mitgenommen hat – kennzeichnen den Anfang ihrer neuen Existenz:

Ganz von vorn beginnen, ein neuer Mensch, selber zusammenge-
näht, selber gestrickt in der Finsternis.
[...]

³⁵ Außerdem schreibt sie in ihrer Rechtfertigung ihrer heldenhaften Verdienste als Soldat in der maskulinen Form, während sie in der femininen ihre Jungfräulichkeit vor den Hebammen in Guamanga, die sie wiedererkennen, aber auch vor den Lesern verteidigt. Darüber hinaus erhält die mutige und heldenhafte Frau durch den Papst das Privileg, die Grenzen ihres Geschlechts zu überschreiten, was als Ergebnis eines deutlichen Transvestismus zu betrachten ist. Ein mit pikarischen Elementen aufgebauter Text erlaubt eine zynische, krankhafte und sogar mehrdeutig-gefällige Darlegung des Unannehmbaren unter dem Schutz eines moralisierenden Rahmens.

Sie musste ihre Geschichte neu erfinden, sie musste sich nach der Kleidung nun auch ein neues Leben nähern (C 74; C 91).

Ihre eigene Identität erst einmal geändert, hält sie nun nichts mehr davon ab, von diesem Augenblick an die Grenzen zwischen Zulässigem und Unzulässigem, zwischen Religiosität und Sünde zu überschreiten. In diesem Prozess der ständigen Überschreitungen bringt Orths Catalina dazu, nicht nur die Grenzen der Geschlechter zu übertreten, um wechselweise von einer femininen oder einer maskulinen Instanz aus zu sprechen, sondern zwingt sie auch dazu, sich selbst in der Spannung zwischen ihrer wirklichen und ihrer geliebten Identität zu identifizieren, indem sie, wie auf einer schwankenden Achse verkettet, von der einen auf die andere Seite wechselt. Auf diese Weise wird Catalina, indem sie sich eine „Identität in der Entwicklung, auf der Flucht“³⁶ verschafft, zu einem ‚Wunder des Realen‘.

Es sind genau diese Pendelschwingungen, die es ermöglichen, dass Catalinas Autobiografie heutzutage ihre Anpassung an neue historische, literarische und soziale Zusammenhänge findet. Orths beschreibt Passagen, die die echte Catalina – selbst mit all ihrer Kühnheit – nicht schildern kann, wie zum Beispiel den Prozess ihrer körperlichen Entwicklung, ihre Vorliebe für das Spiel oder ihre Liebesbeziehungen mit anderen Frauen, wodurch der Prozess ihrer Identitätsgestaltung vervollständigt und mit witzigen und entspannten Momenten ausgestattet wird. Während man aus dem Originaltext ihre sexuelle Neigung nicht mit Gewissheit herauslesen kann, macht Orths ihre Vorliebe für beide Geschlechter offensichtlich und gibt den Augenblicken eine Stimme, die Catalina im Originaltext zwangsläufig übergehen musste:

Es gab zwei Möglichkeiten: Männer oder Frauen. Sie musste sich entscheiden. Aber jeder Gedanke in diese Richtung brachte statt der erhofften Klarheit immer nur neue, tiefere Verwirrung. [...] Eine Frau wie Adeïda sucht keine Frau, sondern einen Mann. Ein Mann wie Juan sucht keinen Mann, sondern eine Frau. Sie aber, Catalina-francisco, war beides und beides nicht (C 183f.).

Wo das Reale aufhört und das Wunder ihrer Geschichte beginnt, kann man nicht so einfach sagen. Aus dem Wechselspiel von Wahrheit und Fiktion, von Maskulinum und Femininum, aus dem Spiel mit den literarischen Gattungen, auf das sich Catalina beim Erzählen ihrer Autobiografie sehr gut versteht, aus ihren Schauspielfähigkeiten als Theatermensch³⁷ und aus dem

³⁶ Beatriz Ferrús: Catalina de Erauso: ¿otra historia o historia otra? In: Quaderns de Filologia. Estudis Literaris VII (2002), S. 115-124, Zitat S. 119.

³⁷ Das Theatererlebnis ist keinesfalls als etwas Positives für Catalina zu sehen und dient nur dazu, den Leser vor die Erfahrung der magisch-realistischen Vision des Alltags zu stellen, da sie in ihrem Alltag nichts anderes macht, als bloß eine Rolle zu spielen:

Geständnis beim Bischof von Guamanga entstehen tiefe Anachronismen und Fehler in Bezug auf die Geschichte, die Orths hervorhebt, wenn er in Catalinas Biografie Momente aus Geschichte und Gegenwart gegenüberstellt. All dies macht er bewusst, um die Tatsache hervorzuheben, dass all diese Varianten eine logische Erklärung haben, wenn man bedenkt, dass sie sich auf ein ausgedehntes und waghalsiges Leben auf der Flucht beziehen, das sich an verschiedensten Orten und zu verschiedensten Zeiten abspielte, und vor allem, dass es sich um ein Leben handelt, das viele Male und mit den unterschiedlichsten Absichten von seiner Protagonistin selbst erzählt wurde. Deshalb ist es nicht schwierig zu schlussfolgern, dass die Erinnerung Daten und Fakten auf unfreiwillige Weise verändert oder dass die Geschichtsschreiber und Kopisten Fehler einfließen ließen. Aber Orths schließt auch die Möglichkeit nicht aus, dass Catalina ihre Geschichte absichtlich abänderte, indem sie sie an das anpasste, was die militärischen, zivilen und geistlichen Obrigkeiten, bei denen sie um Pensionen und Erlässe bat, von ihr wissen sollten, sowie an das, was ihre Leser lesen wollten, als sie später ihre vermeintliche Autobiografie in den Druck gab.

Vielleicht bilden deshalb die Abenteuer die Grundlage eines Romans, der sich durch einen hastigen narrativen Diskurs charakterisiert, der von einer Vielzahl an Details über Personen, Schauplätzen und geschichtlichen Ereignissen umrahmt ist. Es gibt weder introspektive Analysen noch philosophische oder didaktische Anmerkungen; die Beschreibungen sind eher detailliert, grundlegend und dienen als Rahmen einer epischen, dynamischen und teilweise atemberaubenden Handlung. Die Catalina aber, die sich selbst erinnert und schreibt, tut dies immer von einer inneren Befriedigung getrieben, die ihr erlaubt, in der autobiografischen Schrift ihrer Sonderbarkeit Ausdruck zu verleihen. Dadurch kann sie eine maßlos widersprüchliche, hyperbolische und übertriebene Figur aufbauen, eine typisch barocke Persönlichkeit also, was aus ihr eine perfekte Schelmin macht. Damit wird bestätigt, dass Catalina der Barockkultur angehört, die versucht, die Aufmerksamkeit der Massen zu erlangen, mit dem Ziel, deren Unterstützung aus den Normen und Bedürfnissen der Gesellschaft zu gewinnen, mit Hilfe der beliebten ästhetischen Verführung des Außerordentlichen und des Extravaganten. Selbst Erauso könnte sich die barocke Ästhetik durch das Betonen bestimmter transgressiver Punkte in ihrem Leben zu Nutze gemacht haben, anstatt ihre Erwähnung komplett zu unterdrücken, womit sie den Weg für spätere Neuschreibungen wie der von Markus Orths freimacht.

„Hatte sie in ihrem Leben nicht immer schon das getan, was ein Schauspieler tat? Den Menschen etwas vormachen? Das war im Kloster so gewesen und erst recht, nachdem sie aus der Höhle gekrochen war. Nichts konnte sie besser: jemand sein, der sie nicht war“ (C 115f.).

Hier, in Orths' Roman, vertiefen die vielen Dialoge den epischen Impetus des Textes und die Figuren zeigen menschliche wie auch paradoxe Züge, die ihnen im Rahmen der Fiktion einen glaubwürdigen Charakter verleihen. Dieser wird aus einer Kombination aus binären Spannungen (Geschichte/Fiktion, Realität/Fantasie) gebildet, welche eigentlich Eigenschaften des magisch-realistischen und nicht mehr des pikarischen Schreibens sind. Diese Tatsache macht es schwierig, eine Trennungslinie zwischen dem Historischen und dem Erfundenen zu ziehen, was wiederum den Romancharakter unterstreicht. Damit verwandelt sich das barocke ‚Wunder des Realen‘ in Orths' Roman in ‚das real Wunderbare‘ und lässt die Ebenen des Pikarischen beiseite, um einen Text aufzubauen, der die traditionelle Sichtweise von Raum, Zeit und Geschichte überschreitet, so wie es in den Romanen des Magischen Realismus immer von selbst geschieht.

Von den historischen Dokumenten der Kolonialzeit, den Soldatenberichten, den Bekenntnissen, den Pikaroromanen, den Heldenabenteuern und den traditionellen und in der damaligen Zeit sehr beliebten Novellen ausgehend, beginnt Orths ein intertextuelles Spiel mit der Literatur des spanischen *Siglo de Oro* („Im Jahr 1616 [...] traf er in einer Stadt, für deren Namen er sich nicht mehr interessierte, [...]“ C 255)³⁸ und gestaltet die Erzählung eines Lebens zwischen Mehrdeutigkeit und Verwechslung, das, trotz der vielen Hindernisse, ein eigenes und frei gewähltes Leben zu führen, den Respekt von den Menschen der damaligen und heutigen Zeiten erlangen konnte.

Markus Orths' Catalina verwandelt sich somit in eine sehr moderne Figur, die selbst in Zeiten der Globalisierung noch immer Bewunderung erweckt und offenbart, wie die Verwandlung von einem ‚Wunder des Realen‘ in das ‚real Wunderbare‘ eine neue Realität auf literarischer Ebene erzeugt. Das trägt dazu bei, die literarische Schöpfung immer wieder als einen Prozess unendlicher Möglichkeiten verstehen zu können, ganz einfach nur deshalb, „[...] weil die Neue Welt die wunderbarste aller vorstellbaren Welten sei [...]“ (C 225).

³⁸ Der Satz ist eine direkte Anspielung auf den bekannten Roman von Cervantes. Es ist auch möglich, Bezüge zu anderen Autoren des 17. Jahrhunderts wie Francisco de Quevedo zu finden (vgl. C 81).