

Anna Isabell Wörsdörfer (Gießen)

Hexen-Revival.

Produktive Bécquer-Rezeption und Gattungsspezifität in Jugendbuch und TV-Serie

Dietmar Rieger zum 77. Geburtstag

This article exemplifies Gunter Grimm's concept of productive reception by analyzing César Fernández García's young adult novel *La última bruja de Trasmor* (2009) and the episode *Tiempo de hechizos* (2017) of the TV series *El ministerio del tiempo* as two modern works which artistically and creatively deal with Gustavo Adolfo Bécquer's *Cartas desde mi celda* (1864). The study is based on the core assumption that the choice of genre greatly influences the treatment of motives such as the perception of nature and the idea of dreams, as well as the image of the witch. While Bécquer's letters, which focus on the rural people's superstition, present the witch of Aragonese folklore, the modern examples portray two of her fantastic counterparts: the novel depicts its magical protagonist as an evil supernatural being, whereas the TV episode of the science fiction series shows the witch as a time traveller and a victim.

Keywords: *Cartas desde mi celda*; Fantasy; Gustavo Adolfo Bécquer; Hexe; produktive Rezeption;

1 Einleitung

Das phantastische Universum, das Gustavo Adolfo Bécquer (1836–1870) in seinen weithin bekannten *Leyendas* erschafft, bevölkern wunderbare Wesen in vielerlei Gestalt wie etwa Zwerge und Wassernixen, zu Rehen transformierte Frauenfiguren, lebendige Statuen und umherwandelnde Seelen so mancher Verstorbener.¹ Auch in seinen weit weniger rezipierten *Cartas desde mi celda*, acht bzw. neun² im Zuge eines fast einjährigen Erholungsaufenthalts vom aragone-

¹ Diese sind beispielsweise in *El gnomo* und *Los ojos verdes*, *La corza blanca*, *El beso*, *La ajorca de oro* und *El monte de las ánimas* sowie *La cueva de la mora* zu finden (cf. Ruiz Baños 1992).

² Der in manchen Ausgaben nicht integrierte neunte Brief ist erst nach der Rückkehr aus Veruela geschrieben und anders als die vorausgehenden nicht an die Redakteure der

sischen Kloster in Veruela aus zur Veröffentlichung in der Madrider Zeitung *El Contemporáneo* verfassten Briefen, beschäftigt sich der spanische Spätromantiker mit dem Übernatürlichen in Form lokaler Überlieferungen und abergläubischer Vorstellungen über die *brujas de Trasmorç*. Die Entstehungsumstände dieses Werks und der darin behandelte Hexen-Stoff sind ihrerseits in jüngerer Zeit inmitten des anhaltenden Fantasy- und Phantastik-Booms zum Gegenstand künstlerischer – literarischer und serieller – Beschäftigungen geworden, die auf diese Weise den Schriftsteller selbst (bzw. einen seiner Nachfahren) zum Akteur innerhalb ihrer fiktionalen Welt machen, in der die Wirklichkeit auf das Irreale trifft.

Die folgende Analyse will einen Beitrag zur aktuellen Bécquer-Konjunktur leisten, indem – ausgehend von *Desde mi celda* (1864) – César Fernández Garcías prämiertes Jugendbuch *La última bruja de Trasmorç* (2009) und die Folge *Tiempo de hechizos* (2017) der erfolgreichen TVE-Serie *El ministerio del tiempo* unter der rezeptionsgeschichtlichen Perspektive der *produktiven Rezeption* im Sinne Gunter Grimms untersucht werden. Die zugrundeliegende Prämisse besagt, dass die Rezeption allen voran der besagten Briefe aus dem Moncayo, aber auch von Bécquers gesamtem literarischem Schaffen den Produktionsprozess der beiden fokussierten Werke stark beeinflusst (Grimm 1977: 147). Davon ausgehend werden die Mechanismen der schöpferischen Aneignung von einem produktionsästhetischen Standpunkt aus in den Blick genommen. Dabei ist neben der künstlerischen Ver- und Aufarbeitung der Bécquer'schen Schriftstellervita v.a. dem gattungsspezifischen Umgang mit in allen Werken wiederkehrenden Motiven – der Hexenjagd, des (Alp-)Traums etc. – auf den Grund zu gehen, wie er sich unter den Gestaltungsbedingungen von jugendlichem Horror- und Abenteuerroman und historischer Science Fiction-Serie ergibt. Die drei die Untersuchung leitenden Fragen sind demnach, in welcher Weise Bécquer-Reminiszenzen produktiv in die Werke einfließen, durch welche genrekonstitutiven Eigenheiten die einzelnen Texte bestimmt sind und welche Charakteristika sich daraus für die Darstellung der jeweiligen Hexenfigur bzw. -figuren ergeben.

Zeitschrift, sondern an eine señorita doña M.L.A. gerichtet, ist allerdings wie die anderen Briefe auch in *El Contemporáneo* publiziert worden.

Die Analyse erfolgt in drei Schritten: Erstens wird anhand von Bécquers zunächst im Mittelpunkt stehenden *Cartas* die kostumbristisch-folkloristische Herangehensweise an das im 19. Jahrhundert in Teilen des ländlichen Raums noch immer vom Volksglauben geprägte Hexereithema expliziert. Dieses wird den Nährboden für die beiden künstlerischen Auseinandersetzungen des 21. Jahrhunderts, den mit phantastischen³ Bestandteilen angereicherten Jugendroman und die Episode der Science Fantasy-Serie, bilden. Zweitens geht es bei Fernández Garcías *La última bruja de Trasmor* sodann darum, die aus den genrebestimmenden Grenzbereichen des Unheimlichen und des Wunderbaren stammenden Elemente im Hinblick auf dessen *phantastisches* Hexenbild herauszuarbeiten. Drittens rückt schließlich mit der Bécquer-Episode aus *El ministerio del tiempo* und dessen elementarem Zeitreise-Motiv sowohl ein historisch rekonstruiertes Hexenverständnis als auch die *SciFi-Hexe* der Fantasy ins Zentrum der Betrachtung.

2 Gustavo Adolfo Bécquers *Desde mi celda* (1864) oder: Die folkloristische Hexe kostumbristisch-literarischer Studien

Von Ende Dezember 1863 bis Ende September 1864 hält sich Gustavo Adolfo Bécquer gemeinsam mit seinem Bruder, dem Maler Valeriano Domínguez, und beider Familien im Zisterzienserkloster Santa María de Veruela auf, das – in einem Tal am Ostrand der für ihre reine Luft bekannten Sierra de Moncayo und dem weitschweifigen Somontano gelegen – den idealen Rückzugsort für den an einer chronischen Lungenkrankheit Leidenden darstellt. In diesem Kontext entstehen aus seiner Beschäftigung mit der ihn umgebenden

³ Die Begrifflichkeiten werden im Anschluss wie folgt verwendet: Phantastik im weiteren Sinn umfasst alle phantastischen Subgenres – so auch die phantastische Erzählung im engeren Sinn, die sich u.a. durch die in der Schwebelage gehaltene Ebene aus Imagination und Wirklichkeit, aus Traum und atmosphärischen Orten auszeichnet (Distelmaier-Haas 2013), die in einer sekundären Welt spielende Fantasy (Rüster 2013) und die meist in der Zukunft angesiedelte und auf wissenschaftlich plausiblen und rational begründeten Gesetzmäßigkeiten beruhende Science Fiction (Innerhofer 2013). Fantasy und Science Fiction berühren sich etwa im Subgenre der Science Fantasy, die u.a. in der Spielart einer mit Science Fiction-Motiven gespeisten phantastischen Anderswelt existiert.

ursprünglichen Berg- und Naturlandschaft, der einheimischen Landbevölkerung und deren Sitten und Überlieferungen heraus die neun Briefe, die vom 3. Mai bis zum 6. Oktober in der von ihm selbst redaktionell mitgeleiteten Zeitung *El Contemporáneo* erscheinen. Während die ersten vier *Cartas* einen vornehmlich philosophisch-reflektierenden Charakter besitzen, sind die weiteren Briefe v.a. folkloristisch-beschreibender Natur (cf. Soria 2009: 236): Im Reisebericht⁴ von Madrid nach Veruela (Brief 1) und in der Kloster- und Naturbeschreibung⁵ (Brief 2) klingen die Bécquer umtreibenden Themen von Fortschritt, Vergangenheitsbewusstsein und poetologischem Schaffensprozess schon an. Darauffolgend manifestieren sich seine Ideen vollends in den durch die Entdeckung eines Bergdorffriedhofs (Brief 3) ausgelösten Überlegungen zur schöpferischen Imagination⁶ (cf. Díez Taboada 1992) und dem für die Dokumentation alter Traditionen plädierenden *kostumbristischen Manifest* (Brief 4, cf. Pageard 1982). Als Illustrationen seiner vorausgeschickten Anregungen schließen ein Sittenbild der holzhackenden Mädchen aus Añón (Brief 5), die thematisch über die Magie und den Aberglauben eine Einheit bildenden lokalen Erzählungen über die Hexen und die Burg von Trasmoz (Briefe 6–8) und die Gründungslegende des Klosters von Veruela (Brief 9, cf. Costa Ferrándis 1992) die Sammlung ab.

Die Forschung beurteilt *Desde mi celda* und v.a. den zweiten Teil mit einigem Recht als ein volkskundlich-kulturhistorisch wertvolles Dokument (cf. Hartsook 1971, Amores 2000, Tausiet 2017), das den Merkmalen des spanischen *Costumbrismo* gemäß (cf. Schwab 2014) die sozialen Muster und kulturellen Ausdrucksformen in der aragonesischen Bergregion des Moncayo und des Somontano in direkter Lesersprache und beobachtender Ich-Form schildert. Der im Verfassen kostumbristischer Artikel versierte Bécquer (cf. Barbadillo de la Fuente 1992) geht allerdings in seinen Briefen, wie hier – entgegen der Auffassung einiger Forscher (cf. exemplarisch Amores 1999) –

⁴ Der Weg der Desurbanisation und Entmodernisation (cf. King 1992: 124) führt Bécquer auf den Etappen von Madrid nach Tudela mit dem Zug, von Tudela nach Tarazona mit der Kutsche, von Tarazona bis in den Moncayo mit dem Maultier und von dort auf dem letzten Stück bis zum Kloster zu Fuß.

⁵ Die symmetrische Ordnung der pittoresken Natur konnte durch eine Stilanalyse (cf. Cinti 1972) nachgewiesen werden.

⁶ Zur Imagination bei Bécquer, auch über *Desde mi celda* hinausgehend, cf. Romero Tobar (1992).

argumentiert wird, über eine rein dokumentarische Sitten- und Typendarstellung hinaus und verleiht diesen Texten überdies eine gewisse Literarizität. Die zwischen Autobiographie und Fiktion changierenden *Cartas desde mi celda*, die einerseits in der Gattungstradition des Briefs stehen (cf. Villanueva 1985), können somit andererseits der poetischen Ethnographie bzw. dem hybriden Genre der Ethnoliteratur (Tausiet 2017: 139) zugeordnet werden. Neben den kostumbristisch-folkloristischen Informationen sind es ganz entscheidend diese durchaus schon literarisch vorgeprägten Motive und Stimmungen, an welche die produktiven Rezipienten des 21. Jahrhunderts anknüpfen werden. Tatsächlich zeichnet sich insbesondere die *Trasmoz-Trilogie* der Briefe 6–8 durch eine mehr oder weniger starke literarische Formung aus: So weist etwa *Carta VI* über die Tötung der *tía Casca* durch das einleitende Motiv der fernab jeglicher Zivilisation stattfindenden Begegnung des Erzählers mit einem Einheimischen eine zu einigen von Bécquers *Leyendas*⁷ analoge Erzählsituation auf (Amores 1999: 192). Dagegen besitzen die beiden Ursprungsmythen, derjenige des Castillo de Trasmoz und jener der hiesigen Hexendynastie, Anklänge an bekannte Märchenmotive – beispielsweise in Form der magischen Lampe⁸ aus *Carta VII* und der umgekehrten Cinderella-Struktur in *Carta VIII* (Tausiet 2017: 137, 147).

In den beiden für die Hexenvorstellung zentralen Briefe 6 und 8 vom 3. und 17. Juli 1864 betritt Bécquer in seiner Doppelrolle als Schriftsteller und Volkskundler im wahrsten Wortsinne unbekannte Pfade, deren Erkundung er in *Carta V* bereits angeregt hatte,⁹ verirrt sich der Ich-Erzähler doch auf dem Weg zur Burg von Trasmoz inmitten der Berglandschaft des Moncayo. Das dortige Gespräch mit einem Hirten über das Ende der alten, als Hexe bekannten Casca, dem dieser vor wenigen Jahren als Augenzeuge beiwohnte,

⁷ Zu denken ist zum Beispiel an *La Cruz del diablo*.

⁸ Nicht nur die Analogie zur orientalischen Aladin-Handlung, sondern auch die vielschichtigen Bedeutungen alchemistischer, biblischer und metaphorischer Provenienz machen Brief 7 zu einem durch und durch literarischen Text (cf. Deutsch-Johnson 1996).

⁹ «Es preciso salir de los caminos trillados, vagar al acaso de un lugar en otro, [...] para ir a buscar los tipos originales, las costumbres primitivas y los puntos verdaderamente artísticos a los rincones donde su oscuridad les sirve de salvaguardia, y de donde poco a poco los va desalojando la invasora corriente de la novedad y los adelantos de la civilización» (Bécquer 2018: 215).

sowie die am Abend im Kloster mit dem Küchenmädchen fortgesetzte Unterhaltung über den örtlichen Hexenglauben und dessen Hintergründe veranlassen ihn zu einer folkloristischen Darstellung und Ergründung dieses Phänomens. Der pseudo-wissenschaftliche Charakter seiner Unternehmung schwingt in der immer wieder zum Ausdruck kommenden distanzierten, mitunter ironischen Haltung zum Erzählten mit – so etwa, wenn er dem Hirten «mostrando toda la credulidad» (Bécquer 2018: 235) seine volle Überzeugung vorgaukelt oder erklärt, die Geschichten der Dienstmagd «aunque sin sus giros extraños y sus locuciones pintorescas y características del país» (ibid.: 262) wiederzugeben. Was dabei entsteht, ist eine über die Briefe verteilte Bestandsaufnahme der Merkmale einer tief im aragonesischen Volksglauben verwurzelten Hexenvorstellung, die ebenso viel über die folkloristische Hexe der speziellen Bergregion wie über deren im 19. Jahrhundert noch immer hexengläubige Landbevölkerung verrät: Der Hexenglaube des Hirten steht in enger Verbindung zur Natur; natürliche Phänomene werden abergläubisch umgedeutet, wie aus seiner Warnung an den Ich-Erzähler vor dem Einschlagen auf die «senda de la tía Casca» (ibid.: 233) hervorgeht:

Y ¿en qué diantres se entretiene el alma de esa pobre vieja por estos andurriales?
– En acosar y perseguir a los infelices pastores que se arriesgan por esa parte de monte, ya haciendo ruido entre las matas, como si fuese un lobo, ya dando quejidos lastimeros como de criatura o acurrucándose en las quebras de las rocas que están en el fondo del precipicio, desde donde llama con su mano amarilla y seca a los que van por el borde, les clava la mirada de sus ojos de búho, y cuando el vértigo comienza a desvanecer su cabeza da un gran salto, se las agarra a los pies y pugna hasta despeñarlos en la sima... (ibid.: 233-234)

Auch sind die zahlreichen der Hexe zugeschriebenen Schadenszauber – in Übereinstimmung mit den volkstümlichen Vorstellungen anderer europäischer Länder (cf. Ahrendt-Schulte 1994) – allesamt der bäuerlich-dörflichen Erfahrungswelt entnommen. So wird alltägliches Unglück in Familie und Landwirtschaft – Missernten, Kindersterblichkeit, Krankheit und Tod des Viehs,¹⁰ Unfruchtbarkeit – vom Nestelknüpfen bis zum Wetterzauber, auf den noch

¹⁰ Nach Meinung des Hirten erhält die alte Casca so auch ihre gerechte Strafe: «[...] es seguro que se ahogó en el riachuelo, cuyas aguas tantas veces había embrujado en vida para hacer morir nuestras reses» (Bécquer 2018: 241).

zurückzukommen sein wird, magisch plausibel gemacht und damit der Hexe als Sündenbock angelastet:

«¡Tú hiciste un mal a mi mulo, que desde entonces no quiso probar bocado y murió de hambre, dejándome en la miseria!», decía uno. «¡Tú has hecho mal de ojo a mi hijo y lo sacas de la cuna y lo azotas por las noches!», añadía el otro, y cada cual exclamaba por su lado: «¡Tú has echado una suerte a mi hermana!» «¡Tú has ligado a mi novial!» «¡Tú has emponzoñado la hierba!» «¡Tú has embrujado al pueblo entero!» (Bécquer 2018: 236-237).¹¹

Dagegen tritt das kumulative Hexereidelikt des Gelehrten diskurses (cf. Dillinger 2007: 20) in dieser volkstümlichen Vorstellungswelt nur sehr vage bzw. unvollständig auf. Belege dafür sind etwa in Bezug auf den Hexenflug – «Sin duda, no traía el bote de sus endiablados untos, porque, a traerlo, seguro que habría atravesado al vuelo el cortadura» (Bécquer 2018: 236) – oder im Hinblick auf die mit dem Teufelspakt verbundenen Aspekte, insbesondere die «nocturnos conciliábulos» (ibid.: 241) zu finden: So wird der Sabbat anlässlich der Beschreibung des castillo de Trasmoz¹² in Brief 7 mit Verweisen auf andere lokale Hexentraditionen des Landes¹³ lediglich angedeutet:

Trasmoz es la corte y punto de cita de las brujas más importantes de la comarca. Su castillo, como los tradicionales campos de Barahona y el valle famoso de Zugarramurdi, pertenece a la categoría de conventículo de primer orden y lugar clásico para las grandes fiestas nocturnas de las amazonas de escobón, los sapos con collarita y toda la abigarrada servidumbre del macho cabrío, su ídolo y jefe (Bécquer 2018: 246-247).¹⁴

¹¹ Die den Hexen zugeschriebenen Unglücksfälle werden in *Carta VIII* wiederholt: «Las brujas, con grande asombro suyo y de sus feligreses, tomaron a aposentarse en el castillo; sobre los ganados cayeron plagas sin cuento; las jóvenes del lugar se veían atacadas de enfermedades incomprensibles; los niños eran azotados por las noches en sus cunas [...]» (Bécquer 2018: 273).

¹² Die Wahl von ausgerechnet diesem Versammlungsort hängt wohl mit dem «diabólico origen» (Bécquer 2018: 260) der Burg zusammen, wie der Erzähler mutmaßt.

¹³ Zu den *brujas de Zugarramurdi* cf. ausführlich Caro Baroja (1966: 219-228).

¹⁴ Auch die Ausführungen in *Carta VIII* bleiben recht unpräzise: «[...] y los sábados, después que la campana de la iglesia dejaba oír el toque de ánimas, unas sonando panderos, otras añafiles o castañuelas, y todas a caballo sobre sus escobas, los habitantes de Trasmoz veían pasar una banda de viejas, espesa como las de las grullas, que iban a celebrar sus endiablados ritos a la sombra de los muros y de la ruinosa atalaya que corona la cumbre del monte» (Bécquer 2018: 273).

Die spärlichen Informationen zum Bund mit dem Teufel sind fast ausschließlich in der nach der Darlegung des Küchenmädchens niedergeschriebenen Geschichte in Brief 8 zu finden und beziehen sich eher auf die Charakterisierung des diabolischen Herrn als auf dessen in der Gelehrtenwelt so essentiellen Verhältnis zu seiner Dienerin: Die Hexe, wie die *tía Casca* ebenfalls als alt und hässlich beschrieben, stellt der eitlen Pfarrersnichte Dorotea, der Überlieferung nach die erste Hexe von Trasmoz, den Teufel als dem Diesseitigen zugeneigten topischen Spielmann und sämtliche materiellen Wünsche erfüllenden Gegenspieler Gottes dar:

[H]ay un señor tan poderoso como el de mosén Gil, y en cuyo nombre me he acercado a hablarte so pretexto de pedir una limosna; un señor que no sólo no exige sacrificios penosos de los que sirven, sino que se esmera y complace en secundar todos sus deseos; alegre como un juglar, rico como todos los judíos de la tierra juntos y sabio hasta el extremo de conocer los más ignorados secretos de la ciencia, en cuyo estudio se afanan los hombres. Las que le adoran viven en una continua zambra, tienen cuantas joyas y dijes desean y poseen filtros de una virtud tal, que con ellos llevan a cabo cosas sobrenaturales, se hacen obedecer de los espíritus, del sol y de la luna, de los peñascos, de los montes y de las olas del mar, e infunden el amor o el aborrecimiento en quien mejor les cuadra (ibid.: 267-268).

Diese Vorstellung, in welcher der Teufel (und seine Riten) den diametralen Gegenentwurf bzw. die absolute Negation zu Gott (und der christlichen Messe) darstellt (cf. Lisón Tolosana 1992: 173-200), findet sich zudem in dem von Dorotea befolgten *verkehrten* Ritual¹⁵ wieder: «[H]az tres veces la señal de la cruz con la mano izquierda, invocando a la trinidad de los infiernos: Belcebú, Astarot y Belial» (Bécquer 2018: 271). Dass es sich bei dieser Passage im Speziellen und der gesamten Hexenerzählung im Allgemeinen um Aberglauben handelt, geht auch aus dem Motiv des Gestaltwandels hervor, treten die versammelten Hexen vor Dorotea doch als Katzen und Kröten – beide sind Teufelstiere – auf. Die fest mit dem christlichen Glauben verwobenen abergläubischen Vorstellungen der Dörfler werden in Bécquers Postdata zu Brief 6 besonders manifest: Bis auf die Vorkehrung mit dem umgedrehten Besen vor der Tür besitzen alle Aussagen über die Hexen – ihre freitägliche Handlungsunfähigkeit (als Erinnerung an den Tod Jesu Christi am Karfreitag) – wie auch die diversen

¹⁵ Auch die Dörfler vermeinen zu hören, dass die alte Casca bei ihrer Festsetzung «las oraciones al revés» (Bécquer 2018: 237) spricht.

Schutzmaßnahmen – das korrekt gesprochene Credo, das bei Nacht mit der Zange geformte Kreuz im Kamin – einen konkreten Bezug zur christlichen Religion (cf. *ibid.*: 243-244).

Die literarisch-poetische Ausformung – und die damit verbundene Einbettung der Texte in die romantische Strömung der Zeit – spielt neben dem folkloristischen Aspekt in Bécquers *Cartas desde mi celda* eine entscheidende Rolle. Besonders markant tritt diese Beobachtung in der Naturbeschreibung des Hirten hervor, der in seinem Bericht von der (Hexen-)Jagd auf Casca eine bedrohliche Landschaft heraufbeschwört:

¿Ve usted esos jirones de niebla oscura que se deslizan poco a poco la lo largo de la inmensa pendiente del Moncayo, como si sus cavidades no bastaran a contenerlos? ¿Los ve usted cómo se adelantan, mudos y con lentitud, como una legión aérea que se mueve por un impulso invisible? [...] el mismo aspecto extraño y temeroso ofrecía la niebla de la tarde, arremolinada en las lejanas cumbres, todo el tiempo que duró aquella suspensión angustiada. Yo, lo confieso con toda franqueza: llegué a tener miedo. ¿Quién sabía si la bruja aprovechaba aquellos instantes para hacer uno de esos terribles conjuros que sacan a los muertos de sus sepulturas [...] La vieja rezaba, rezaba sin parar; los mozos permanecían en tanto inmóviles, cual si estuviesen encadenados por un sortilegio, y las nieblas oscuras seguían avanzando y envolviendo las peñas en derredor de las cuales fingían mil figuras extrañas, como de monstruos deformes, cocodrilos rojos y negros, bultos colosales de mujeres envueltas en paños blancos y listas largas de vapor, que, heridas por la última luz del crepúsculo, semejaban inmensas serpientes de colores (*ibid.*: 237-238).

Diese pseudo-phantastische Transformation der Landschaft (cf. Amores 1999: 194), die sich vermeintlich wie ein Wetterzauber der Hexe präsentiert, stellt die literarische *Übersetzung* einer sublimen Wahrnehmung der von Immensität und Bewegung gekennzeichneten Natur dar (cf. Junquera Llorens 1992: 342; 348), wie sie sich in der Nachfolge von Edmund Burke in der romantischen Ästhetik verorten lässt: Angesichts des gespenstischen Nebelschauspiels, dieser «niebla inquieta y azul» (Bécquer 2018: 233), empfindet selbst der rationale Ich-Erzähler einen angenehmen Schauer, den er als «preludio de miedo» (*id.*) fasst. Bei Bécquer repräsentiert der ‘blaue Nebel’ – Blau ist die Farbe der Romantik – aber noch zusätzlich ein ganz zentrales poetologisches Konzept, insofern als

dieser nämlich als materialisierte Imagination¹⁶ die Grundlage für die Ausbreitung des Irrealen bildet, hinter deren Schleier sich das Phantastische entfaltet (cf. Miguel-Pueyo 2009: 122). So kann das historische Trasmoz und seine Umgegend in der Vorstellung seinem Namen gemäß zu einem unwirklichen Ort *hinter den Bergen*, d.h. jenseits der Realität (cf. Tausiet 2017: 144) werden, wie ihn Bécquer noch deutlicher als in *Desde mi celda* in einigen *Leyendas* ausgestaltet hat. Vor diesem Hintergrund – der sublimen Naturwahrnehmung und einer hochgradig sensibilisierten Imagination – nähert sich der Ich-Erzähler schließlich selbst auch dem Rande des (Aber-)Glaubens:

[V]iendo a mis pies el abismo negro y profundo en donde se revolvía el agua entre las tinieblas, imitando gemidos y lamentos, y en lontananza el castillo tradicional, coronado de almenas oscuras, que parecían fantasmas asomadas a los muros, sentí una impresión angustiosa, mi cabellos se erizaron involuntariamente y la razón, dominada por la fantasía, a la que todo ayudaba, el sitio, la hora y el silencio de la noche, vaciló un punto y casi creí que las absurdas consejas de las brujerías y los maleficios pudieran ser posibles (Bécquer 2018: 242).

Dieses *casi-creer* aber, eine Vorstufe der phantastischen Unsicherheit nach Todorov, ist jene unsichtbare Trennlinie zwischen Rationalität und Wunderglauben, die Bécquer in seinen *Leyendas* fortlaufend überschreitet – und die auch die Bécquer-Rezipienten des 21. Jahrhunderts in ihren Werken durchbrechen werden. Dementsprechend findet durch diese vage inhärente Ahnung eine teilweise Fiktionalisierung der *Cartas desde mi celda* statt, die sich am Ende von Brief 8 durch die Analogiesetzung der neuen *tía Casca* mit den Hexen aus Shakespeares *Macbeth* (ibid: 275) noch erhärtet. Über die folkloristisch bearbeitete Hexenthematik und die ästhetischen Momente des Schauers hinausgehend liefern die Briefe Bécquers Nachfolgern außerdem durch den autobiographisch-intimistischen Ton der ersten *Cartas* (und etwa das darin romantisch-melancholisch verarbeitete Grab-Motiv)¹⁷ weitere produktive Ansatzpunkte für ihre eigenen Auseinandersetzungen. Damit ist der roman-

¹⁶ Bereits in *Carta I* beschreibt der im Dämmerzustand befindliche Bécquer seine in den Nachtstunden auf Hochtouren arbeitende Imagination mit einem ganz ähnlichen Bild: «[L]os sonidos se debilitan y parece que se oyen muy distantes, los objetos se ven como velados por una gasa azul [...]» (Bécquer 2018: 169).

¹⁷ Als Beleg für die zentrale Rolle von Gräbern und Grabmälern in Bécquers Gesamtwerk cf. neben Díez Tabada (1992: 142-145) auch Montero Padilla (1992).

tisch geprägte Bécquer nicht nur ein wegweisender Schriftsteller für die unmittelbar nachfolgenden Strömungen seiner Zeit (cf. Montesinos Caperos 2010), sondern gerade auch ein Inspirator neuster Literatur, wie nun zu zeigen ist.

3 César Fernández Garcías *La última bruja de Trasmoz* (2009) oder: Die Hexe als übernatürliches Wesen der Phantastik

Das mit dem Premio La Galera Jóvenes Lectores 2009 ausgezeichnete phantastische Jugendbuch des Madrider Literaturdozenten¹⁸ César Fernández García, dessen Nebenhandlung spezifische Jugendthemen wie Freundschaft, Liebe und Identitätssuche aufgreift, erzählt das horror- und actionreiche Abenteuer des Jungschriftstellers Emilio, eines Nachfahren von Gustavo Adolfo Bécquer, und der Geschichtsstudentin Beatriz. Beide befinden sich auf den Spuren Gorgonas, der hier letzten Hexe von Trasmoz, und suchen in einem aragonesischen Kloster – einem Nachbarkloster des *monasterio de Veruela* – und der näheren Umgebung des Moncayo nach einem magischen Kristalltotenkopf. Durch einen wiederkehrenden Alptraum zu einer Auszeit in der Abgeschiedenheit und dem Ort der Inspiration seines Urahns angeregt, sieht sich Emilio schnell mit unerklärlichen Begebenheiten – beunruhigenden Geräuschen, Funden und Geschichten, Verfolgungsgefühlen, plötzlichen Unfällen und Todesfällen – konfrontiert, sodass er gemeinsam mit Beatriz immer tiefer in die Hexenvergangenheit von Trasmoz und Gorgonas jahrhundertealtes Geheimnis vordringt. Die Jagd nach deren magischem Artefakt führt sie durch unheimliche Wälder, Bergminen, verlassene Häuser, Kloster- und Friedhofsgewölbe und endet im Kampf mit der zu neuem Leben erwachten, übermächtigen Hexe, den die beiden Jugendlichen schließlich durch die Zerstörung des leuchtenden Totenkopfes für sich entscheiden können.

Fernández Garcías Roman zeichnet sich neben seiner expliziten Zugehörigkeit zur Jugendliteratur,¹⁹ dessen Protagonisten also nicht von

¹⁸ Der promovierte Fernández García unterrichtet an der Universidad Complutense Didaktik für Spanische Sprache und Literatur sowie kreatives Schreiben.

¹⁹ Der Verlag empfiehlt die Lektüre ab 12 Jahren.

ungefähr Jugendliche sind, durch eine für das hybride Genre der Phantastik typischen (sich erst am Ende auflösenden) Grundspannung (Todorov 1970: 29) aus: durch die Unsicherheit der erlebenden Hauptfigur Emilio, der im Hinblick auf die unglaublichen Ereignisse zwischen den beiden Deutungsmöglichkeiten der Einbildung oder der realen Begebenheit schwankt. Exemplarisch für diese Ambiguität ist etwa sein rationaler Erklärungsversuch des in der vorausgegangenen Nacht noch übernatürlich Erlebten. In der Dämmerung war Emilio einer Person in Mönchskutte aus dem Kloster durch einen Pappelwald und ein unbewohntes Dorf, über einen Friedhof bis in ein einsames Haus auf einer Anhöhe gefolgt, in dem er, statt auf den Mönch zu treffen, ein diabolisches Lachen gehört und einen Riss im Anorak davongetragen hat, sodass er von Panik gepackt die Flucht ergriff:

El anorak estaba desgarrado, sí, pero no tenía por qué ser el arañazo de... nada. Se podía haber enganchado en un clavo o en el marco astillado de la puerta. No sería extraño en un caserón tan viejo. ¿Y la risa? Pues tampoco había que recurrir a explicaciones sobrenaturales. Después de la historia que Arturo le había contado en el comedor y el paseo por lugares tan tétricos, su imaginación estaba excitada. Por eso malinterpretó lo que sería un simple efecto del viento en los rincones de la casa o el chillido de una rata o una lechuza. [...] le gustaría contar a Arturo la extraña actitud del monje al que había seguido. [...] Tal vez le explicará que el monje padecía una enfermedad mental, ¿por qué no? (Fernández García 2009: 72).²⁰

Die Atmosphäre des Romans oszilliert zwischen den beiden Polen des Unheimlichen und des Wunderbaren (cf. Todorov 1970: 46-62),²¹ wie schon im ersten Kapitel ersichtlich wird, das den Leser in den Herbst 1870 – in die letzten Monate im Leben von Gustavo Adolfo Bécquer – zurückversetzt. Darin durchquert der aufgrund eines Alptraums von Gorgona erneut nach Trasmoz

²⁰ Die mutmaßliche Erklärung für das Verhalten des Mönchs wird nachträglich von der Aussage des Abts, keiner der Mönche würde sich nach 22h außerhalb des Klosters aufhalten, wieder entplausibilisiert (cf. Fernández García 2009: 81) – ebenso wie durch Beatriz' Bestätigung, sie sei zwar die gestrige Person in der Kutte, aber nicht außerhalb des Klosters gewesen (cf. *ibid.*: 91).

²¹ Darüber hinaus gibt sich auch dieser Roman wie viele andere Werke der Phantastik selbstreflexiv: «Durante el resto de la comida, Arturo habló sobre su afición al género literario de misterio y terror. Demostró ser un lector bastante culto que conocía la obra de Allan Poe, Lovecraft, Mary Shelley, Bram Stoker, Horace Walpole, Wilkie Collins...» (Fernández García 2009: 99).

zurückgekehrte Bécquer, verfolgt von einem Unbekannten, dieselben unheimlichen Orte, Wald, Dorf und Friedhof – Kulissen der Schauerliteratur –, wie sein Nachkomme in der Gegenwart. Die sublimen Naturwahrnehmung der *Cartas desde mi celda* verschiebt sich hier allerdings spürbar in Richtung eines (effektheischenden) Horrors. Dies geschieht u.a. auch deshalb, weil der flüchtende Bécquer des Romans, durch dessen Wahrnehmung die Passage fokalisiert ist, die weitgehend distanzierte Haltung des Brief-Ichs aufgibt, im Gegensatz zu diesem (und dem Leser) keinen angenehmen Schauer mehr verspürt und stattdessen die blanke Angst erlebt:²²

Alrededor, los árboles eran lóbregas presencias abultadas que se agitaban impulsadas por el cierzo, frotándose unas contra otras, restallando en las articulaciones. El sonido de las ramas, cuando chocaban entre sí, se lo antojaba un crujido de huesos. Incluso los helechos, los musgos y las madre selvas, empapados de las gotas de lluvia caída por la tarde, adoptaban formas extrañas y amenazadoras. Bécquer sintió que todo aquel escenario se aliaba con su perseguidor. Una rama cayó a su lado. La sangre le latía en las sienes. Estaba demasiado nervioso para quedarse quieto. [...] Bastó que una lechuza ululase desde una rama para lanzarse a correr (Fernández García 2009: 8).

Die Szene schlägt auf dem Friedhof, auf dem Bécquer den kristallinen Totenkopf entdeckt, in den Bereich des Phantastisch-Wunderbaren um, als Gorgona in ihrer übernatürlichen Gestalt, vampirgleich, mit ihrer «inhumana palidez» (ibid.: 17) und den «colmillos aguzados como estiletes» (ibid.: 17s.) erscheint. Dabei flüstert sie ihrem Gegenüber jene Worte ins Ohr, die Berichten zufolge Bécquers letzte auf dem Sterbebett gewesen sein sollen: «Todo mortal» (ibid.: 19).²³ Die Ausgestaltung der Hexe zu einem Wesen mit übermenschlichen Merkmalen, die der folkloristischen Hexe ebenso fehlen wie das plakativ-spektakuläre Teufelspfand des magischen Totenkopfs, beides Elemente, die noch genauer zu untersuchen sind, ist ein Charakteristikum des Wunderbar-Phantastischen moderner (unterhaltender) Prägung. Im Falle von Fernández Garcías Roman sind diese zudem – spannungssteigernd und

²² «Y él, que tanto había escrito sobre el horror, lo absorbió por cada uno de sus poros» (Fernández García 2009: 17); «El horror se había apoderado de su ser» (ibid.: 18).

²³ Cf. dazu auch die Ausführungen des Autors in einem auf YouTube abrufbaren Interview mit esMadridTv vom 15.05.2010: https://www.youtube.com/watch?v=-QIR7cjq_jM (zuletzt eingesehen am 09.05.2019).

schwarzweißmalerisch weiter vereinfachend – auf die Bedürfnisse einer jungen Leserschaft (cf. Ewers 2014) abgestimmt.

Die Bécquer-Reminiszenzen in *La última bruja de Trasmor* sind ausgesprochen vielfältig und auf unterschiedlichen Ebenen – in Bezug auf seine Person und sein Werk, in expliziter und impliziter Form – angesiedelt. Zu den makrostrukturellen Elementen gehört die Verarbeitung des in der Phantastik so beliebten Motivs des Doppelgängers, durch welches über den gesamten Romanverlauf eine geheimnisvolle, wenn nicht gar magische Verbindung zwischen Gustavo und seinem (den Namen eines seiner Söhne tragenden) Abkömmling suggeriert wird, die bei der finalen Konfrontation mit Gorgona in der Gleichsetzung Emilios mit dem Urahn gipfelt: «Te esperaba, Bécquer» (Fernández García 2009: 210). Die Analogien gehen weit über die jeweils leicht variierten Situationen der oben ausgeführten Wald-/Friedhofszenen hinaus²⁴ und liegen nicht einzig im Verwandtschaftsverhältnis der beiden begründet, sondern basieren ganz grundsätzlich auf einer wesensmäßigen Gleichartigkeit: Wie sein neben der Schriftstellerei journalistisch tätiger Vorfahr zieht sich Emilio, der in derselben Madrider Straße wie zuletzt Bécquer, in der *calle* Claudio Coello, wohnt, für einige Zeit von seinem (prosaischen) Brotberuf als Programmierer in die Einsamkeit des Moncayo zurück, um sich, von der Berglandschaft und dem *Geist* seines Vorbilds inspiriert, dem Schreiben²⁵ zu widmen. Seine Ausbildung als Technik- und IT-Experte, der sich im Kloster über Autos unterhält und einen Generator repariert, macht ihn – analog zum allem Aberglauben skeptisch gegenüberstehenden Bécquer der *Cartas desde mi celda* – zu einem rationalen Menschen. Darüber hinaus fühlt sich der feingeistige Emilio Bécquer v.a. in verschiedenen (Ausnahme-)Situationen²⁶ verbunden –

²⁴ Zusammen mit Emilios alptraumhaftem Erleben (Kapitel 2, Kapitel 15) wird die Verfolgung / Heimsuchung in der Landschaft des Moncayo insgesamt vier Mal erzählt.

²⁵ Die Anfangsworte von Emilios erstem Kapitel «¿Quién anda ahí? – gritó aterrado» (Fernández García 2009: 52, Hervorhebung im Original) sind dieselben wie die des Romans, sodass hier ein weiteres Mal die Selbstreflexivität der phantastischen Literatur zum Vorschein kommt.

²⁶ Emilio fühlt sich etwa in seiner Entscheidung, sich zum Schreiben in ein Kloster zurückzuziehen, durch seinen Vorfahr bestärkt: «Gustavo Adolfo Bécquer, allá desde donde contemplara la escena, seguramente le comprendería muy bien» (Fernández García 2009: 27). Auch in Sachen Liebe wird Emilio, der kein amouröses Interesse an einer in ihn verliebten Praktikantin seines Unternehmens hat, von seinem Urahn –

so etwa als er überlegt, das verlassene Haus zu betreten: «De estar en su lugar, Bécquer habría entrado. Emilio también lo hizo» (ibid.: 69).

Die stärkste Verwebung ihrer beider Leben findet allerdings in den halluzinatorisch-visionären Träumen – schon in der Romantik und in der Phantastik überhaupt ein zentrales Motiv – statt, die beide gegenseitig voneinander empfangen (cf. ibid.: 16-17; 160-161). Auf der mikrostrukturellen Ebene fließen Bécquer-Reminiszenzen in *La última bruja de Trasmoz* häufig in Form von Bezügen zu seiner Biographie und seinem Werk ein. Zahlreiche Informationen erhält der Leser schon im ersten Kapitel, als Gustavo auf der Flucht sein literarisches Schaffen und seine Lebensumstände rekapituliert.²⁷ Dabei integriert Fernández García in Bécquers Erinnerungen über dessen Hexen-Recherchen im Moncayo geschickt seine eigene fiktive Figur der Gorgona, sodass beide Geschichten – der historische Kern des Bécquer-Aufenthalts und die Fiktion – in der Kombination ineinanderfließen:

Gorgona. Las brujas de Trasmoz... [...] Ahora, apoyado en el tronco de un árbol, pensaba que ya lo había dicho todo sobre aquella dinastía de mujeres que habían pactado con el diablo. Ya les había dedicado muchas páginas. Había explicado que la saga comenzaba con Dorotea y había terminado con Gorgona. Ésta había sido enterrada, siendo muy joven, por un siniestro cortejo de colaboradores. [...] También les había dedicado tres de las nueve narraciones que componían su obra *Cartas desde mi celda*. En la sexta había hablado de la bruja Casca; en la séptima, de cómo el diablo levantó el castillo de Trasmoz para sus discípulas, y la octava se la había dedicado a la primera bruja, cuando ésta hizo su pacto satánico (ibid.: 10-11).

Steht eine Ausgabe von *Desde mi celda* zudem auf Emilios Schreibtisch im Kloster, in der er selbst und später auch Beatriz lesen (cf. ibid.: 49-50; 163-164), ist das Gesamtwerk des Schriftstellers in den Gedanken des Jugendlichen ständig präsent. So zitiert er etwa gegenüber Beatriz (im amourösen

insbesondere von seinen *Rimas* – geprägt: «A lo mejor la culpa, en realidad, no era de él. Era de Bécquer, que le había transmitido una sangre demasiado exigente» (ibid.: 38).

²⁷ «Cuando Gustavo estaba en esos sitios escribiendo terroríficas leyendas como *El monte de las ánimas*, *El gnomo*, *Los ojos verdes* o *La corza blanca*, su hermano se escondía para salir de improviso y darle un buen susto» (Fernández García 2009: 9). «Además, había mucho trabajo en *El Entreacto* y él acababa de ser nombrado director de ese periódico. Casta le había echado en cara que volviera a las andadas, como cuando dejó la redacción del periódico *El Contemporáneo* para alquilar una celda del monasterio de Veruela y escribir como un obseso sobre tonterías» (ibid.: 10).

Seitenstrang) aus Bécquers berühmter *Rima XI* – «yo soy un sueño, un imposible, vano fantasma de niebla y luz» (ibid.: 123) – und zieht beim Auffinden von Gorgonas Buch im Weinkeller des Klosters eine Parallele zur achten der *Cartas desde mi celda*.²⁸ Den größten Handlungsantrieb leistet Bécquers Werk hingegen in der letzten Auseinandersetzung, bei der Emilio die entscheidende Idee zur Bekämpfung Gorgonas durch eine der *Leyendas* kommt:

La mente de Emilio trabajó de una forma incomprensible para él mismo. Jamás pudo saber cómo en esos momentos tan decisivos pudo venirle el recuerdo de una leyenda de Bécquer: *La cruz del diablo*. En aquella historia, Satanás se metía en el cuerpo de un caballero que, desde ese momento, se dedicaba a realizar crímenes atroces. Cuando las gentes del pueblo mataron al hombre, la armadura sola seguía cometiendo barbaridades. Gracias a la oración que un ermitaño les enseñó, los aldeanos consiguieron vencer al espíritu infernal. A partir de las diabólicas armas, fabricaron una cruz.

La imagen del símbolo ocupó todo el pensamiento de Emilio.

Una cruz.

Eso era lo que necesitaba. (ibid: 212)

Doch auch implizite Hinweise auf Bécquers Texte lassen sich in *La última bruja de Trasmoz* vielfach finden. Beispielsweise sind die herausstechenden Merkmale der zu Anfang noch mysteriösen Beatriz ihre eindringlichen, quasi-hypnotisierenden Augen, «dos ojos verdes y felinos» (ibid.: 87), deren Pupillen strahlen «como esmeraldas encendidas» (id.), die damit in die Nähe der übernatürlichen *femme fatale* aus Bécquers *Los ojos verdes* rückt. Im Übrigen stellt die Ungewissheit darüber, wer Emilios Freund und Feind ist, ein genrekonstitutives Element des auf Spannung setzenden, unheimlichen Zweigs der Phantastik im Sinne Todorovs dar, die gemeinsam mit den häufigen *Suspense*-Effekten charakteristisch für den Jugendroman sind. Ebenso werden die von Bécquer inspirierten gespenstischen Naturbeschreibungen im Vergleich zu jenen aus *Desde mi celda* im Sinne einer auf Horror setzenden Phantastik potenziert: «Los ruidos del bosque se multiplicaron. Parecía [...] que los animales se habían puesto de acuerdo en celebrar un angustioso concierto» (ibid.: 187); «El camposanto parecía envuelto en un sudario de niebla» (ibid.:

²⁸ «En la carta octava que has leído, Bécquer cuenta que la primera bruja de Trasmoz vivía bajo el techo de su tío cura. Es decir, que el Mal puede hacerse un hueco en casa de su peor enemigo, si le conviene» (ibid.: 168).

114). Eine Sonderstellung in Fernández Garcías' produktiver Bécquer-Rezeption nimmt schließlich das Gemälde von Gorgona im Gewand einer Eremitin ein, das Gustavos Bruder Valeriano, dem Roman gemäß, von der Hexe gemalt haben soll. Ein weiteres Mal historische Tatsachen und Fiktion mischend, kreiert der Autor die in der innerfiktionalen Wirklichkeit geltende Vorstellung,²⁹ nach welcher der tatsächlich vom Ministerium beauftragte Maler ebendieses während seines Moncayo-Aufenthalts wie mehrere andere Gemälde auch (cf. Cabra 1992) als kostumbristische Szene entworfen hat.³⁰ So kreativ wie Fernández García in seiner phantastischen Welt mit den Werken und den biographischen Daten der Bécquer-Brüder umgeht, verarbeitet er auch den aus *Desde mi celda* übernommenen Hexen-Stoff.

Die Figur der Gorgona als die exemplarische Verkörperung der übernatürlichen Hexe im Bereich des Phantastisch-Wunderbaren fußt auf einer ausführlichen *Mythologie*, auf einer präzise ausgearbeiteten Hintergrundgeschichte dieser letzten Hexe von Trasmoz aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Sie schließt zwar an ihre folkloristischen *Schwestern* an, unterscheidet sich in mancherlei Hinsicht aber auch von diesen. Die Details zu Gorgonas Leben und Taten erfährt Emilio in mehreren Gesprächen mit Arturo (seinem Tischgenossen im Speisesaal), Beatriz und dem Abt, welche die Hexe allesamt mehr als übersinnliches Wesen – als «fuerza maligna» (Fernández García 2009: 57, 58; 59) – denn als menschliches Geschöpf beschreiben, die durch einen Teufelsbund die Unsterblichkeit erlangt hat: «Hizo un pacto con el diablo y, por eso, su espíritu y su cuerpo pueden seguir actuando...» (ibid.: 82). Stimmt die Vorstellung des Paktschlusses mit dem *traditionellen* Hexenbild auch überein (Lisón Tolosana 1992: 109-122), so sind die genauen Umstände, nach denen der Kristalltotenkopf sie am Leben erhält, wie auch die gesamte Konzeption dieses magischen Gegenstands doch moderner, phantastischer Provenienz:

²⁹ «No hay duda de que el hermano mayor del escritor lo pintó en 1864. Coincide con el tiempo en que los hermanos Bécquer residieron en el monasterio de Veruela. Cuando el político Ramón María Narváez volvió a la presidencia del Consejo de Ministros en 1864, le concedió a Valeriano una pensión de mil reales al año para que pintara escenas costumbristas y personajes tradicionales» (Fernández García 2009: 144).

³⁰ Eines von Valerianos (nicht erhaltenen) Ölgemälden aus dieser Zeit trägt den Titel *La pecadora* (Cabra 1992: 51) und könnte die Grundlage für Fernández Garcías Idee darstellen.

Satanás fabricó para Gorgona la calavera de cristal, prometiendo que vencería a la muerte. [...] Viellot dejó escrito que el poder de la calavera era inmenso. Pero para los pocos seres humanos que la miraron fue una experiencia sobrenatural. A unos les permitió hablar con los muertos, una de las más antiguas aspiraciones del ser humano. A la mayoría les generó alucinaciones que instalaron la desesperanza en sus almas. [...] Mi hermana Rosa se la imagina como un amplificador de los contenidos mentales más ocultos y autodestructivos que todos tenemos. Una puerta al infierno (Fernández García 2009: 93).

Durch die Einführung des Totenkopfamulett in die Romanhandlung erhält diese eine für den (jugendlichen) Abenteuerroman typische Questenstruktur, sodass Emilio und Beatriz nach Art einer Schatzsuche oder *Schnitzeljagd* jenen – in Büchern, Rätseln und (*Schatz*-)Karten³¹ versteckten – Hinweisen auf den Verbleib des Artefakts nachspüren. Diese haben der französische Tischler des Klosters, Viellot, ein von Gorgona zu Lebzeiten manipulierter Diener (ähnlich den Verhexungen der folkloristischen Hexe), und sie selbst der Nachwelt hinterlassen. Dementsprechend kommen die Jugendlichen auf ihrer Suche mit einer Reihe von fiktiven und echten Teufelsbüchern³² in Kontakt, die die (phantastische) Hexenvorstellung von *La última bruja de Trasmorç* – etwa durch Martín Del Ríos *Disquisitionum Liber Magicarum* (ibid.: 142) – an die weitverzweigte dämonologische Tradition anbinden.³³ Gorgonas eigenes Grimoire «*Calavaria Crystalli Regno Umbrifero* [...] Una calavera de cristal para el Reino de la Sombra» allerdings fällt wiederum aus dem folkloristischen Ideenhorizont heraus, ist es etwa bei der alten Casca doch gerade nicht die schriftliche, sondern die orale Überlieferung, auf die sich Bécquers Hexe stützt

³¹ Die in Gorgonas Buch befindliche Abbildung, die den verlassenen Friedhof des Dorfes zeigt, interpretieren Emilio und Beatriz korrekterweise unter Verwendung des niedergeschriebenen Hinweises auf den «*número de la bestia*» (Fernández García 2009: 184) als Wegweiser, nach dem sich der Zugang zum Totenkopf in der sechsten Reihe des sechsten Grabes in sechs Metern Tiefe befinden muss.

³² Exemplarisch: «*Leyó sus títulos en voz alta: Delomelanicum, Labor niger, Destructor omnium rerum, Demonología, Compendium noxium, Disertazioni sopra le apparizioni de'spiriti e diavoli, Ars Diaboli, De rebus gestis Satanae*» (Fernández García 2009: 105). Das unter den Titeln im Kloster aufgefundene *Delomelanicum* etwa (dem Gorgonas Buch der Beschreibung nach auffällig ähnlich sieht) ist ein intertextueller Verweis auf Arturo Pérez-Revertes bekannten Roman *El Club Dumas o La sombra de Richelieu*, in dem es u.a. um ein diabolisches, innerhalb dieses fiktiven Werks verstecktes Geheimnis geht.

³³ In diesem Kontext findet sich auch der Hinweis auf einen Bécquer-Beleg über die *brujas de Trasmorç*, den Caro Baroja in sein Standardwerk zum spanischen Hexenglauben aufgenommen hat (cf. Fernández García 2009: 58).

(cf. Tausiet 2017: 145). Phantastisch-klischeebeladen gestaltet sich auch der finale Abstieg in Gorgonas Gruft, in der Emilio und Beatriz Gorgonas unverweste, und darum mehr an eine Vampirin erinnernde Leiche vorfinden:

En el féretro descansaba el cuerpo de una adolescente sin ningún rastro de descomposición. Sus ojos estaban cerrados, pero no hundidos. Aunque el rostro exhibía una palidez mórbida, también mostraba manchas violáceas en los párpados, mejillas y debajo de los ojos. Los labios eran casi púrpuras. Parecía estar simplemente descansando. Sí. Esa cara no tenía la lividez de la muerte (Fernández García 2009: 196).

Dieser Eindruck festigt sich nicht nur durch Beatriz' Plan, die (Un-)Tote mit einem Speer zu pfählen, sondern auch durch den Blutdurst der Erwachenden, die sowohl Beatriz' Angreifer Arturo – ein spannungssteigerndes retardierendes Moment – (wie wahrscheinlich schon vorher den Klosterhund Kit) mit ihren spitzen Eckzähnen in den Hals beißt,³⁴ als auch beim Anblick von Emilios blutender Wunde in einen vampirischen Trieb verfällt.³⁵ Bei der Bekämpfung der Hexe nähern sich folkloristische und phantastische Zugänge zum Diabolischen wieder an: Wie Bécquers (aber-)gläubiges Küchenmädchen und der fromme Pfarrer aus *Carta VIII* greifen die Jugendlichen auf religiöse Utensilien wie Kreuz und Weihwasser zurück, die nach wie vor – gegen menschliche wie übernatürliche Hexen – ein probates Mittel darstellen.

4 *El ministerio del tiempo. Tiempo de hechizos* (2017) oder: Die Hexe als Zeitreisende der Science Fantasy

In den insgesamt drei Staffeln der von den Brüdern Pablo und Javier Olivares kreierten und von Cliffhanger TV und Onza Partners für TVE produzierten Fernsehserie *El ministerio del tiempo* (2015-2017) steht die Beschäftigung mit der spanischen Nationalgeschichte auf besonders originelle Art und Weise im Zentrum. Im innerfiktionalen Spanien existiert ein der Regierung unterstelltes

³⁴ «Ella le clavaba los dientes largos y puntiagudos en la garganta, bajo el ángulo del maxilar» (Fernández García 2009: 205).

³⁵ «Entonces, al ver la sangre del joven, todos los músculos del cuerpo de Gorgona se tensaron en un acto reflejo» (Fernández García 2009: 211).

geheimes Zeitministerium, dessen Mitarbeiter – Individuen mit herausragenden Fähigkeiten aus früheren Epochen und der Gegenwart – dazu imstande sind, über *Zeittüren* in die Vergangenheit zu reisen. Sie haben die Aufgabe, die Geschichte vor Veränderungen durch Eingriffe meist aus Eigennutz agierender Zeitreisender zu bewahren. Die Patrouille um Agentin Amelia Folch – eine der ersten Studentinnen aus dem 19. Jahrhundert – wohnt durch diese Reisen prägenden historischen Ereignissen der spanischen Vergangenheit wie etwa dem Spanischen Unabhängigkeitskrieg (cf. Hernández Corcette 2017) bei und trifft auf ihren Missionen auf zahlreiche, im Nationalgedächtnis fest verankerte Figuren und Persönlichkeiten. Unter ihnen befinden sich berühmte Schriftsteller wie etwa Lope de Vega (cf. Urzáiz 2018, Brenden 2018), Cervantes und Federico García Lorca, aber auch mythische / literarische Gestalten wie etwa der *historische* Lazarillo de Tormes und der Cid. Die am 15. Juni 2017 erstmals ausgestrahlte 24. Episode *Tiempo de hechizos*, die dritte Folge der dritten Staffel, deren Drehbuch von Ángel Aranda und Anaïs Schaaff stammt, hat die Gegend von Trasmoz des Jahres 1864 zum Schauplatz, zu dem das als Pilgertrio getarnte Agententeam Amelia, Alonso und Pacino aufbricht, um einer Auffälligkeit nachzugehen: Nicht nur ist eine zehnte *Carta desde mi celda* von Gustavo Adolfo Bécquer aufgetaucht, sondern deren Protagonistin, die junge Mencía, die gleichfalls von seinem Bruder Valeriano gemalt wurde, scheint identisch mit der Frauengestalt auf zwei früheren Gemälden aus dem 16. und 17. Jahrhundert zu sein. Während des Aufenthalts findet Pacino gemeinsam mit Bécquer heraus, dass nicht die ausgegrenzte Mencía, sondern die von Frauen angeführte Gemeinschaft von Trasmoz die wahre Bedrohung darstellt, die einen nächtlichen Satanskult unterhält und auch Amelia und Alonso manipuliert hat. Während Mencía als Opfer einer Hexenjagd freiwillig in den Tod stürzt, können die Ministeriumsmitglieder gerettet werden.

Gattungsmäßig zeichnet sich *Tiempo de hechizos* einerseits durch die Eingliederung in das Medium der TV-Serie – und damit durch eine serielle Narration sowie im Falle von *El ministerio del tiempo* durch eine ausgeprägte Transmedialität – und andererseits durch seine (mitunter strittige, aber hier

angenommene)³⁶ Zugehörigkeit zur Science Fiction bzw. zur Science Fantasy aus (cf. Rieder 2010). Aufgrund ihres seriellen Rahmens ist die Folge paratextuell beispielsweise dadurch in den seriellen Gesamtkontext eingebettet, dass ihr Titel – wie alle Episodentitel – explizit auf die Zeit / die Temporalität verweist und ihr Intro das zentrale Motiv der Zeitreise ästhetisch in einer (futuristischen) Animation gestaltet (cf. Schleich/Nesselhauf 2016: 186-187; 191-192). Zukunftsweisend und charakteristisch für die gesamte Serie und so auch für *Tiempo de hechizos* ist ihre Einbettung in eine transmediale Strategie (cf. Rueda Laffond/Coronado Ruiz 2016, Sánchez Castillo/Galán 2016), dergemäß sich das Storytelling – neben der wöchentlichen Ausstrahlung im TV – systematisch auf verschiedene Kanäle (die Serien-Homepage des Senders, die offizielle WhatsApp-Gruppe etc.) verteilt und der Zuschauer bisweilen selbst zum Generator von neuen Inhalten³⁷ werden kann. Dergestalt lassen sich etwa auf der TVE-Internetseite zur Folge (neben Videoclips, dem Skript und einem Rätsel) auch die drei Zeichnungen von Mencía – darunter jene des fiktiven Valeriano – und Bécquers zehnte *Carta desde mi celda* finden,³⁸ die also eine zur Episode zusätzliche produktive Bécquer-Rezeption darstellen. Damit integriert *El ministerio del tiempo* auf dem Gebiet der Vermarktung zukunftsweisende Methoden und neue technische Möglichkeiten, die – etwas anders gelagert, nämlich in der Gestaltung des Zeitreise-Motivs, – auf Handlungsebene der SciFi-Serie wiederkehren. Zwar bleibt der technische Mechanismus hinter den

³⁶ Zwar verfügt die Serie nicht über das bei der Science Fiction zentrale naturwissenschaftlich-technisch dominierte Zukunftsszenario, doch steht mit den allerdings in ihrem Funktionieren nicht genau explizierten Zeittüren auch hier ein technischer Mechanismus im Zentrum der Geschichte.

³⁷ Die aktive Partizipation an der Gestaltung des Serien-Universums von *El ministerio del tiempo* hat eine lebendige Fanfiction-Bewegung hervorgerufen, die in Form von fangeschriebenen alternativen Geschichten bereits im Jahr 2015 – also zwei Jahre vor der Ausstrahlung der auf Bécquer zentrierten Folge *Tiempo de hechizos* – ein (allerdings auf die *Rimas* bezogenes) Bécquer-Skript, Mdnight Juliets «Dos notas que del laúd a un tiempo la mano arranca», hervorgebracht hat (cf. <https://www.fanfiction.net/tv/El-ministerio-del-tiempo/>; zuletzt eingesehen am 15.01.2019).

³⁸ Cf. <http://lab.rtve.es/fotogaleria/los-grabados-de-mencia/> (zuletzt eingesehen am 15.01.2019). Dieser in der fiktionalen Welt auftauchende Brief 10 trägt den Titel «La mujer de piedra» und spielt demnach mit Bécquers Faszination für lebendige Frauenstatuen, wie sie etwa die *Leyendas – El beso* und *La ajorca de oro* – belegen (cf. <http://lab.rtve.es/fotogaleria/la-decima-carta-de-becquer/>; zuletzt eingesehen am 16.01.2019).

puertas del tiempo ungeklärt, da stets im Verborgenen, doch eröffnet die Serie mit jeder Folge ein neues – für die Science Fiction typisches – utopisches (oder dystopisches) Weltbild (cf. Suerbaum et al 1981: 22; 40; 68; 85; 148) in Gestalt des Entwurfs einer kontrafaktischen Geschichte (Rueda Laffond/Coronado Ruiz 2016: 92). Wenn sich die Agenten auch ausschließlich in die Vergangenheit – und nicht in die Zukunft – begeben (können), erschafft *El ministerio del tiempo* durch die Zeitreise und eine je alternative historische Ausgangssituation doch eine den Genremerkmalen entsprechende (vergangenheitsfokussierte) Uchronie.

Die produktive Bécquer-Rezeption stellt den Dreh- und Angelpunkt der Episode dar, in deren Zentrum sich das handlungsgenerierende Moment des besagten zehnten, angeblich von Bécquer im Kloster von Veruela zusätzlich verfassten Briefs (sowie das Mencía-Gemälde seines Bruders) befindet. Im Gegensatz zu *La última bruja de Trasmuz* nimmt *Tiempos de hechizos* die fiktiven Produkte allerdings gerade nicht als selbstverständlich hin, sondern erkennt den Fehler innerhalb der den außerfiktionalen Gegebenheiten eins zu eins entsprechenden Literatur- und Kunstgeschichte, den es – aufgrund des brisanten Inhalts der *Carta X* – zu beseitigen gilt:

SALVADOR: [...] Esta es la décima carta «Desde mi celda» de Gustavo Adolfo Bécquer.

AMELIA: ¿Décima? Pero solo escribió nueve.

SALVADOR: Efectivamente y se publicaron en el periódico *El Contemporáneo*.

ERNESTO: Por suerte hemos interceptado la décima carta a tiempo.

PACINO: ¿Vamos a montar una misión porque Bécquer ha escrito una carta de más?

SALVADOR: No es por la carta. Es por esta señorita que ha aparecido de la nada [...]. Su misión es localizar a tal Mencía. Y si confirman que viaja por el tiempo, captúrenla y eviten que interfiera en la vida del poeta (Aranda/Schaaff 2017: 3-4; 6).

Die Hinweise und Anklänge an Bécquers Leben und Schaffen gestalten sich im Anschluss an das *Briefing* der Patrouille, bei dem neben der Tuberkuloseerkrankung und dem frühen Tod des Schriftstellers mit nur 34 Jahren (cf. *ibid.*: 5) auch einige Informationen über Trasmuz zur Sprache kommen, bis auf

Pacinos und Alonsos oberflächliche Bécquer'sche Lektüererfahrungen³⁹ zunächst noch sehr allgemein. Auf dem Weg nämlich erklärt Amelia ihren beiden Mitstreitern die ursprünglichen Hintergründe der literarischen Romantik:

El Romanticismo es la exaltación del yo y de lo subjetivo. De la insatisfacción por un mundo que nos limita. [...] Los románticos prefieren fusionar su alma con una naturaleza agreste y oscura, que es el espejo de sus emociones [...]. Esa naturaleza misteriosa y tétrica nos acerca a las visiones de ultratumba [...]. Se confunden los límites entre lo real y lo sobrenatural, entre la lógica y la magia, entre la razón y las pesadillas (ibid.: 8-9).

Auf metafiktionaler Ebene spricht Amelia einerseits mit der anklingenden Suche nach Freiheit in einer das Individuum einengenden, engstirnigen Gesellschaft genau jenes Grundthema an, welches die diesmalige Hauptfigur Mencía existenziell beschäftigt. Andererseits antizipieren ihre Ausführungen zur Unterströmung der Schwarzen Romantik die (auch vom historischen Bécquer in seinen Werken im weiteren Sinne verarbeiteten) satanisch-finsteren Ereignisse der Episode, auf die bereits an dieser Stelle vorahnungsvoll durch die Überblendung der Szene mit den Utensilien für ein magisches Ritual visuell-narrativ vorbereitet wird. Eine direkte produktive Bécquer-Rezeption findet erst wieder in der direkten Begegnung mit dem Autor im Kloster von Veruela statt. Amelia, die sich Bécquer gegenüber als begeisterte Leserin von *El Contemporáneo* und seiner *Cartas* zu erkennen gibt (cf. ibid.: 15), gelingt es, aus seinem Munde das – gleichfalls auf dem Bildschirm szenisch dargestellte – Ende der *tía Casca* zu erfahren,⁴⁰ wobei die Bewertung der Bluttat durch den Serien-Bécquer mit jener des rationalen Brief-Ichs aus *Desde mi celda* übereinstimmt: «Son gente inculta y supersticiosa» (ibid.: 16). Dagegen lernt Pacino in seiner Unterhaltung die irrational-düstere Seite Bécquers kennen, der über seine literarische Inspiration sinniert:

³⁹ «PACINO: Me aprendí unas *Rimas* para ligar en el colegio. / AMELIA: ¿Te funcionó? / PACINO: ¿Y tú me lo preguntas? Poesía tú / Amelia sonrío» (Aranda/Schaaff 2017: 8, Hervorhebung im Original); «ALONSO: Pues no leáis *Las Leyendas* de Bécquer, si no queréis que se os aflojen más las tripas. / PACINO: ¿No me digas que te las has leído? / ALONSO: (*Asiente*) Les eché un vistazo antes de salir... Son inquietantes... » (ibid.: 9).

⁴⁰ Anders als in *Desde mi celda* liegen die Ereignisse aber nicht erst zwei bis drei Jahre (cf. Bécquer 2018: 234), sondern bereits 14 Jahre zurück (cf. Aranda/Schaaff 2017: 17).

BÉCQUER: Usted no puede dormir y yo no quiero.

PACINO: ¿Y eso?

BÉCQUER: Tengo sueños inquietantes.

PACINO: Demasiadas preocupaciones...

BÉCQUER: (*Asiente*) Me pasa por escuchar tantas leyendas de gente supersticiosa. Se quedan encerradas en mi cabeza. Y la imaginación es un caballo desbocado.

PACINO (*Lapidario*): «A veces uno confunde los límites entre la razón y las pesadillas y entre lo real y lo sobrenatural.»

Bécquer sonríe empático, se siente comprendido.

BÉCQUER: Así es. En la literatura puede ser un desahogo, pero en la vida real es un tormento peligroso (ibid.: 20).

Was er etwa in seinen *Leyendas* als angenehmen Schauer integriert, nimmt im Alltag des fiktiven Bécquers (wie in *La última bruja de Trasmoz*) beunruhigende Dimensionen an – für den Zuschauer von *Tiempo de hechizos*, der um die Fiktivität auch des Geschauten weiß, bleibt das Empfinden eines wohligen Schauers freilich bestehen. Wieder sind es Träume bzw. ist es ein bestimmter wiederkehrender Alptraum, ebenfalls von der letzten Hexe von Trasmoz, die den Schriftsteller wie im Opener der Folge aufwühlen. Die Kulisse ist gemeinsam mit dem Motiv der Verfolgung eine ähnliche wie in Fernández Garcías Alptraumszenario: «Paisaje nocturno iluminado por la luna llena. A lo lejos se recorta en el cielo una colina con las ruinas del castillo de Trasmoz. Un bosque con niebla baja, misterioso y onírico» (ibid.: 1). Doch gibt es keinerlei Anzeichen dafür, dass diese Illusionen durch magische Kräfte hervorgerufen würden. In *Tiempo de hechizos* rühren diese Träume viel eher vom intuitiven Gespür des Mencía zugeneigten Dichters denn von der *Hexe*, die sich in ihrer Darstellung wieder mehr an *Desde mi celda* annähert.

In dieser Folge führt *El ministerio del tiempo* drei verschiedene Hexenvorstellungen vor, von denen zwei auf einer recht genauen Rekonstruktion der historischen Wirklichkeit beruhen und nur diejenige der zeitreisenden Hexe das Produkt moderner Fantasy ist. Dass die Bewohner von Trasmoz übermäßig empfänglich für Aberglaube und unchristliche Praktiken sind, wird dem

Agententrio (und dem Zuschauer) durch die Führungsriege des Ministeriums bereits in den geschichtlichen Hintergrundinformationen mitgeteilt:

SALVADOR: Trasmoz [...] es un pueblo vecino al Monasterio con una historia muy particular. Es el único pueblo excomulgado del mundo. [...]

ERNESTO: En el siglo XIII Trasmoz se negaba a rendir cuentas al Monasterio de Veruela e incluso acuñaba su propia moneda en secreto. Además, la actividad de las brujas estaba en pleno apogeo.

SALVADOR: Por estos motivos el papa ordenó la excomunión del municipio y hoy en día aún no se ha revocado. Y eso no es todo. [...]

IRENE: En 1511, el abad de Veruela propagó una maldición a las gentes de Trasmoz y a sus descendientes en una ceremonia en la que participaron todos los monjes del Monasterio. [...] No toleraban que Trasmoz viviera libre, al margen de la norma cristiana (ibid.: 5-6).

Dass sich die kirchenkritischen Ansichten – und v.a. pagane Riten – in Trasmoz bis weit ins 19. Jahrhundert hinein tatsächlich erhalten haben, nimmt diese Folge in einer *Desde mi celda* frei und produktiv rezipierenden Art und Weise an, indem sie einen Hexensabbat spektakulär in Szene setzt. Es ist *das* Enthüllungsmoment von *Tiempo de hechizos*, als Pacino und Bécquer das Lagerfeuer der Dörfler im Wald entdecken:

En un claro del bosque se celebra una ceremonia satánica presidida por un HOMBRE DIABLO sentado en un pequeño trono elevado. El hombre lleva puesto sobre los hombros una cabeza de un macho cabrío con cuernos. A su espalda, dos alas negras sobresalen por los laterales, lleva el torso desnudo. [...] Bajo el trono, a ras de suelo, una estrella satánica (un pentagrama invertido) iluminada en sus puntas con velas y en el centro, un fuego en un pebetero elevado a media altura. [...]

BÉCQUER: Son los del pueblo... Los que decían que ella [Mencía, A.I.W.] era una bruja...

PACINO: ... Y los que juegan a brujos son ellos. [...]

La ceremonia continúa. Los cuerpos se mueven de forma frenética alrededor de la hoguera, parecen drogados. [...] La música y el cántico dejan de sonar, se detiene la danza. [...]

AURELIA: Dé comienzo la liturgia.

Alonso, Damián y Valero se colocan en fila. Aurelia les abre las camisas de un tirón y les descubre el pecho. Después les tira un líquido negro en el pecho con un cazo. Primero a Alonso, que se vuelve hacia el hombre diablo.

ALONSO (*Untándose en el pecho*): Señor, en tu nombre me unto. De aquí en adelante yo he de ser una misma cosa contigo. Yo he de ser demonio... (ibid.: 54-55).

Die vorgestellte Dämonenzeremonie mit dem *Teufel* als personifiziertem Ziegenbock folgt exakt den historischen Sabbatbeschreibungen der Kultur-anthropologen (cf. Caro Baroja 1966: 109-132), wobei deren These, nach der bei solchen kultischen Veranstaltungen mitunter Drogen konsumiert wurden, in Bezug auf die manipulierten Amelia und Alonso später durch Salvador bestätigt wird: «Los análisis reflejan una importante cantidad de mandrágora en sangre» (Aranda/Schaaff 2017: 65). Echte Magie,⁴¹ wie sie noch im Mittelteil der Folge durch die Entwendung zweier Haarsträhnen der beiden betroffenen Agenten (cf. ibid.: 21) suggeriert wird, ist jedoch nicht im Spiel. Eingehend inszeniert wird hingegen das Kindsopferungsmotiv, ist der neugeborene Sohn der rebellierenden Juana doch als lebendige Gabe für den teuflischen Herrn vorgesehen. Die sich bei der Entdeckung des leeren Käfigs anschließende Hexenjagd auf Mencía ist einer (Hexen-)Hysterie geschuldet, welche vielleicht durch die halluzinogenen Substanzen verstärkt wurde und die Doppelmoral der Dörfler von Trasmoz schonungslos offenlegt. *El ministerio del tiempo* nimmt demnach – entgegen des manchmal bezüglich nationaler Belange berechtigten Vorwurfs der Geschichtsklitterung (cf. Rueda Laffond/Coronado Ruiz 2016: 95) – in *Tiempo de hechizos* analog zu *Desde mi celda* eine kritische Auseinandersetzung mit dem Hexenglauben durchaus vor. Das Opfer dieses Wahns und gleichzeitig die Repräsentantin der zweiten Hexenvorstellung ist Mencía, die als «forastera» (Aranda/Schaaff 2017: 12; 33) mit Misstrauen bäugt wird und der dieselben oder ganz ähnliche Vorurteile entgegengebracht werden wie der alten Casca: «¿Y si nos envenena el agua? [...] A mí me ha robado gallinas...» (ibid.: 33). Mencía selbst, die der schwangeren Juana anhand von deren in der Erde vergrabenen blutigem Tuch die Geburt eines männlichen Nachkommen voraussagt (cf. ibid.: 9; 18), scheint sich selbst jener Gruppe von weisen Frauen

⁴¹ Der in den historischen Quellen aufgeführte und in *Desde mi celda* behandelte (Hexen-) Flug wird hier von Mencía ironisiert, als Pacino sich als ihr Schutzengel vorstellt: «Pues abrid las alas y volad» (Aranda/Schaaff 2017: 44).

(cf. Ahrendt-Schulte 1994: 83-102) zuzurechnen, die in ihrer Funktion als Amme oder Heilerin mit den Substanzen der Natur eine *magia naturalis* ausüben und darum unter dem Generalverdacht teuflischer Praktiken stehen. Der sich an ihr entladende Zorn des Kollektivs führt sie über denselben Gebirgspfad und dieselbe Klippe wie Casca,⁴² ebenfalls ein Opfer einer Lynchjustiz, von der sie sich aber im Gegensatz zu Casca freiwillig – als einzig möglichem Ausweg aus der Diskrimination – herabstürzt: «¡Poco importa escapar, la persecución nunca termina! ¡En todas partes encuentro la misma Inquisición y en todas ellas, soy culpable!» (Aranda/Schaaff 2017: 62). Mencía, das Opfer von Verfolgung und Hexenwahn, erlangt (wie unzählige, zu Unrecht gejagte und verurteilte *historische Hexen* auch) somit erst im Tod den inneren Frieden: «El rostro de Mencía, sereno y en paz, con los ojos cerrados» (ibid.: 66). Mencías letzte Worte machen dem Zuschauer (wieder) bewusst, dass es sich bei ihr um eine Zeitreisende – der dritten Hexenvariante der Serie – handelt, die vor der sie im Jahr 1510 verfolgenden Heiligen Inquisition (cf. ibid.: 34) durch eine Zeittür erst ins späte 17. Jahrhundert und dann ins Jahr 1864 geflohen ist. Während Salvador Mencías Selbstbild als Hexe mit der für sie unbegreiflich, und darum magisch erscheinenden Zeitreise plausibilisiert,⁴³ entzaubert Ernesto das Rätsel hinter Mencías Jahrhunderte umspannender Flucht mit einer – innerhalb des Science Fiction-Universums der Serie – logischen Erklärung: «[L]a hoja de pergamino de Mencía [...] pertenece al Libro de las Puertas. Las inscripciones indican la existencia cercana a Trasmoz de dos puertas interconectadas y separadas por 177 años» (ibid.: 64). Die Zeitreise selbst steht also in *Tiempo de hechizos* – anders als in einer vorausgehenden Episode⁴⁴ – nicht im Mittelpunkt des magischen Akts. Sie repräsentiert lediglich die Ermöglichungsbedingung für eine Exkursion ins Herz des wahren Hexenglaubens, ins Moncayo-Dorf Trasmoz, dem Bécquer mit seinen *Cartas desde mi celda* als erster in einer langen Reihe ein literarisches Denkmal gesetzt hat.

⁴² «Tras la joven, el barranco donde tuvo lugar el linchamiento de la tía Casca» (Aranda/Schaaff 2017: 61).

⁴³ «No me extraña que se sintiera bruja... No podía entender que estaba viajando por el tiempo. Creía que tenía poderes...» (Aranda/Schaaff 2017: 64).

⁴⁴ In der 14. Episode, *Tiempo de magia*, nutzt Houdini die Zeittüren für einen Zaubertrick.

5 Fazit

Die vorausgegangene Analyse hat gezeigt, auf welcher vielfältigen Weise sich aktuelle literarische und serielle Werke produktiv mit Gustavo Adolfo Bécquer und dessen Werk auseinandersetzen. Nicht nur wird der Schriftsteller selbst zur (Neben-) Figur der neuen Fiktionen – eine Rolle, die schon in seinen subjektiv-intimistischen *Cartas desde mi celda* mehr oder weniger offen angelegt ist –, sondern jene integrieren auch eine Vielzahl der von Bécquer bearbeiteten folkloristischen und romantischen Motive. Sie tun dies freilich auf eine ihrer eigenen Gattung entsprechende gestalterische Art, welche die jeweilige genrespezifische Akzentuierung jedes einzelnen Motivs zur Folge hat. Während also zum Beispiel der Nebel in Bécquers Briefen (als stimmungsvolles Element einer erhabenen Natur und Repräsentationsform dichterischer Inspiration) noch mehrere wichtige ästhetische Qualitäten bzw. Funktionen besitzt, erfährt er in den beiden Bearbeitungen eine Komplexitätsreduktion. In Fernández Garcías phantastischem Jugendroman dient er (wie im Übrigen auch das Grab-/Gruft- sowie das Kloster-Motiv nur noch) der Evokation einer Horror- oder Gruselstimmung, wohingegen er in *Tiempo de hechizos* als onirische Hintergrundfolie für die Träume des fiktiven Bécquers dient. Stellt der Traum auch das romantische Motiv *par excellence* dar, greift ihn Bécquer – in *Desde mi celda* zumindest⁴⁵ – nicht auf, wohingegen er in den zwei durch sie beeinflussten Werken eine zentrale Rolle einnimmt: *El ministerio del tiempo* nutzt die Traumvision vor allem, um Bécquer durch eine dichterische Sensibilität zu charakterisieren, während Emilios Alpträume in *La última bruja de Trasmor* die phantastische Verwobenheit mit dem Leben seines Urahns demonstrieren. Das sich aus letzterem ergebende (in Bécquers Briefen ebenfalls fehlende) Doppelgänger-Motiv findet sich in der Science Fiction-Serie andeutungsweise in den drei Mencía-Zeichnungen wieder, die jedoch stets die Zeitreisende selbst, und damit ein- und dieselbe Person, darstellen. Die auffälligsten Gattungseigenheiten treten hingegen in der jeweiligen Bearbeitung der den Hexen-Stoff umgebenden Motive zutage: Der im Hinblick auf die Magie oral überlieferten Tradition der folkloristischen Hexe stellt Fernández García mit

⁴⁵ In einigen *Leyendas* allerdings tauchen traumhaft-visionäre Darstellungen, etwa in *El miserere*, häufig auf.

der schreib- und überhaupt übermächtigen Gorgona ein modernes Pendant gegenüber und auch *Tiempo de hechizos* fußt mit einem SciFi-Element der innerfiktionalen Wirklichkeit, mit Mencías Pergamentseite aus dem *Buch der Türen*, auf der Vorstellung einer zumindest teilweise literalisierten Hexe. Wird das Motiv des Hexenflugs aus *Desde mi celda* in *La última bruja de Trasmoz* nicht, in der *El ministerio del Tiempo*-Folge aber ironisch verwendet, stimmt die (in der Serie nicht zur Sprache kommende, da sich nicht als Problem stellende) Bekämpfung der Hexe mit christlich konnotierten Utensilien aus Fernández Garcías Roman, in dem Gorgona solcherart als das absolut Böse bekämpft wird, mit Bécquers kostumbristisch-folkloristischer Darstellung überein. Das Gattungsspezifische des jeweiligen Hexenbildes tritt dagegen anhand des (Hexen-)Jagd-Motivs besonders deutlich hervor: Das Opfer-Schicksal der folkloristisch vorgeführten *tía Casca* entspricht demjenigen Mencías, deren Hexenjagd aber der Science Fiction gemäß mehrere Jahrhunderte umspannt, wohingegen Emilio und Beatriz – den Konventionen des abenteuerlichen Jugendromans gemäß – statt einer Hexenjagd im engeren Sinne viel eher eine *Schnitzeljagd* nach Gorgonas Kristalltotenkopf betreiben. Mit dem historisch (exakt) rekonstruierenden Charakter von *El ministerio del tiempo* ist die zunächst paradox anmutende Feststellung zu erklären, nach der die Fantasy-Serie in Bezug auf Hexensabbat und Hexenhysterie ein noch realistischeres Bild als der in dokumentarischer Absicht schreibende Bécquer in seinen vom Aberglauben überlagerten und mitunter märchenhaft verbrämten Briefen (so etwa *Carta VII* und *VIII*) zeichnet. Auf Basis des Vorausgegangenen gilt es Bilanz ziehend als erwiesen, dass die drei besprochenen Werke mit der folkloristischen – teils Opfer (Casca), teils Täterin (Dorothea) darstellenden Hexe, dem abgründig bösen vampirisch-übernatürlichen Geschöpf der Phantastik (Gorgona) und den historisch rekonstruierten Typen der Satanssekte (Dörfler von Trasmoz) wie dem Opfer von Verfolgung (Mencía) sowie der zeitreisenden Hexe (ebenso Mencía) der Science Fiction jeweils aufgrund ihrer genremäßigen Eigenheiten je ganz verschieden akzentuierte Versionen der sagen- und mythenumwobenen Hexe kreierte haben, welche Leser und Zuschauer bis heute in ihren Bann zieht.

Bibliographie

Primärliteratur

- Bécquer, Gustavo Adolfo. 2018. *Desde mi celda*. Edición de Jesús Rubio Jiménez. Tercera edición. Madrid: Cátedra.
- Fernández García, César. 2009. *La última bruja de Trasmoz*. Barcelona: La Galera.

Sekundärliteratur

- Ahrendt-Schulte, Ingrid. 1994. «Die schadenstiftenden Zauberinnen». In: Id.: *Weise Frauen – böse Weiber. Die Geschichte der Hexen in der Frühen Neuzeit*. Freiburg: Herder, 29-66.
- Aranda, Ángel; Schaaff, Anaïs. 2017. «Capítulo 24v6. Tiempo de hechizos», <http://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/capitulos-completos/temporada-3/capitulo-24/> (zuletzt eingesehen am 14.01.2019).
- Amores, Montserrat. 1999. «Son poéticas las brujas? En torno a tres cartas *Desde mi celda* de Gustavo Adolfo Bécquer». In: Pont, Jaume (ed.): *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lleida: Universidad de Lleida, 191-203.
- . 2000. «Gustavo Adolfo Bécquer y las brujas de Trasmoz». In: *El Gnomo* Vol. 9, 11-24.
- Barbadillo de la Fuente, María Teresa. 1992. «Notas a los artículos de Bécquer sobre tipos y costumbres de Aragón». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 243-250.
- Brenden, Simon. 2018. «La presencia de Lope de Vega en *El ministerio del tiempo*». In: *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, Vol. 24, 75-93.
- Caro Baroja, Julio. 1966. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.
- Cinti, Bruna. 1972. «Veruela e la natura in *Cartas desde mi celda* di G. A. Bécquer». In: *Quaderni Ibero-Americani: Attualita Culturale della Penisola Iberica e America Latina* Vol. 41, 37-41.
- Costa Ferrándis, Jesús. 1992. «La carta novena: Relato hagiográfico y ensoñación romántica». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 357-376.
- Deutsch-Johnson, Leslie. 1996. «Significado simbólico del Castillo de Trasmoz: Magia, alquimia, morada interior». In: *El Gnomo* Vol. 5, 37-63.
- Díez Taboada, Juan María. 1992. «La significación de la carta III *Desde mi Celda* en la poética becqueriana». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses Tarazona, 135-170.
- Dillinger, Johannes. 2007. *Hexen und Magie. Eine historische Einführung*. Frankfurt: Campus.

- Distelmaier-Haas, Doris. 2013. «Conte fantastique». In: Brittnacher, Hans Richard (ed.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 273-280.
- Ewers, Hans-Heino. 2014. «Vorgeschobene Bescheidenheit. Die Angst der Literaturwissenschaft vor der Kinder- und Jugendliteratur». In: Scherer, Ludger, Ißler, Roland (edd.): *Kinder- und Jugendliteratur der Romania. Impulse für ein neues romanistisches Forschungsfeld*. Frankfurt: Lang, 19-30.
- Grimm, Gunter. 1977. «Rezeptionsgeschichtliche Sonderbereiche: 'Produktive Rezeption'». In: Id.: *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*. München: Fink, 147-153.
- Hartsook, John H. 1971. «Bécquer: Serious costumbrist oder dabbler?». In: *Hispania: A journal devoted to the teaching of Spanish and Portuguese* Vol. 54, N° 2, 235-242.
- Hernández Corchette, Sira. 2017. «La forja de una nación: revisión y actualización del mito de la Guerra de la Independencia en la televisión española». In: *Journal of Spanish Cultural Studies* Vol. 18, N° 2, 131-151.
- Innerhofer, Roland. 2013. «Science Fiction». In: Brittnacher, Hans Richard (ed.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 318-328.
- Junquera Llorens, Julián. 1992. «Desde mi celda: Paisaje y preludio de miedo». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses Tarazona, 341-350.
- King, Edmund I. 1992. «El Moncayo de las Leyendas». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses Tarazona, 117-134.
- Lisón Tolosana, Carmelo. 1992. *Las brujas en la historia de España*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Miguel-Pueyo, Carlos. 2009. *El color del romanticismo. En busca de un arte total*. Frankfurt: Lang.
- Montero Padilla, José. 1992. «Bécquer en su carta tercera y en un artículo de 1870». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses Tarazona, 315-318.
- Montesinos Caperos, Manuel. 2010. «Gustavo Adolfo Bécquer – ein Literaturvermittler». In: Ernst, Anja (ed.): *Die Romantik. Ein Gründungsmythos der europäischen Moderne*. Göttingen: V & R Unipress, 439-465.
- Pageard, Robert. 1982. «Les particularismes régionaux dans l'œuvre de G. A. Bécquer. Poésie et raison». In: Dumas, Claude (ed.): *Nationalisme et littérature en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*. Lille: Université de Lille III, 151-165.
- Rieder, John. 2010. «On defining SF, or not: Genre theory, SF, and history». In: *Science Fiction Studies*. Vol. 37, N° 2, 191-209.
- Romero Tobar, Leonardo. 1992. «Bécquer, fantástica e imaginación». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses Tarazona, 171-200.

- Rueda Laffond, José Carlos; Coronado Ruiz, Carlotta. 2016. «Historical science fiction: From television memory to transmedia memory in *El ministerio del tiempo*». In: *Journal of Spanish Cultural Studies* Vol. 17, N° 1, 87-101.
- Rüster, Johannes. 2013. «Fantasy». In: Brittnacher, Hans Richard (ed.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 284-292.
- Ruiz Baños, Sagrario. 1992. «La realidad del mundo fantástico: Romanticismo en las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer». In: Rubio Jiménez, Jesús (ed.): *Actas del congreso 'Los Bécquer y el Moncayo'. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses, 377-396.
- Sánchez Castillo, S.; Galán, E. 2016. «Transmedia narrative and cognitive perception of TVE's drama series *El ministerio del tiempo*». In: *Revista Latina de Comunicación Social* Vol. 71, 508-526.
- Sleich, Markus; Nesselhauf, Jonas. 2016. *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen: Francke.
- Schwab, Christiane. 2014. «Der spanische costumbrismo (ca. 1820-1860) und die Konsolidierung volkskundlich-soziologischer Interessen im europäischen Kontext». In: Alzheimer, Heidrun (ed.): *Jahrbuch für europäische Ethnologie. Spanien*. Paderborn: Schöningh, 28-51.
- Soria, Giuliano. 2009. «'Ruinas de monasterio y verdura sin alegría' in *Cartas desde mi celda* di Gustavo Adolfo Bécquer». In: *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete* Vol. 5, 234-242.
- Suerbaum, Ulrich; Broich, Ulrich; Borgmeier, Raimund. 1981. *Science Fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild*. Stuttgart: Reclam.
- Tausiet, María. 2017. «Threefold stories, threefold charms: Bécquer's poetic ethnography of witchcraft». In: *Incantatio* Vol. 6, 137-154.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Urzáiz, Héctor. 2018. «'¡Maldito Lope de Vega!': La polémica Cervantes-Lope en las pantallas de Hogano». In: *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura* Vol. 24, 38-74.
- Villanueva, Dario. 1985. «Ponz, Jovellanos, Bécquer. Originalidad y unidad de las *Cartas desde mi celda*». In: Boudreau, Harold L., González-del-Valle, Luis T. (ed): *Studies in Honor of Sumner M. Greenfield*. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 215-234.

