Renate Möhrmann (Hg.)

# Frauenphantasien

**Der imaginierte Mann im Werk von Film- und Buchautorinnen**

Kröner

KRÖNERS TASCHENAUSGABE BAND 304

Renate Möhrmann (Hg.)

# Frauenphantasien

## Der imaginierte Mann im Werk von Film- und Buchautorinnen

Unter wissenschaftlicher Mitarbeit von
Anja Herrmann

*Mit 12 Abbildungen*

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

Renate Möhrmann (Hg.)
***Frauenphantasien***
*Der imaginierte Mann im Werk von Film- und Buchautorinnen*
Unter wissenschaftlicher Mitarbeit von Anja Herrmann
Mit 12 Abbildungen
Stuttgart: Kröner 2014
(Kröners Taschenausgabe; Band 304)
ISBN Druck: 978-3-520-30401-8
ISBN E-Book:978-3-520-30491-9

Unser gesamtes lieferbares Programm sowie viele weitere Informationen finden Sie unter www.kroener-verlag.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwendung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2014 by Alfred Kröner Verlag Stuttgart
Datenkonvertierung E-Book: Alfred Kröner Verlag, Stuttgart

## Inhalt

Renate Möhrmann
Einleitung . . . . . IX

Rotraud von Kulessa
Weiblicher Petrarkismus in der italienischen
Renaissance und die *Querelle des femmes*. . . . . 1

Mechthild Albert
Männlichkeitsentwürfe in der Novellistik von
María de Zayas und Mariana de Carvajal. . . . . 30

Gabriele Rippl
›Soldierly, severe, self-controlled, self-disciplined‹.
Männlichkeitsentwürfe englischer Frauen
der Oberschicht aus der Frühen Neuzeit. . . . . 52

Hendrik Schlieper
»Nur Ihr Herz verlang' ich, allem andern entsag' ich.«
Männlichkeit als Passion bei
Marie-Madeleine de La Fayette . . . . . 75

Anne Brüske
Der geschriebene Mann.
Konstruktionen des ›unmoralischen‹ Geschlechts
im Werk Isabelle de Charrières . . . . . 110

Walter Erhart
»Wer kann auf Männerliebe bauen?« – Spätrömische
Männlichkeiten in Caroline Pichlers *Agathokles* (1808) . . 145

Inge Stephan
Rätselgeschöpfe. Männlichkeitsentwürfe
in ausgewählten Texten romantischer Autorinnen. . . . . 168

Renate Möhrmann
Der Rechte, der Richtige, der Einzige. Frauenphantasien im Romanwerk der Vormärzautorinnen . . . . . 193

Ralf Schneider
*Men at Work*.
Arbeit und (imaginierte) Männlichkeit im britischen Frauenroman des langen 19. Jahrhunderts . . . . . 217

Katharina von Hammerstein
›Rasse‹ ist Trumpf und sticht Geschlecht.
Konstruktionen kolonialer Männlichkeiten in ausgewählten Werken von Frieda von Bülow . . . . . 274

Gisela Brinker-Gabler
›Moderne‹ Männlichkeit im Kontext der Literatur des *Fin de Siècle* und der *Harlem Renaissance* . . . . . 297

Doris Ruhe
»La supériorité du sexe qui tue.« Männlichkeit in *Le sang des autres* von Simone de Beauvoir . . . . . 324

Reingard M. Nischik
Männerbilder und Geschlechterbezüge in Margaret Atwoods frühen Romanen . . . . . 347

Cerstin Bauer-Funke
Zur Mythendekonstruktion und einem ›neuen‹ Männlichkeitskonstrukt in Carmen Resinos Theaterstück *Odysseus kehrt nicht zurück* (1983) . . . . . 369

Christiane Solte-Gresser
Patriarchen, Widerstandskämpfer, Künstler.
Männlichkeitsentwürfe im Werk von Natalia Ginzburg . . 390

Peter Scheinpflug
Blinde Machos.
Lina Wertmüllers Filme und der *male gaze* . . . . . 418

Claudia Liebrand
*Simplex violentus.* Männlichkeit in Elfriede Jelineks *Klavierspielerin* . . . . . 440

Ina Schabert
Die Erfindung des *Homme fatal*.
Jacqueline Harpmans Roman *La Plage d'Ostende* (1991) . . 462

Elisabeth Arend
Männlichkeit in frankophonen algerischen Texten
weiblicher Autorschaft . . . . . 483

Thomas Wortmann & Claudia Liebrand
Männer, die Bomben streicheln.
Kathryn Bigelows *Hurt Locker* (2008) . . . . . 512

Helga Kraft
Mächtige Männer in der Krise
*Kreuzungen.* von Marlene Streeruwitz . . . . . 548

Lisa Gotto
Out of Focus. Männlichkeit und Melancholie
bei Sofia Coppola . . . . . 564

Carola Hilmes
Familiengeschichten – Vaterfiguren
in der jüngsten deutschen Literatur . . . . . 583

Monika Shafi
Er saß da und wußte nicht, was er tun sollte:
Männlichkeitsentwürfe in der Prosa deutscher
Gegenwartsautorinnen . . . . . 613

Silvia Volckmann
Der Tod und das Mädchen.
Zum Männerbild in der jüngsten
lateinamerikanischen Literatur von Frauen . . . . . 632

Wolfgang Asholt
Männliche Protagonisten im Theater der Yasmina Reza . . 658

Renate Möhrmann
Kleine Ausleitung . . . . . 680

Mitarbeiterverzeichnis . . . . . 684

Renate Möhrmann

# Einleitung

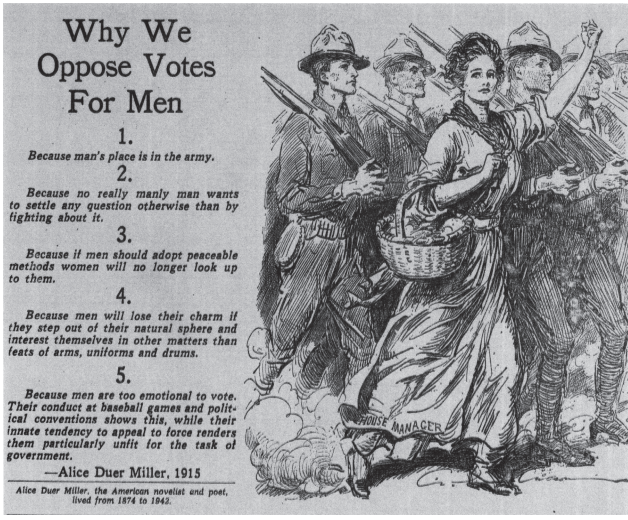
Offenkundig ist: Die traditionellen Muster männlicher und weiblicher Rollenverteilung verlieren zunehmend an Verbindlichkeit. Neue Identitätskonstruktionen und Abhängigkeitssituationen entstehen im Zusammenhang mit der Diskursivierung einer negativen Männlichkeit.

Kurz und bündig: Der Mann ist ins Gerede gekommen. Man spricht vom ›unmoralischen‹, ja, vom ›verteufelten Geschlecht‹, vom ›Unbehagen am Mann‹, von der ›Crisis of Masculinity‹, vom ›Psychokrüppel‹ und von der ›Defektologie‹ des Maskulinen, begleitet von Fragen aus der *popular culture* wie: ›Wann ist der Mann ein Mann?‹, ›Wo ist der Mann ein Mann?‹, ›Wie ist der Mann ein Mann‹ und dem ebenso viel- wie nichtssagenden Statement: ›A man has to do, what a man has to do.‹

Nur – der neue Mann scheint nicht mehr so recht zu wissen, was er zu tun hat. Nicht wenige Soziologen, Politiker und Philosophen erwarten einen Paradigmenwechsel im Machtgefüge der Gesellschaft durch besondere feminine Zutaten. Der Zukunftsforscher Matthias Horx etwa ist der festen Überzeugung, dass »die Frauen […] schon bald an den Männern vorbeiziehen« und »eine Feminisierung der Gesellschaft« nicht mehr aufzuhalten ist.[1] *Der Spiegel* spricht gar von einer »Männerdämmerung« und fragt besorgt, ob »das männliche Geschlecht vom gesellschaftlichen Wandel überfordert ist?«[2] Noch weiter prescht die SPD vor: »Wer die

1 Vgl. das Interview mit Matthias Horx: »Krisen bringen Frauen nach oben«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 12./13.5.2012.

2 *Der Spiegel*, Nr. 1, 2013, S. 99.




***Gender trouble* zu Beginn des 20. Jahrhunderts**

menschliche Gesellschaft will«, heißt es in ihrem Grundsatzprogramm, »muss die männliche überwinden«.[3] So weit, so zukunftsweisend. Tatsache ist:

> Männlichkeit und Weiblichkeit sind keine festen Größen mehr, und die Geschlechtszuschreibungen für Männer waren und sind widerspruchsvoller, fragwürdiger und weitaus komplizierter, als es einer in dieser Frage zuweilen eher holzschnitthaft operierenden ›Frauenforschung‹ lange Zeit bewußt gewesen sein mag.[4]

Die vorliegende Untersuchung probt eine andere Perspektive. Nicht die realgeschichtlichen Präsentationsformen des Männlichen stehen zur Debatte. Nicht die faktische, sondern die fiktive Präsenz des Mannes soll im Folgenden verhandelt

3 SPD-Parteivorstand (Hg.): *Hamburger Programm. Grundsatzprogramm der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands*, Berlin 2007, S. 41.
4 Walter Erhart: *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*, München 2001, S. 7.

werden. Und zwar ausschließlich aus dem Blickwinkel von Frauen, von Schriftstellerinnen und Filmregisseurinnen.

35 Jahre nachdem Silvia Bovenschen ihre Untersuchungen zur imaginierten Weiblichkeit vorgelegt hat, »the male gaze« ins Visier nahm und »die Distanz zwischen dem projizierten weiblichen Idealbild und der Wirklichkeit der einzelnen Frauen«[5] herausgearbeitet hat, ist es an der Zeit, der imaginierten Männlichkeit nachzuspüren, zu schauen, welche Bildergalerie des Männlichen schreibende Frauen im Verlauf der Kulturgeschichte entworfen haben und ob und auf welche Weise sie sich von den herrschenden hegemonialen Männlichkeitsprofilen unterscheiden. Wenn es stimmt, dass Frauen eine größere Kenntnis des männlichen Geschlechts besitzen und auch »nicht verbalisiertes Gefühl besser identifizieren« können als Männer, die »ihre Frauen nur mit ganz allgemeinen Stereotypen«[6] zu beschreiben imstande sind, wie Pierre Bourdieu behauptet, dann dürfen wir mit hochgespannter Erwartung der von Frauen imaginierten Männlichkeit entgegensehen.

Den Auftakt dieser Untersuchung bilden die Männlichkeits-Projektionen aus der Frühen Neuzeit, denn hier entwickelt sich eine erste Diskursivierung von Geschlechterdifferenzen, die langwährende und weitreichende Folgen haben sollte. Die Diskussionsplattform ist zunächst Italien. Genauer gesagt: die italienischen Stadtstaaten und Fürstenhöfe in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Anders als in England, wo sich in der Frühen Neuzeit »ein teleologisches Männlichkeitskonzept« durchzusetzen beginnt, »demzufolge […]

5 Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a.M. 1979, S. 33.

6 Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt a.M. 2005, S. 59. Bourdieu besteht darauf, dass sich die Asymmetrie zwischen den Geschlechtern ausschließlich über den besonderen Gebrauch der Ethnologie verstehen lässt. Für ihn erweist sich die »spezielle Hellsichtigkeit der Frau« als Blick der Beherrschten, der sich ihr aus den inkorporierten Machtverhältnissen aufzwingt.

die Frau ein durch Mangel an Männlichkeit charakterisiertes Wesen« ist und nur unter günstigsten Bedingungen »zu voller Menschlichkeit und Männlichkeit gelangen«[7] kann, spielt sich die italienische Debatte in pikanterer Tonart und in anrüchigeren Ecken der Kulturgeschichte ab. Zur Diskussion steht die weibliche Bühnenkunst.

Mit der Erstarkung der Herzöge von Florenz, Venedig, Mantua, Ferrara und Urbino beginnt sich in Oberitalien eine spürbare Emanzipation von sakraler Vorherrschaft abzuzeichnen. Das Kulturmonopol der Kirche bekommt erste Dellen. Der Hof möchte sich ohne klerikale Vorschriften unterhalten und bei den szenischen Darbietungen nicht länger auf das weibliche Element verzichten. »In der höfischen Geselligkeit bedeuten Frauen die immerwährende Präsenz des erotischen Moments.«[8] Hier geht es nicht mehr um das Ideal einer heroischen Frau wie im frühneuzeitlichen England, »als absehbar wurde, dass Frauen in der Thronfolge berücksichtigt werden müßten«[9], hier geht es um Entertainment. Verlangt werden Schauspielerinnen, die die weiblichen *dramatis personae* selbst präsentieren, keine männlichen Mädchendarsteller, wie es bis dahin üblich war und in England bis weit in das 17. Jahrhundert hinein geltende Regel. Denn dort stoßen Schauspielerinnen erst als Exportgut der französischen Wandertruppen zu den englischen Komödianten.[10]

Das Neue und Verblüffende ist, dass sich in der italienischen Renaissance am Beispiel der Bühnenkünstlerin eine alte Debatte neu entfacht. Das vehemente Verdikt der Kir-

7 Ina Schabert: *Englische Literaturgeschichte aus der Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart 1997, S. 24f.

8 Barbara Marx: »Fremdsprache und Eigenerzählung – Literatur von Frauen in der italienischen und französischen Renaissance«, in: Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (Hg.): *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2003, S. 32.

9 Schabert: *Englische Literaturgeschichte aus der Sicht der Geschlechterforschung*, S. 26.

10 Vgl. Renate Möhrmann (Hg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Frankfurt a.M. 2000, S. 18.

che gegen die Forderung der Höfe, Frauen endlich auf der Männerbühne zuzulassen, operiert mit den gleichen geschlechtsdichotomischen Argumenten wie die Kirchenväter des frühen Christentums, welche die Frau, ausgehend vom Sündenfall – »Adams Vergewaltigung«[11] –, als Verkörperung des Lasters und der permanenten Versuchung für den aufrechten Mann interpretieren.

Ein solch ideologischer Wettstreit zwischen Kirche und Hof in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat in Italien zu einer doppelten Semantisierung der Frau geführt: als Figur der Sünde, die sich öffentlich zur Schau stellt und verurteilt werden muss, und als »donna di palazzo, als Hofdame, die sich eine spezifische literarische Bildung«[12] hat aneignen können und die Plattform für zukünftige Schriftstellerinnen bildet. Interessant ist weiter, dass sich auch unter den *Commedia-dell'Arte*-Schauspielerinnen eine Vielzahl literarisch tätiger Frauen befindet, wie zum Beispiel Isabella Andreini, »der in Rom die damals höchste Ehrung für einen Dichter zuteil wurde (nämlich zum ›poeta laureatus‹ gekrönt zu werden).«[13]

In solchen Übergangsepochen, in denen sich neue und überlappende Geschlechter-Diskursivierungen entwickeln, ist es besonders aufschlussreich zu untersuchen, welche Männlichkeits-Projektionen die Schriftstellerinnen entwerfen.

Es geht um die Versatilität von Männlichkeit, um ständig neue Lektüren alter Bilder, die von jeder Generation anders gelesen werden. Denn dass sich Männlichkeit nicht länger auf die bekannten Stereotypen vom Soldaten oder Bürger, vom Abenteurer, Kolonisator, Feldherrn oder sonstige Figurationen des Machtmenschen bzw. ihr defizitäres Gegenbeispiel reduzieren lässt, hat Walter Erhart in seiner bahnbrechenden

11 Vgl. das Kapitel »Adams Vergewaltigung oder die universale Tyrannei des Mannes«, in: Christoph Kucklick: *Das unmoralische Geschlecht. Zur Geburt der negativen Andrologie*, Frankfurt a.M. 2008, S. 40–57.

12 Marx: »Fremdsprache und Eigenerzählung«, S. 32.

13 Kristine Hecker: »Die Frauen in den frühen Commedia dell'Arte-Truppen«, in: Möhrmann (Hg.): *Die Schauspielerin*, S. 40.

Untersuchung »über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit« nachdrücklich gefordert:

> Statt sich an diesem Austausch der Gemeinplätze und Stereotypen zu beteiligen, ist es an der Zeit, nicht nur Männlichkeit als eine komplizierte, historisch wandelbare und gesellschaftlich instabile kulturelle Konstruktion wahrzunehmen, sondern zugleich die verborgene Geschichte der modernen männlichen Subjektivität überhaupt erst einmal in den Blick zu nehmen und neu zu erzählen.[14]

Erhart untersucht – mit Ausnahme von Ricarda Huchs *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* (1893) – Männlichkeiten im Familienroman als literarische Fiktion von Schriftstellern. Das heißt: Wissenschaftler, Autor und sein zu untersuchendes literarisches Personal zeichnen sich durch das gleiche Geschlecht aus. Das gilt nicht für die hier versammelten Beiträge: Die Wissenschaftler rekrutieren sich aus beiden Geschlechtern. Die Autoren sind ausschließlich weiblich und die untersuchten Figuren männlich. Eine solche Blickpluralität eröffnet neue Szenarien in der *gender*-Forschung, die sich generell erst im Nachzug zum Feminismus mit der Konstruktion von Maskulinität befasst und das männliche Subjekt in Texten von Frauen bisher noch kaum dechiffriert hat. Ergiebig zu beobachten ist weiter, ob und auf welche Weise Autorinnen *mainstream-masculinity* perpetuieren oder unterlaufen und wie sich das in den unterschiedlichen historischen Epochen, ausgehend von der Frühen Neuzeit bis zur jüngsten Gegenwart, den männlichen Protagonisten der beiden österreichischen Autorinnen Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz, entwickelt und verändert hat.

Eine tiefgreifende Zäsur in der Geschlechterfrage vollzieht sich im 18. Jahrhundert. Mit dem optimistischen Vertrauen in die Belehrbarkeit und Veränderbarkeit des Menschen starten die Frühaufklärer ihre Sittenreform und beginnen das Verhältnis von Natur und Verhalten, von Männlichkeit

14 Erhart: *Familienmänner*, S. 8.

und Weiblichkeit, neu zu verorten. Geschlechtsdifferenzen werden zu Geschlechtscharakteren umgeschrieben und geschlechtsdichotomisch polarisiert:

> Als immer wiederkehrende zentrale Merkmale werden beim Manne die Aktivität und Rationalität, bei der Frau Passivität und Emotionalität hervorgehoben, wobei sich das Begriffspaar Aktivität – Passivität vom Geschlechtsakt, Rationalität und Emotionalität vom sozialen Betätigungsfeld herleitet.[15]

Auffällig und für die hier geplante Fragestellung besonders interessant ist die Tatsache, dass sich die imaginierte Männlichkeit durchaus nicht immer dieser Konstruktion entsprechend verhält. Erinnern wir uns an Sophie von La Roches Roman *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771), in dem die Protagonistin die gängigen Hierarchien der Geschlechtscharaktere spürbar zu hinterfragen beginnt und ihre Glückserwartung nicht mehr auf die übliche Verkoppelung der traditionellen Komplementäreigenschaften richtet, wie geben und empfangen, denken und empfinden oder abhängig und unabhängig.

> Die Ideale der Tugendhaftigkeit und des aufgeklärten Verstandes gelten für beide. […] Sophie entscheidet sich für einen Mann, der ihr ähnlich ist. Seine Vorzüge und Ideale entsprechen den ihren. Auch er darf gefühlvoll, empfindsam und zu Tränen gerührt sein.[16]

Lord Seymour besticht außer durch seine »Menschenliebe«, seinen »Edelmut« und »aufgeklärten Geist« vor allem durch »den tugendlichen Blick seiner Augen«.[17]

Mit dieser Figur des moralisch untadeligen Romanhelden reagiert Sophie von La Roche auf den neuen Männlichkeits-

15 Karin Hausen: »Die Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere‹ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben«, in: Werner Conze (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart 1976, S. 367.

16 Renate Möhrmann: *Die andere Frau. Emanzipationsansätze deutscher Schriftstellerinnen im Vorfeld der Achtundvierziger-Revolution*, Stuttgart 1977, S. 21.

17 Sophie von La Roche: *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, hg. von Fritz Brüggemann, Darmstadt 1964, S. 121.

diskurs, der sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts in England um Samuel Richardsons Roman *The History of Sir Charles Grandison* (1753f.) – wie Ina Schabert anschaulich belegt – entwickelt hat. Um sicher zu gehen, dass der Held seines dritten Romans dem – überwiegend – weiblichen Lesepublikum gefallen würde, hatte Richardson »den Schreibprozess mit einer kontinuierlichen Leserinnen-Befragung« begleitet. Mit dem Ergebnis, die Damen wünschten sich einen »guten Mann«, einen, dem sie »mit bestem Gewissen ihre volle Sympathie schenken könnten«, von dem sie »tenderness, friendship and love« erwarteten und der ihnen, was aufhorchen lässt, »mit ihren eigenen Tugenden« entgegenkäme.[18]

Nicht die Polarisierung der Geschlechtscharaktere fordern die Leserinnen von ihrem Autor, sondern moralische Integrität, Tugenden, die ihren eigenen ähnlich sind. Wie weitreichend und nachhaltig solche Neudefinitionen von Männlichkeit waren, zeigen die folgenden Beispiele:

> Eine Reihe von Autorinnen macht sich an die von den Leserinnen so sehr gewünschte Vervielfältigung von Richardsons gutem Mann. […] Fanny Burney wehrt sich in einem frühen Tagebucheintrag (15.11.1768) energisch gegen die Vermutung, ein Mann wie Sir Charles wäre gegen die menschliche Natur. […] In ihrem Erstlingsroman *Evelina* (1778) lässt sie ihn in Lord Orville fortleben. […] Elizabeth Inchbald entwirft mit Dorriforth im ersten Teil der *Simple Story* (1791) wiederum einen vorbildhaft guten Mann […] Jane Austen […] lässt den Helden mit Fitzwilliam Darcy in *Pride and Prejudice* (1813) weiterleben.[19]

Unstrittig ist, dass die Diskursivierung von Geschlechtscharakteren zu unterschiedlichen Zeiten auf unterschiedlichen Ebenen abläuft. Wo Autorinnen und Leserinnen ein Mitspracherecht erwirken – das zeigt dieses Beispiel –, kann selbst

18 Ina Schabert: »Ersehnter Geliebter oder ›erztugendhafte Marionette‹. Geschlechtsspezifische Reaktionen auf Sir Charles Grandison«, Vortrag bei der Tagung *Sympathielenkung in literartischen Texten*, Heidelberg 8./9.4.2011, bis zum Erscheinen des Tagungsbandes einsehbar unter www.schabert.org.

19 Ebd., S. 13f.

das Programm der aufklärerischen Meisterdenker außer Kurs gesetzt werden.

Ähnliches gilt für das viktorianische England. Trotz der vorherrschenden, gesellschaftlich fest verankerten polarisierten Geschlechtscharaktere sieht ihre literarische Spiegelung – darauf hat Ralf Schneider hingewiesen – gänzlich anders aus. »The representation of essential masculinity works mainly in absentia.« Selbst im realistischen Roman, »the flagship of Victorian literary production […] there is a scarcity of direct formulations of the core elements of masculinity in its middle-class context.«[20]

Wirft man einen Blick über den Atlantik, auf die amerikanische Literatur des 19. Jahrhunderts, den US-amerikanischen Viktorianismus, so lässt sich die *absentia* einer hegemonialen Männlichkeit nicht erkennen. Im Gegenteil. Von Washington Irvings *Rip Van Winkle* (1820) über Herman Melvilles *Moby Dick* (1851) bis hin zu den Romanen von Ernest Hemingway »werden männliche Werte, männliche Tugenden und ein männlicher Blick auf die Welt literarisch ausgeleuchtet.« Es sind Männer, die reiten, jagen und fischen, urwüchsige Kraftkerle, die saufen und schweigen und Frauen für ziemlich überflüssig halten. Ihr historischer Ort ist die Wildnis.

> Die klassische amerikanische Literatur des 19. Jahrhunderts ist eine Horrorliteratur für heranwachsende Knaben, in der das weibliche Element ausgemerzt ist, und in der sich der Held in den Armen eines schemenhaften, männlichen Liebhabers vor dem überall lauernden Tod sicher fühlt.[21]

Im Windschatten dieser geballten Männlichkeit entwerfen amerikanische Autorinnen ihre *domestic novels* und rüsten die

20 Ralf Schneider: »The Invisible Center: Conceptions of Masculinity in Victorian Fiction – Realist, Crime, Detective, and Gothic«, in: Stefan Horlacher (Hg.): *Constructions of Masculinity in British literature from the Middle Ages to the present*, New York 2011, S. 148, S. 150.

21 Evelyne Keitel: »Männertexte – Frauentexte – Die Spaltung der amerikanischen Literatur«, in: Gnüg und Möhrmann (Hg.): *Frauen Literatur Geschichte*, S. 366f.

Helden ab. Packen sie als Rauf- und Saufbolde, als Lügner, Zerstörer, ja Mörder in die Narration und schreiben sich selbst zu Hüterinnen der sozialen Ordnung hoch.

Die Topographien der Geschlechter sind keine stabilen Modelle. Historische Veränderungen, ideologische Verschiebungen, regionale Besonderheiten – Pierre Bourdieu spricht von einer »mediterranen Männlichkeit« –, kulturelle Codes und Schreibtraditionen setzen ständig neue Akzente. *Women's Studies* und Feminismus, Graduiertenkollegs an Hochschulen zu *gender* haben die Geschichtlichkeit von Genus kontinuierlich erforscht und vertieft.

Dennoch bestehen Asymmetrien fort. Die imaginierte Männlichkeit ist weit weniger pluralisiert und perspektiviert erörtert worden als die imaginierte Weiblichkeit. Das lässt sich auch damit erklären, dass die Feministinnen die Diskussion um Geschlechterkonventionen und deren implizite Machtstruktur sehr viel entschiedener geführt und die Geschichte ihrer eigenen Geschlechtsidentität in radikaleren Bildern erzählt haben als Männer, die »immer noch nicht über ihre eigene Sexualität gesprochen haben und stattdessen stets zufrieden waren, Weiblichkeit – und zwar ausschließlich diese – zu untersuchen«.[22]

Interessanterweise kommen die ersten Impulse zu einer radikalen Neudefinition von Weiblichkeit nicht aus der Gutenbergliteratur, sondern aus dem Film. Das Artikulationsmedium der feministischen Generation der 1970er Jahre – und das gilt für alle westlichen Länder – ist der Film. Hier werden erstmals auf breiter Basis die eingespielten Rollenmuster und Wahrnehmungspraktiken durch gelebte »authentische« Erfahrungen ersetzt, Konfliktklischees aussortiert und neue Problemfelder beschritten. Filme wie Ula Stöckls *Neun Leben hat die Katze* (1968), Jutta Brückners *Tue Recht*

22 Paul Smith: »*Vas*. Sexualität und Männlichkeit«, in: Walter Erhart und Britta Herrmann (Hg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*, Stuttgart 1997, S. 59.

*und scheue niemand* (1975) und *Hungerjahre* (1980), Ulrike Ottingers *Madame X, eine absolute Herrscherin* (1977) oder Helke Sanders *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (1977) erzählen neue Geschichten von Frauen, zeigen ihre Alltagserfahrungen, machen weibliche Arbeit in all ihren Widersprüchen sichtbar, zerstören kulturelle Tabus und blenden Männerschicksale erst einmal aus. Die Filmkritik zollt ihnen Beifall und jubelt:

> Während die männlichen Protagonisten der jüngsten Regisseursgeneration […] sich mehr und mehr in gehätschelte Privatneurosen und gespielte Wahnsinnskünstlichkeiten verstricken […], kündigt sich auf der Frauenseite ein neues intimes, produktives Verhältnis zur Gegenwart an.[23]

Der erste feministische Film, der eine zentrale und differenzierte Männerfigur entwickelt, ist Helma Sanders-Brahms *Deutschland, bleiche Mutter* (1980). Ihr imaginierter Mann ist ein unheldischer, sensibler Soldat, der bei Erschießungskommandos in Tränen ausbricht und die verabreichten Kondome mit den Worten zurückweist: »Brauch ich nicht. Ich liebe meine Frau.«

Jetzt jubelte die Filmkritik nicht mehr – im Gegenteil. Es hagelte geballte Kritik, wie sie noch keinem der neuen deutschen Filmemacher und Filmemacherinnen entgegengeschleudert worden war.[24] Mischformen von Melodram, Politikparabel und Familiengeschichten verstießen gegen jede Gattungskonvention, hieß es apodiktisch, und sollten bekämpft werden. Unterschwellig ging es um etwas anderes, um die neuen Präsentationsformen von Männlichkeit, die der bekannten und internalisierten Hollywoodware, aber auch dem neuen deutschen Film, diametral zuwiderliefen. Während die ›neue Frau‹ durch zahlreiche Publikationen, Manifeste und Demonstrationen zum politischen Alltag ge-

23 Gottfried Knapp: »Engagement in Berlin«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 10.7.1978.

24 Vgl. meinen Beitrag »Germany, Pale Mother«, in: *Women in German, Yearbook*, Nr. 11, 1995, S. 67.

hörte, galt das Gleiche nicht für den Mann. Er schien weiterhin bequem im Schlepptau gängiger Klischees zu sitzen, stets bereit, auch im neuen Gewand, seine alte Rolle voll auszuspielen, und sein politisches Engagement lieber auf ferne Erdteile zu richten, Missstände in der Dritten Welt anzuprangern als seine eigene Rolle in einer postmodernen Gesellschaft neu zu definieren. So übersah man, dass in *Deutschland, bleiche Mutter* die gängigen Oppositionen von Männlichkeit und Weiblichkeit radikal verschoben wurden und ein erster Versuch stattfand, die Geschlechtergrenzen neu zu ziehen, d.h. Männlichkeit als eine zeitabhängige, instabile und variable Kategorie in Szene zu setzen.

Die neue Frau im Film versprach Verheißung, Aufbruch in unbekanntes Terrain, eine Art ›Prinzip Hoffnung‹. Der neue Mann hingegen flößte Angst ein, eine Angst, die die deutsche Kritiker-Riege mit empörten Verrissen zu verscheuchen suchte. Dass sich die Regisseurin mit ihrem Filmtitel *Deutschland, bleiche Mutter* überdies auf ein Brecht-Gedicht bezog,[25] das sie von der Brecht-Tochter, Hanne Wieder, als Off-Stimme lesen ließ, verärgerte vollends. Brecht durfte nicht empathisch zitiert werden, sondern nur politisch korrekt.

Als »nicht feministisch korrekt« sahen auch manche Kritikerinnen diesen Film. Schließlich hatte die Regisseurin kein geschlechtsdichotomisches Szenarium entworfen, sondern die Konflikte auch am Beispiel oppositionell semantisierter Männlichkeiten entwickelt. So sind die eigentlichen Kontrahenten nicht die Ehepartner Lene und Hans, sondern der Nazi Ulrich und der Sozi Hans, skrupelloser Opportunist der eine, gedemütigter Verlierer der andere. Damit überschritt Sanders-Brahms das abgesteckte Terrain des feministischen Films und erweiterte es um das Neuland einer Geschlechtergeschichte. Für den sogenannten Frauenfilm hatte das weitreichende Folgen, denn jetzt durften Männer wieder richtig

25 Bertolt Brecht: »O Deutschland, bleiche Mutter«, in: Ders.: *Gesammelte Werke 9, Gedichte 2*, hg. von Elisabeth Hauptmann, Frankfurt a.M. 1990, S. 487.

mitspielen. Nicht bloß als zugelaufene Nebenfiguren wie in Helke Sanders *Redupers*.

Fünf Jahre später, 1985, tanzt eine andere vollends aus der feministischen Reihe, erklärt den weiblichen Diskurs kurzerhand zum »Paperlapap« und überrascht das deutsche Publikum mit einer *Männer*-Komödie: Doris Dörrie. »Sitten und Gebräuche eines unentdeckten Stammes wolle sie beschreiben, als Kundschafterin der anderen Seite auftreten und den Mann in den Mittelpunkt ihrer Beobachtungen stellen: komisch, kurios, katastroph.«[26] So wird sie die neue Männerfrau der Stunde, vom *Spiegel* als »Deutschlands erfolgreichste Regisseurin« gefeiert, die aus Männern einen Kassenschlager macht mit den höchsten Zuschauerzahlen, die je ein Film einer Regisseurin verbuchen konnte.

Die Kritik hat *Männer* als eine heterosexuelle Dreiecksgeschichte gelesen, als typisches Eifersuchtsdrama zweier rivalisierender Männer um eine Frau und eher als Mainstream-Produkt bewertet. Dass es hier, wie schon der Titel signalisiert, tatsächlich um Männer geht, und zwar nur um sie, um ihr verdecktes erotisches Interesse aneinander, also gerade nicht um die übliche Eheausbruchsgeschichte, das hat als Erste Susan Kassouf gesehen.

> Was vielen nämlich wie eine traditionelle, d.h. *straight* verlaufende Dreiecksgeschichte zwischen Paula, ihrem Ehemann Julius und ihrem Liebhaber Stefan erscheint, erweist sich bei näherem Hinsehen als eine dynamische und außerordentlich wichtige Beziehung zwischen Julius und Stefan.[27]

Auffällig ist die verbale und visuelle Ungleichzeitigkeit in *Männer*. Denn während der Filmtext und die Plot-Dynamik die Beschwörung des Status quo praktizieren – Julius' Rück-

26 Renate Möhrmann: »Frauen erobern sich einen neuen Artikulationsraum: den Film«, in: Gnüg und Möhrmann (Hg.): *Frauen Literatur Geschichte*, S. 643.

27 Susan Kassouf: »Versteckspiele. Eine Queerlektüre von Doris Dörries *Männer*«, in: Erhart und Herrmann (Hg.): *Wann ist der Mann ein Mann?*, S. 311.

gewinnung seiner Ehefrau und die Restabilisierung seiner matrimonialen Situation –, zeigen die Bilder eine andere Geschichte: die mal offene, mal verdeckte, meist überaus komische homoerotische Beziehung zwischen Julius und Stefan, die die üblichen Geschlechterhierarchien stets aufs Neue durcheinanderwirbelt. Dass sich die deutschen Kritiker eher an das Wort als an den homoerotischen Subtext der Bildergeschichte hielten, lässt sich auch damit erklären, dass 1985 der Mann als literarischer Untersuchungsgegenstand noch kaum existent war. Während sich die *men's studies* in den USA und in Großbritannien bereits Mitte der 1980er Jahre etablieren konnten, galt das Gleiche nicht für die Bundesrepublik. So war hier auch das *queer-reading* noch weitgehend unbekannt.

Den schrillen Höhepunkt dieser Debatte setzt eine andere Stimme: die spanische Philosophin Beatriz Preciado. In ihrer jüngsten Untersuchung *Pornotopia. Architektur, Sexualität und Multimedia im Playboy* (2012) behauptet sie unmissverständlich, dass gerade der vom feministischen Lager viel gescholtene *Playboy* erste Störsignale in die herrschende hegemoniale Männlichkeit gesendet hat.

> Die letzten 40 Jahre waren wir damit beschäftigt, Weiblichkeit und Homosexualität zu untersuchen. Jetzt ist es an der Zeit, Männlichkeit und Heterosexualität in Frage zu stellen. Nichts an Heterosexualität ist natürlich. Sie ist ein Fake wie alles andere auch.[28]

Die vorliegende Untersuchung setzt es sich zum Ziel, Männlichkeit neu ins Blickfeld zu rücken, und zwar am Beispiel von fiktionalen Werken von Frauen. Die Auswahl solcher Werke hat immer etwas Heuristisches. Dennoch ist versucht worden, Zuschreibungen von Männlichkeit besonders in paradigmatischen Umbruchzeiten zu untersuchen und das fiktionale Modell auch im Zusammenhang mit realgeschichtlichen Konzepten von Männlichkeit zu sehen.

28 Beatriz Preciado im *Spiegel*-Interview: Kendra Eckhorst: »Philosophin Preciado: ›Der Playboy‹ funktioniert wie Disneyland«, in: *Der KulturSpiegel*, Nr. 2, 2012.

Rotraud von Kulessa

# Weiblicher Petrarkismus in der italienischen Renaissance und die *Querelle des femmes*

> Ihr seid in einem großen Irrtum befangen, antwortete Messer Cesare Gonzaga, denn wie kein Hof, so bedeutend er auch sei, ohne Damen Zierde oder Glanz und Freude haben kann, so kann auch kein Hofmann artig gefällig oder kühn sein und ein anmutiges ritterliches Werk verrichten, wenn er nicht durch den Umgang, die Liebe und das Wohlgefallen der Damen dazu bewogen wird,

so Baldassare Castiglione in seinem Buch vom Hofmann[1] (*Il libro del Cortegiano*, 1528) über das Verhältnis der Geschlechter im höfischen Kontext des *Cinquecento*. Von einer rasch anwachsenden Beschäftigung mit der Rolle der Edeldame (*donna di palazzo*) in ihrer Komplementarität zum *Cortegiano* zeugen die zahlreichen im Laufe des Jahrhunderts erscheinenden Soziabilitätstexte, die sich in die Tradition der *Querelle des femmes* einordnen lassen und die sowohl die Modellierung idealer Rollenbilder als auch die vermeintliche Verteidigung des weiblichen Geschlechts zum Gegenstand haben, wie die Schriften eines Ludovico Domenichi: *La nobiltà delle donne* (1549) sowie *La donna di corte* (1564).[2] Letzterer gab darüber

1 Baldassare Castiglione: *Das Buch vom Hofmann (Il libro del Cortegiano)*, München 1986, S. 243 (III,3).

2 Vgl. Barbara Marx: »Zwischen Frauenideal und Autorenstatus. Zur Präsentation der Frauenliteratur in der Renaissance«, in: Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (Hg.): *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1989, S. 36f.: »Je mehr sich die Höfe als Epizentren einer idealen Machtentfaltung begreifen, desto mehr wird das Weibliche zur Figur ihrer kulturellen

hinaus eine der zahlreichen Lyrikanthologien[3] (*Rime diverse di molti eccellentissimi auttori nuovamente raccolte*, 1545/46) heraus, die im *Cinquecento* für eine Öffnung der literarischen Landschaft, begründet durch die zunehmende Hinwendung zur Volkssprache, die Abwendung von einem traditionellen humanistischen Bildungskanon sowie eine Orientierung der Literatur an der Mündlichkeit stehen.[4]

»Le donne fanno gruppo« (›Die Frauen treten geballt auf‹[5]), so umschreibt Dionisotti die vergleichsweise massive Präsenz von Autorinnen, die sich im *Cinquecento* in der Liebeslyrik in Anlehnung an den petrarkistischen *Canzoniere* üben, wie Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Veronica Franco, Vittoria Gambara, Chiara Matraini und Tullia d'Aragona, um nur die Bekannteren zu nennen.[6] Dieses Phänomen lässt sich zum einen durch die steigende Bedeutung der Literatur in der Volkssprache (*volgare*) erklären, die den Frauen, die traditionell von der klassischen Bildung ausgeschlossen sind, als Konsumentinnen wie auch als Produzentinnen verstärkt den Zugang zur Literatur ermöglicht. Zum anderen erscheint das

Repräsentation stilisiert. […]. In der höfischen Gesellschaft bedeuten die Frauen die immerwährende Präsenz des erotischen Moments, der im kulturellen Diskurs der ›ragionamenti‹ eingefangen wird: als Anreiz zum ›Sprechen, um zu gefallen‹, als Kanaliserung und Kontrolle über das Nichtgesagte.«

3 Zu den Lyrikanthologien der Petrarkistinnen, vgl. Maria Luisa Cerrón Puga: »Le voci delle donne e la voce al femminile. Vie del Petrarchismo in Italia e in Spagna«, in: Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli und Mara Santi (Hg.): *»L'una e l'altra chiave«. Figure e momenti del Petrarchismo femminile europeo*, Rom 2005, S. 103–131.

4 Siehe Daria Perocco: »Donne e scrittura nella Venezia del Rinascimento. Il caso di Veronica Franco«, in: Lino Pertile u.a. (Hg.): *La scena del mondo. Studi sul teatro per Franco Fido*, Ravenna 2006, S. 92.

5 Sofern nicht anders angegeben, stammen die sinngemäßen Übersetzungen von der Autorin des Artikels. Mein Dank gilt Daria Perocco, die mir bei der Übersetzung der Gedichte geholfen hat, den einen oder anderen Zweifelsfall auszuräumen.

6 Carlo Dionisotti: »La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento«, in: Ders.: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turin 1967, S. 238.

extrem codierte System der petrarkistischen Liebeslyrik als »literarischer Dilettantismus« und wird so

> zum Kennzeichen des ›weiblichen Adels‹, in dem höfische Bildung, ständisches Prestige und ein detailliert vorgestelltes Schönheitsideal nicht mehr voneinander zu trennen sind. ›Fare rime thoscane‹ ist Attribut und Ausdruck einer frauenspezifischen Grazie, in der sich die Kunst des Sprechens über die Liebe als scheinbare Natur des Weiblichen behauptet.[7]

Zeugt die frühere Forschung von essentialistischen Zuschreibungen in Bezug auf weibliche Autorschaft,[8] erlaubt die Betrachtung der petrarkistischen Liebeslyrik von Frauen als literarisches System[9] die Analyse »konkreter Schreibstrategien« und die daraus resultierende »Rekonstruktion von gender-Modellierungen.«[10] Der weibliche Petrarkismus des 16. Jahrhunderts schreibe das System des genuin männlich konnotierten Petrarkismus um,[11] dessen Konstituenten sich folgendermaßen beschreiben lassen: Ein männliches lyrisches

7 Marx: »Zwischen Frauenideal und Autorenstatus«, S. 37.

8 Vgl. Ulrike Schneider: *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa*, Stuttgart 2007, S. 64 ff.

9 Zum weiblichen Petrarkismus als literarisches System, vgl. ebd., S. 21: »[…] bestehen Systeme aus einer Menge von Elementen und den Relationen zwischen diesen Elementen, wobei hinsichtlich der Relationen zusätzlich zwischen Strukturen und Funktionen zu differenzieren ist. Bezieht man den Systembegriff auf die Literatur, so kann man über die Abstraktion der Elemente und Strukturen, die sich bezüglich eines Textes resp. mehrerer Texte eines Autors aufgrund der Rekurse anderer auf ihn als spezifisch herauskristallisieren, zur (Re-)konstruktion eines Systems gelangen. Dies wäre also beispielsweise der Fall für das ›System Petrarca‹ aus Sicht des Cinquecento, das etwa ebenso auf die Rekurse zeitgenössicher Autoren auf Petrarca, in diesem Fall speziell auf seinen Canzoniere, wie auch über die Petrarca-Kommentare und noch genereller über die metapoetischen Aussagen innerhalb der Lyrikproduktion der Zeit rekonstruierbar ist.«

10 Ebd., S. 70: »Überzeugender erscheint die Rekonstruktion von gender-Modellierungen in Texten weiblicher Auroren überall dort, wo konkrete Schreibstrategien untersucht werden.«

11 Vgl. ebd., S. 23.

Ich besingt die unerfüllte Liebe zu einer unerreichbaren Frau, die in der Tradition der provenzalischen Troubadourlyrik nie benannt wird, sondern in Form von Paranomasien – im Falle von Petrarca sprechen wir von dem sogenannten Laurasystem – evoziert wird. Die Liebe ist zugleich Quelle von Freud und Leid, wobei dieses antinomisch-paradoxale Liebeskonzept der sich gegenseitig ausschließenden Gefühle (*contrari affetti*) durch ein festes Bildinventar repräsentiert wird. Die unerfüllte Liebe ist darüber hinaus Inspirationsquelle und Voraussetzung für die Selbststilisierung des Dichters: Dem petrarkistischen Kanzoniere liegt ein narratives Substrat zugrunde, das die Liebesgeschichte (*vicenda amorosa*) des lyrischen Ichs zum Gegenstand hat. Ulrike Schneider hat sich in ihrem Werk zum weiblichen Petrarkismus im *Cinquecento* anhand der Beispiele Vittoria Colonnas und Gaspara Stampas eingehend mit diesem Phänomen als literarischem System auseinandergesetzt und kommt zu dem Schluss:

> Wie mehr oder weniger stark der Petrarkismus tatsächlich ›männlich‹ markiert war, zeigt sich letztendlich wohl am deutlichsten in der Kontrastierung mit dem ›weiblichen‹ Petrarkismus. Gerade die Probleme und Möglichkeiten der Transposition, die mit dem Wechsel hin zu einer autodiegetischen Sprecher*in* einhergehen, erlauben konkrete Rückschlüsse auch auf die ursprünglich männliche Markierung des petrarkistischen Diskurses und seiner *gender*-Implikate.[12]

Die »männliche Markierung« des petrarkistischen Diskurses generiert sich aus der Relation zwischen dem männlichen lyrischen Ich, das als Sprecher die Subjektrolle einnimmt, und dem unerreichbaren Objekt des unerfüllbaren Begehrens des Dichters, Laura, die als Beweggrund der Dichtung und Muse des Dichters erscheint, welcher sich selbst in Analogie zum Daphne-Mythos der *Metamorphosen* Ovids quasi auf eine Stufe mit dem Dichtergott Apoll erhebt. Die geschlechtliche Umcodierung, so Schneider, resultiere im System des weib-

12 Ebd., S. 91.

lichen Petrarkismus aus dem Wechsel der Sprecherposition.[13] Ein weibliches lyrisches Ich besingt nunmehr einen männlichen Geliebten, der nur noch bedingt unerreichbar ist,[14] da die Erwiderung der Liebe in den meisten *canzonieri* der italienischen Dichterinnen zumindest möglich erscheint. So impliziert der Ehepetrarkismus einer Vittoria Colonna die Erfüllung der Liebe zu Lebzeiten des Gatten. Die *Rime* der Gaspara Stampa suggerieren, insbesondere mit dem Sonett (CIV »O notte, a me più chiara e più beata,« [›Oh Nacht, die du für mich die hellste und glückbringendste‹]), gar die physische Realisierung der Beziehung. Veronica Franco besingt in ihren *Terze Rime* (*Terzinen*) konkret ihre Fähigkeiten der Edelkurtisane (*cortegiana onesta*).

Es scheint allerdings nicht unproblematisch, aus derart übercodierten Texten Geschlechterkonstrukte ableiten zu wollen, da ihre Aussagen nicht von den formalen Anforderungen des Systems zu trennen sind. Ich möchte deshalb ergänzend ein weiteres literarisches bzw. kulturhistorisches System ins Feld führen und mit dem des weiblichen Petrarkismus kreuzen, nämlich das der *Querelle des femmes*:[15] der

13 Ebd., S. 93f.: »Vielmehr impliziert die ›Umkehrung‹ der Subjekt/Objekt-Konstellation im weiblichen Petrarkismus tatsächlich, mit den Worten Regns, eine ›geschlechtliche ›Umkodierung‹‹, die den *gender*-Konfigurationen Rechnung trägt und damit eine systeminterne Transformation zeitigt. Beispielhaft hierfür sei an dieser Stelle nur der Aspekt der Liebeserwiderung erwähnt, die der genuinen, männlich markierten petrarkistischen Liebeskonzeption widerspricht und die dennoch geradezu als seine – sich je unterschiedlich manifestierende – Konstante in den Texten des weiblichen Petrarkismus anzusehen ist.«

14 Vgl. Elisabeth Schulze-Witzenrath: *Die Originalität der Louise Labé*, München 1974, S. 55: »Der Geliebte ist zwar in der Regel nicht unnahbar, aber in verschiedener Weise unerreichbar – durch Entfernung, Tod, Bindung an eine andere Frau, usw.«

15 Vgl. Margarete Zimmermann: »The Querelle des femmes as a Cultural Studies paradigma«, in: Anne Jacobson Schutte u.a. (Hg.): *Time, Space and Women's Lives in Early Modern Europe*, Kirksville 2001, S. 17–28; Gisela Bock: *Frauen in der europäischen Geschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2000; Gisela Bock und Margarete Zimmermann:

Streit der Geschlechter, der als Streit der bzw. um die Frauen aus der »[…] Optik des Anderen, der weiblichen Sonderontologie/Sonderposition, deren Abweichungsqualität es aktiv zu explizieren gilt«, entbrennt. Dieser Streit der bzw. um die Frauen scheint in seiner historischen wie systematischen Dimension der Schlüssel zum Verständnis der Geschichte der Konstruktion der Geschlechterrollen zu sein:

> Die querelle-förmige Hervorbringung und Aufführung der Kategorie ›Genus‹ umfasst auf einer ersten Ebene zunächst einerseits ontologische Aussagen, andererseits Status- und Positionsdiskurse.[16]

Die *Querelle* verweist damit nicht nur auf die Konstruktion von Geschlechtsidentitäten, sondern auch auf die Hierarchien und Beziehungen zwischen den Geschlechtern und konturiert so gesellschaftliche Machtverhältnisse. Ähnlich wie der Petrarkismus beruht das System des Geschlechterstreits auf einem hohen Maß an Topik und Rhetorizität, den Prinzipien der *imitatio* und *aemulatio* und damit auf Dialogizität bzw. Intertextualität.[17] Andreas Kablitz hat anhand der *Asolani* des Pietro Bembo beispielhaft vorgeführt, wie so ein intertextuelles Spiel als Aushandlung von Diskurssystemen und damit gesellschaftlichen Werteordnungen funktioniert.[18]

»Die *Querelle des femmes* in Europa. Eine begriffs- und forschungsgeschichtliche Einführung«, in: Dies. (Hg.): *Querelles – Jahrbuch für Frauenforschung 1997. Die europäische Querelle des Femmes – Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 9–38; Gisela Bock: *Women in European History*, Oxford/Malden (Mass.) 2002; Friederike Hassauer (Hg.): *Heißer Streit und kalte Ordnung*, Göttingen 2008; Eliane Viennot: »Revisiter la ›querelle des femmes‹. Mais de quoi parle-t-on?«, in: Eliane Viennot und Nicole Pellegrin (Hg.): *Revisiter la ›querelle des femmes‹. Discours sur l'égalité/inégalité des femmes et des hommes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*s, Saint-Etienne 2012, S. 7–29.

16 Friederike Hassauer: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.): *Heißer Streit und kalte Ordnung*, S. 16.

17 Zum System der *Querelle* siehe ebd., S. 11–46.

18 Andreas Kablitz: »Die Problematisierung des antiken Dialogs in Bembos Asolani«, in: Ders. und Gerhard Regn (Hg.): *Renaissance – Epis-*

Die beiden editorischen Erfolgssysteme des italienischen *Cinquecento*, die Texte, die der *Querelle des femmes* angehören, wie die der Petrarkistinnen sollen deshalb als literarische Bezugssysteme verstanden werden, die aufgrund ihrer relativ festen Spielregeln und dem Gebrauch der Volkssprache Freiräume des unschuldigen Verhandelns sozialer Ordnungen bilden. Im Folgenden werden also die Lyrikproduktionen der Petrarkistinnen des *Cinquecento* (16. Jahrhunderts) als *Querelle*-Texte zweiter Ordnung betrachtet, die gerade aufgrund ihrer extremen Übercodierung Freiräume schaffen, um Rekonstruktionen/Affirmationen, Subversionen/Transgressionen gesellschaftlich sanktionierter Idealvorstellungen, insbesondere in Bezug auf die Geschlechterordnung, vorzunehmen.[19] Um der Gefahr anachronistischer Deutungen zu entgehen, die einer ›weiblichen‹ Perspektive der *Gender Studies* geschuldet wären, sei der Forderung Friederike Hassauers nach radikaler Kontextualisierung stattgegeben.[20] Die Standeslyrik einer Vittoria Colonna ist in der Tat nur schwer mit dem spielerischen Umgang mit dem petrarkistischen Modell einer Gaspara Stampa vergleichbar, der vermutlich auf das spezifisch venezianische gesellschaftliche Umfeld der Autorin zurückzuführen ist. Ebenso muss die Lyrik der Veronica Franco im Kontext

*teme und Agon, für Klaus W. Hempfer anläßlich seines 60. Geburtstags*, Heidelberg 2006, S. 73–148. Vgl. Rotraud von Kulessa: »Das Wissen von der Liebe als Spiel. Pietro Bembo: Gli Asolani«, in: Tobias Leuker und dies. (Hg.): *Nobilitierung vs. Divulgierung? Strategien der Aufbereitung von Wissen in Dialogen, Lehrgedichten und narrativer Prosa des 16.–18. Jahrhunderts. Akten der Sektion 5 des XXX. Romanistenkongresses in Wien 2007*, München 2011, S. 1–16.

19 Vgl. Stefan Horlacher: *Masculinities. Konzeptionen von Männlichkeit im Werk von Thomas Hardy und D.H. Lawrence*, Tübingen 2006, S. 115: »Literatur konstituiert ein Spiel- oder Experimentierfeld, auf dem gewagt gedacht werden kann, auf dem sich Minderheiten artikulieren können und das nicht ohne Grund in Zeiten, in denen Männlichkeit zwiespältig geworden ist […].«

20 Hassauer: *Heißer Streit und kalte Ordnung*, S. 14.

ihrer Position als Edelkurtisane (*cortigiana onesta*) gesehen werden.[21]

Anhand dieser drei emblematischen Beispiele von Petrarkistinnen des *Cinquecento* soll im Folgenden untersucht werden, inwiefern sich aus der Lektüre dieser Texte als *Querelle*-Texte spezifische Männlichkeitskonzepte aus der Perspektive einer Sprecherinnen- bzw. Autorinnenrolle ableiten lassen, die unter Umständen die gesellschaftlich sanktionierten Rollenmodelle unterlaufen.

## Die *Rime* der Vittoria Colonna

Die *Rime* der Vittoria Colonna, Marchesa von Pescara, die in der Edition von Alan Bullock in »Rime amorose« (Liebesgedichte), »Rime spirituali« (religiöse Gedichte) und »Rime espistolari« (Gedichte in Briefform) eingeteilt werden,[22] stellen einen Sonderfall des ›weiblichen Petrarkismus‹ im *Cinquecento* dar, insofern sie im Folgejahr ihres Erscheinens 1538 vier und zwischen 1540 und 1560 14 weitere Editionen erfuhren,[23] während Colonnas Dichterkolleginnen zu Lebzeiten allenfalls die Teilveröffentlichung ihrer dichterischen Produktionen in den bereits erwähnten Anthologien erlebten.[24] Auf die modellbildende Funktion für die Nachfolgerinnen Colonnas ist vielfach hingewiesen worden.[25]

21 Siehe Daria Perocco: »Donne e scrittura nella Venezia del Rinascimento. Il caso di Veronica Franco«, in: Pertile u.a. (Hg.): *La scena del mondo*, S. 93.

22 Vittoria Colonna: *Rime*, hg. von Alan Bullock, Roma 1982; zur Editionslage vgl. ebd., S. 223–229. Im Folgenden im Text nachgewiesen mit *Rime* und Seitenangabe.

23 Siehe Perocco: »Donne e scrittura«, S. 93.

24 Vgl. Cerrón Puga: »Le voci delle donne e la voce al femminile«.

25 Vgl. Barbara Marx: »Vittoria Colonna (1492–1547)«, in: Irmgard Osols-Wehden (Hg.): *Frauen der italienischen Renaissance. Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen*, Darmstadt 1999, S. 37; Perocco: »Donne e scrittura«, S. 93.

Die einem alten römischen Adelsgeschlecht entstammende Vittoria Colonna[26] wird 1490 in Marino bei Rom geboren. Die väterliche Linie bedingt »eine enge Anlehnung an das Königreich Neapel und eine beständige, oft konfliktreiche Auseinandersetzung mit der Territorialhoheit des Papsttums.«[27] Die mütterliche Linie führt zum Hof von Urbino[28] und erklärt u.a. die Tatsache, dass Castiglione sein *Buch vom Hofmann* vor der Veröffentlichung an Vittoria Colonna sendet.[29] Am 27. Dezember 1509 findet die Eheschließung Vittoria Colonnas mit Francesco Ferrante d'Avalos, Marchese di Pescara, am Hof der Tante des Marchese, Costanza d'Avalos, auf Ischia statt. Die früh geplante Ehe gereicht politischen Zwecken. Vater und Ehemann ziehen 1510 zwecks Unterstützung des päpstlich-spanischen Bündnisses in den Krieg und geraten 1512 in Gefangenschaft. Der Ehemann verdient sich am 25. Februar 1525 mit dem Sieg über die Franzosen in der Schlacht von Pavia seine militärischen Meriten. Ein Brief Karls V. an Vittoria Colonna würdigt allerdings auch die Ver-

26 Zur Biographie Vittoria Colonnas, siehe Marx: »Vittoria Colonna«, S. 35–49; Stefano Corsi: »Vittoria Colonna – Persönlichkeit und Leben. Zur Biographie Vittoria Colonnas«, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hg.): *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos*, Wien 1997, S. 19–29; Agostini Attanasio: »Zur Geschichte des Hauses Colonna«, in: ebd., S. 31–40; Giorgio Patrizi: »›Un grande amico‹. Vittoria Colonna und ihr Freundeskreis«, in: ebd., S. 149–157.

27 Marx: »Vittoria Colonna«, S. 38.

28 Vgl. Joseph Gibaldi: »Child, Women, and Poet. Vittoria Colonna«, in: Katharina M. Wilson (Hg.): *Women Writers of the Renaissance and Reformation*, Athens/London 1987, S. 23: »The Colonnas were a noble Roman family that played an important military and political role in medieval and Renaissance Europe. Fabrizio, Vittoria's father, was a celebrated general, and, in his later years, grand constable of Naples. Significantly, he figures among the renowned interlocutors in Niccolò Machiavelli's *The Art of War*. Colonna's mother, Agnese di Montefeltro, was the daughter of Duke Federigo of Urbino and Battista Sforza, and sister to Guidobaldo, at whose court Baldassare Castiglione set his Book of the Courtier.«

29 Vgl. Marx: »Zwischen Frauenideal und Autorenstatus«, S. 39.

dienste der Gattin und verweist damit auf die politische Dimension der in den Liebesgedichten Colonnas verherrlichten ehelichen Beziehung.[30] Am 25. November/3. Dezember 1525 stirbt Francesco d'Avalos in Mailand, offiziell an den ›Spätschäden‹ seiner in der Schlacht von Pavia erlittenen Verletzungen, inoffiziell als Opfer einer Verschwörung.[31] Nach dem Tod ihres Ehemannes findet Vittoria Colonna sich in einer prekären Situation wieder und entscheidet sich schließlich für ein religiöses Leben in der Zurückgezogenheit des ihr von d'Avalos hinterlassenen Hauses in Neapel, nachdem ihre Familie ihr den Rückzug in ein Kloster vereitelt hat. Nach 1525 widmet sie sich dem dichterischen Lobpreis des verstorbenen Gatten; dies allerdings in einem beschränkt öffentlichen höfischen Raum. Obwohl ihre Dichtung um 1532 so bekannt ist, dass Ariost ihr in seinem Epos *Orlando furioso* (*Der rasende Roland*) von 1532 ein dichterisches Denkmal setzt,[32] erscheint keiner der 13 zu ihren Lebzeiten gedruckten Gedichtbände unter ihrem Namen.

Dem Gebot des *decorum* entsprechen die die *Rime* dominierenden Bescheidenheitsgesten der Autorin, deren Rolle als Ehegattin es verlangt, den verstorbenen Gatten zu rühmen und im gleichen Moment ihre eigenen Fähigkeiten, seinem außerordentlichen Ruhm gerecht zu werden, anzuzweifeln. Die 89 Gedichte (88 Sonette und eine Abschlusskanzone), die Bullock als *Rime amorose* zusammenfasst,[33] beginnen, analog zum *Canzoniere* Petrarcas, mit einem Proemialsonett, in dem das lyrische Ich die Funktion ihres Dichtens als eine therapeutische definiert (»Scrivo sol per sfogar l'interna doglia, […]«; *Rime*, S. 3 [›Ich schreibe nur, um den inneren

30 Vgl. Marx: »Vittoria Colonna«, S. 39: »Der heldenhafte Sieg, Victoria, und der eigene Name Victoria bilden eine emblematische Verknüpfung, die zur Matrix von Colonnas gedächtnisstiftender Apotheose des Ehemanns und zum Leitmotiv ihrer eigenen Dichtung wird.«

31 Vgl. Corsi: »Vittoria Colonna«.

32 Vgl. Marx: »Vittoria Colonna«, S. 43.

33 Für eine umfassende Interpretation der *Rime amorose*, vgl. Schneider: *Der weibliche Petrarkismus* und Marx: »Vittoria Colonna«.

Schmerz herauszulassen‹]) sowie als Grund ihren so überaus großen Schmerz angibt. Dieser und nicht ihre Dichtkunst gereicht ihr nämlich zum Ruhme (»Amaro lacrimar, non dolce canto,/foschi sospiri e non voce serena,/di stil ma non di duol mi vanto.«; *Rime*, S. 3 [›Bittere Tränen, nicht schöner Gesang,/dunkle Seufzer und nicht klare Stimme,/nicht für den Stil, sondern für den Schmerz lobe ich mich.‹]) Bereits im Eingangssonett greift die Dichterin zum Sonnenbildnis, um den Gatten zu benennen, dessen Licht bereits so sehr leuchtet, dass diesem Glanz nichts mehr hinzufügen ist (»e non per giunger lume al mio bel Sole, […]«; *Rime*, S. 3 [›und nicht um meiner schönen Sonne Glanz hinzuzufügen‹]). Stehen in den folgenden Sonetten die Todesthematik und der Schmerz des lyrischen Ichs im Vordergrund, erfolgt in Sonett 5 und 6 nun die Beschreibung des Gatten, bei der abstrakte männliche Werte (»virtù« [›Tugend‹], »celerità« [›Schnelligkeit‹], »forza« [›Stärke‹] und »ingegno« [›Verstand‹]) und vor allem kriegerische Tugenden wie »fortitudine« (›Tapferkeit‹) und »vigore« (›Manneskraft‹) im Vordergrund stehen und diesen, analog zum Ideal Castigliones, als Abbild des perfekten Hofmanns erscheinen lassen, dem auf Erden »chiara fama« (›klarer Ruhm‹) und im Himmel »gloria bella« (›schöne Herrlichkeit‹) bescheinigt wird.

Ulrike Schneider hat auf die Asymmetrie der Rollenzuweisung in den *Rime* verwiesen: »Das Portrait des geliebten und verehrten Gatten aber ist ganz als Gegenbild zur trauernden Sprecherin konzipiert, insofern hier stark auf als männlich markierte Tugenden abgehoben wird.«[34] Den kriegerischen Tugenden des Ehemannes entspricht die Tugend des Gefühls bei der Sprecherin, so Barbara Marx: »Es sind ›reine‹ Gefühle, welche die Legitimität einer heroisch disziplinierten Gattenliebe zu Lebzeiten und zugleich deren Verewigung im Monument der Dichtung einfordern. […].«[35] Insgesamt erscheint die Beschreibung des Ehegatten extrem

34 Schneider: *Der weibliche Petrarkismus*, S. 218.
35 Marx: »Vittoria Colonna«, S. 44.

topisch. Sein Wert für das lyrische Ich ergibt sich zu einem gewissen Teil aus der ehelichen Beziehung, die als über den Tod hinaus unauflöslicher Knoten beschrieben wird (Sonett 10; *Rime*, S. 8). Die Überhöhung des entindividualisierten Ehegatten geht mit einer Überhöhung der Ehebeziehung einher, die auch die Darstellung des Gatten als christologische Lichtgestalt[36] und *iter spiritualis* der Gattin legitimiert. Die entindividualiserte Darstellung und topische Überhöhung des Gatten begründet sich aus seiner Rolle als Kriegsherr wie Ehegatte und verweist auf die gesellschaftliche und politische Rolle des Paares, dessen Ehe als Makel allenfalls die Kinderlosigkeit anhaftet. Diesen gedenkt Colonna durch ihr dichterisches Denkmal für den Ehemann zu kompensieren (Sonett 30, *Rime*; S. 18).[37] In der Abschlusskanzone (89; *Rime*, S. 47–49), die zwar mit dem Bild des herumirrenden Schiffes, dem der Steuermann fehlt, einsetzt und damit noch einmal die Abhängigkeit des lyrischen Ichs vom Ehemann zu bekräftigen scheint, wird die Selbstdarstellung der Sprecherin in der Folge wieder revalorisiert, wenn sie sich selbst im Vergleich mit vorbildlichen Ehefrauen der Mythologie wie Laodamia und Penelope bzw. unglücklichen wie Arianna und Medea als in ihrem Leid vorbildhaft und einzigartig stilisiert, so dass ihr der Ausdruck des Schmerzes am Ende zu Ambrosia wird. Die Asymmetrie zwischen den Ehepartnern, wie Ulrike Schneider sie konstatiert:

> Trotz der Ebenbürdigkeit der Partner, welche die Ehesituation impliziert, wird der Gatte rückblickend aus Sicht der Sprecherin wiederholt weit über sie selbst erhoben. Die mit der Ehe konnotierte soziale Gleichrangigkeit der Partner enthebt den Gatten hier ebensowenig seiner Idealität wie das Konzept einer *amore corrisposto*[38],

36 Vgl. ebd.

37 Vgl. Maria Serena Sapegno: »Sterili I corpi fur, l'alme feconde‹ [*Rime*, A 30]«, in: Crivelli/Nicoli/Santi (Hg.): *»L'una e l'altra chiave«*, S. 31–44.

38 Schneider: Der weibliche Petrarkismus, S. 203.

wird somit durch die Selbststilisierung der Sprecherin zur vorbildlich leidenden Ehefrau wieder eingeholt: »[…] che, come il suo valor ogn'altro excede,/così con le mie pene al mondo sole.« (Sonett 69; *Rime*, S. 37 [›so wie sein Wert [der des Ehemannes, R.v.K.] alles andere überragt,/so bin ich allein/einzigartig auf der Welt mit meinem Schmerz‹]).

Die Vorbildlichkeit des Paares, die von Colonna in ihrer komplementären Relationalität besungen wird, gehorcht tatsächlich nicht nur dem weiblichen *decorum*, sondern nimmt eine politische Funktion ein. So stellt Dirk Hoeges in Bezug auf die *Rime amorose* fest:

> Noch anderes bestätigt, wie die Sache ihres Mannes ihre eigene geworden ist. Unverhüllt spielt sie auf ein nicht eingehaltenes Versprechen Kaiser Karls V. an, seinen Kriegsherrn im Falle des Erfolgs reich zu belohnen; der Erfolg trat ein, die Belohnung blieb aus. Pescara erhielt das erbetene Fürstentum Caspri nicht.

Interveniert hatte Colonna diesbezüglich bereits mit einem Brief an Karl V., der dem Gatten, einem italianisierten Spanier, wohl mit Misstrauen gegenübertrat.[39]

Die Idealisierung und Politisierung der Ehebeziehung und damit des Gatten *post mortem* tritt besonders deutlich hervor, wenn man die *Rime amorose* mit den *Epistola a Ferrante Francesco d'Avalos* – die Colonna zu Lebzeiten ihres Gatten, während einer seiner langen Abwesenheiten, an diesen richtete – kontrastiert.[40] In diesem Briefgedicht beklagt Colonna die langen Abwesenheiten des Ehemannes und offenbart diesem ihre persönlichsten Gefühle. Im Gegensatz zu den *Rime amorose* erteilt sie den kriegerischen Verdiensten des Ehemannes hier eine klare Absage (»la vostra gran virtù s'è dimostrata/d'un Ettor, d'un Achille; ma che sia/questo per

39 Vgl. Dirk Hoeges: »Vittoria Colonna. Dichterin-Intellektuelle-Muse«, in: Ferino-Pagden (Hg.): *Vittoria Colonna*, S. 180.

40 Vgl. ebd., S. 177–180. In der Ausgabe von Bullock erscheint dieses Briefgedicht unter den *Rime amorose disperse*, A2:1, S. 53–56. Es ist ebenfalls abgedruckt und mit einer deutschen Übersetzung begleitet in bereits zitiertem Artikel von Hoeges: »Vittoria Colonna«.

me, dolente, abbandonata.«; *Rime*, S. 54 [›Erwies sich euer Heldenmut eines/Hektors und Achilles würdig; doch was/Ist das mir, leidend und verlassen?‹][41]). Sie ruft zum Frieden auf, der es ihr endlich erlauben würde, den Ehemann neben sich auf dem Lager zu sehen: »Altri chiedevan Guerra; io sempre pace,/dicendo: assai mi sia se l'mio Marchese/meco quieto nel suo stato giace.« (*Rime*, S. 54 [›Die andern wollten Krieg, ich immer Frieden,/Sagte: mir wär genug, wenn mein Marchese/ruhig mit mir sein Lager teilt.‹]) »Vittoria Colonna nimmt hier die Kampf- und Kriegskultur als autistisch männliches Gehabe wahr, in dem sich die virile Welt um sich selbst dreht. […]«, wie Dirk Hoeges zu Recht konstatiert.[42]

> Non noce a voi seguir le dubbiose imprese,/m'a noi, dogliose, afflitte, ch'aspettando/semo da dubbio e da timore offese;//voi, spinti dal furor, non ripensando/ad altro ch'ad onor, contr'il periglio/solete con gran furia andar gridando.//Noi timide nel cor, meste nel ciglio/semo per voi; e la sorella il frater, la sposa il sposo vuol, la madre il figlio; (*Rime*, S. 54 [›Nicht ihr leidet durch die Suche nach Gefahr;/Doch wir, die warten, umgetrieben, schmerzerfüllt,/Wir sind von Angst und Sorge heimgesucht!//Ihr, gejagt von Leidenschaft, denkt/Nur an Ruhm, begegnet der Gefahr/gern laut und ungestüm;//Wir, im Herzen furchtsam, wehmütig das Auge,/Sind bei euch; die Schwester will den Bruder,/Die Frau den Mann, die Mutter ihren Sohn.‹])

Während die Männer egoistisch ihren eigenen Interessen nachgehen und ihrer Geltungssucht frönen, bleiben die Frauen mit ihren Gefühlen und Sorgen allein:

> Tu vivi lieto, e non hai doglia alcuna,/ché, pensando di fama il novo acquisto, non curi farmi del tuo amor gigiuna;//ma io, con volto disdegnoso e tristo,/serbo il tuo letto abbondonato e solo, tenendo con la speme il dolor misto,//e col Vostro gioir tempr'il mio duolo. (*Rime*, S. 56 [›Du lebst leicht, kennst keine Sorge/Als um den Ruhm der neuen Tat, gedankenlos/Läßt du mich deine Liebe lang entbehren;//Aber ich, mit Augen aufgebracht

41 Die Übersetzungen der *Epistola* stammen aus ebd., S. 188 und S. 179.

42 Ebd., S. 179.

> und traurig,/Hüte dein leeres und verlassenes Bett,/indem ich Schmerz mit Hoffnung mische, und mit deiner Lust mein Leiden mäßige.‹])

Die Ehebeziehung erscheint in diesem Briefgedicht mitnichten als Ideal, sondern vielmehr als unausweichliches Schicksal, dem es sich zu unterwerfen gilt: »Seguir si deve il sposo dentro e fora, […].« (Ebd. [›Überall muß man dem Gatten folgen, […].‹]) Auch dieser Brief in Versform (*Epistola*) war gattungsbedingt für die Öffentlichkeit bestimmt und nimmt in der Entwicklung der Dichterin Colonna eine Sonderposition ein:

> Die Colonna entwirft kein Sekundär-Ich, das aus der Stellung des Mannes abgeleitet ist. Sie bekundet ein Selbstverständnis, das sich als unabhängig von ihm und auch entschieden gegen ihn auszuweisen versteht.

Die Darstellung des Ehegatten erfolgt so in der Dichtung der Colonna im Spannungsfeld zwischen Ideal und Realität; die den gesellschaftlichen Normen gehorchende Idealisierung desselben dürfte im Kontext politischer und dynastischer Zwänge und keinesfalls als Ausdruck weiblicher Projektionen zu lesen sein. Ein für die Sprecherin mögliches Idealbild ließe sich allenfalls aus der Dekonstruktion des gültigen Männlichkeitsideals herauslesen, zwischen den Zeilen: Der ideale Mann wäre der, der nicht ist.

## Die *Rime* der Gaspara Stampa

In einem ganz anderen Kontext sind die *Rime* Gaspara Stampas zu sehen.[43] Anders als Vittoria Colonna entstammt Gaspara Stampa, die 1523 in Padua das Licht der

43 Gaspara Stampa: *Rime*, hg. von Maria Bellonci, Milano 1995. Im Folgenden mit GS: *Rime* und Seitenzahl im Text nachgewiesen. Zur Biographie Gaspara Stampas vgl. ebd., S. 27–41; Irmgard Osols-Wehden: »Gaspara Stampa (1523–1554)«, in: Dies. (Hg.): *Frauen der italienischen Renaissance*, S. 65–80; Fiora Bassanese: *Gaspara Stampa*, Boston 1982.

Welt erblickt, einer gut situierten Handwerkerfamilie. Der Vater, Bartolomeo Stampa, ist ein musik- und literaturbegeisterter Juwelier und lässt seinen Kindern, darunter den Töchtern Gaspara und Cassandra, eine Ausbildung in Musik, Dichtung, Latein und Philosophie zuteil werden, wie es sonst nur in Adelshäusern üblich ist. Nach dem Tode des Vaters 1544 zieht die Mutter mit den beiden Töchtern in ihre Heimatstadt Venedig zurück, wo im Salon der Mutter Humanisten wie Sperone Speroni, Benedetto Varchi, Pietro Aretino, Francesco Sansovino, Giovanni della Casa, Torquato Tasso, Ortensio Lando und Girolamo Parabosco das musikalische Talent Gasparas schätzen lernen und es in Gedichten und Widmungen loben. Im Jahre 1548 begegnet Gaspara im Salon des Domenico Venier dem Grafen Collaltino Collalto, der zum Gegenstand ihrer Liebesgedichte (*Rime d'amore*) werden wird. Nach einer sechsmonatigen Liebesbeziehung bricht der Graf jedoch im Dienste Heinrichs II. nach Frankreich auf, von wo er offensichtlich nicht mehr auf die Liebesbekundungen Gasparas reagiert. 1550 kehrt er zwar nach Italien zurück und lädt Gaspara auf sein Schloss ein, lässt sie aber des Öfteren allein und erweist sich als unbeständiger Liebhaber, was die Dichterin in Verzweiflung stürzt.

Tatsächlich resultiert aus der gesellschaftlichen Asymmetrie zwischen den beiden die Unverbindlichkeit der Beziehung für den Grafen, was sich als eigentliche Quelle des Liebesleides für das lyrische Ich erweist. So gründet das antinomische Liebeskonzept Stampas nicht in der Unerfüllbarkeit der Liebesbeziehung, die durchaus zum Vollzug kommt (Sonett CIV: »O notte, a me più chiara e più beata«; GS: *Rime*, S. 133 [›Oh Nacht, für mich die klarste und glückseligmachendste‹]), sondern im wankelmütigen Charakter des Conte. Am Ende des *Canzoniere* wird Collaltino Collalto so auch von einem neuen Liebhaber abgelöst, Bartolomeo Zen, der zum Adressaten des letzten Liebesgedichtes wird. Aufgrund der nicht gesicherten Textgrundlage lässt sich allerdings keine genaue Aussage bezüglich der tatsächlichen Anordnung der

Gedichte treffen.[44] In der Tat wurde der *Canzoniere* zu Stampas Lebzeiten nie veröffentlicht; dies geschah erst 1554, im Jahr ihres Todes, durch ihre Schwester Cassandra. Die *Editio princeps* umfasst 280 Sonette, drei Kanzonen und zwei Sestinen mit einer Widmung an »Il mio illustre Signore« (›An meinen edlen Herrn‹), hinter dem sich wahrscheinlich Collaltino Collalto verbirgt.[45] Es folgt eine Serie von sechs *capitolo* und 19 *madrigali*.

Der relativ offensichtliche biographische Kontext des *Canzoniere* hat über die Jahrhunderte die Gemüter der Forschung beschäftigt[46] und von der zweifelsfreien Qualität und Originalität des Werkes abgelenkt; insbesondere Abdelkader Salza, der Herausgeber der kritischen Ausgabe der *Rime* aus dem Jahre 1913, beförderte den Mythos Gaspara Stampas als *cortegiana onesta*.[47] Ob sie wirklich eine Prostituierte war, konnte nie geklärt werden, da die venezianischen Inventarkataloge der örtlichen Prostituierten für die betreffenden Jahre nicht mehr vorhanden sind. Tatsächlich dürfte sie von ihren Zeitgenossen zu dieser Kategorie gezählt worden sein, da sie weder verheiratet war, noch im Kloster lebte und mit mehreren Männern Umgang pflegte. Von Interesse ist dieser Aspekt insofern, als diese Position Gaspara Stampa intellektuelle Freiräume zugestanden haben mag, die Vittoria Colonna nicht offen standen. In der Tat ist das Werk Stampas, das oft als emotional und spontan betitelt wurde (GS: *Rime*, S. 45–52), in hohem Maße durchkomponiert und ihr spielerisch-virtuoser Umgang mit literarischen Mustern – neben Petrarca die *Heroiden* des Ovid, die *Elogia di Madonna Fiammetta* (›Lob der

44 Zur Problematik der Textgrundlage und den vorhandenen Editionen vgl. Bellonci (Hg.): *Rime*, S. 42–44 und Schneider: *Der weibliche Petrarkismus*, S. 245–267.

45 Zur Problematik des Adressaten der Widmung und dem Status derselben, siehe Schneider: *Der weibliche Petrarkismus*, S. 246.

46 Vgl. Bellonci (Hg.): *Rime*, S. 5–24.

47 Zur *cortegiana onesta* vgl auch: Margaret F. Rosenthal: *The honest Courtesan. Veronica Franco. Citizen and writer in Sixteenth Century Venice*, Chicago 1992.

Madonna Fiammetta‹) des Giovanni Boccaccio, die Lyrik des Jacopo Sannazaro – zeugt von großer Gelehrsamkeit.[48]

Analog zu Petrarca findet sich auch in Stampas *Rime* ein Prooemialgedicht, das das Modell/Vorbild direkt zitiert (»Voi, ch'ascoltate in queste meste rime, […]«; GS: *Rime*, S. 67 [›Ihr, die Ihr in diesen traurigen Versen, […]‹]), allerdings von der Reuethematik abweicht und stattdessen den dichterischen Ruhm für sich reklamiert (»Gloria, non che perdon, de' miei lamenti/spero trovar fra le ben nati genti […]«; ebd. [›Ruhm, nicht nur Reue, von meinen Klagen,/hoffe ich bei den edlen Menschen zu finden.‹]) Das Wortspiel (»donne« [›Frauen‹] – »danno« [›Schaden‹]), das in Bembos *Asolani* (1505) die Frauen für das Liebesleid verantwortlich macht,[49] wird von Stampa implizit in sein Gegenteil verkehrt; bei ihr sind es die »donne«, denen »danno« widerfährt:

> E spero ancor che debba dir qualcuna: Felicissima lei, da che sostenne/per sì chiara cagion danno sì chiaro!/Deh, perché tant'amor, tanta fortuna/per sì nobil signor a me non venne,/ch'anch'io n'andrei con tanta donna a paro? (Ebd. [›Und ich hoffe auch, dass jemand sagen wird: Ihr Glückliche, die ihr aus so einem klaren Grund so klaren Schaden ertragt!/Warum widerfährt nicht mir so viel Liebe, so viel Glück wegen eines so edlen Herrn,/auch ich würde mich gerne mit dieser Frau vergleichen können.‹])

Das zweite Sonett spielt wiederum auf Petrarca an, wenn das Moment des sich Verliebens (*innamoramento*) in den Kontext eines religiösen Festes gestellt wird; es handelt sich um Weihnachten; der Conte wird hier also mit der Geburt des Herrn,

48 Vgl. Schneider: *Der weibliche Petrarkismus*, S. 263: »Die Diskurse aber erweisen sich als letztendlich unhintergehbar, was die Rede vom Ausdruck ›authentischer‹ Gefühle oder von einer tatsächlichen Liebespassion der Autorin höchst problematisch macht. Im Blickpunkt stehen vielmehr Stampas Umgang mit Traditionen und mit zeitgenössisch verfügbaren Diskursen sowie deren spezifische Anverwandlung und damit auch ihre eigene Positionierung innerhalb eines literarisch ausgerichteten Umfeldes.«

49 Vgl. Pietro Bembo: *Gli Asolani*, Paris 2006, S. 70.

als der er für das lyrische Ich erscheint, in Verbindung gebracht. Weihnachten ist deutlich positiv konnotiert, im Gegensatz zum Karfreitag bei Petrarca. Es steht demnach erst einmal die Hoffnung der Sprecherin im Vordergrund. Dabei handelt es sich um eines der wenigen Gedichte, in denen der Geliebte ausnahmslos positiv dargestellt wird. Das folgende metapoetische Gedicht entwirft nun die Beziehung der Dichterin und Sprecherin zu dem Objekt ihrer Dichtung als Muse. Das Wortspiel Petrarcas um Laura aufnehmend – indem Stampa Collaltino als »colle« (›Hügel‹), wie den Hügel auf seinem Landsitz, bezeichnet –, spielt sie in diesem Sonett aber auch auf den Berg Helikon, Sitz der Musen, an und bestärkt damit wiederum ihre Rolle als Dichterin, die den Ruhm für sich in Anspruch nimmt. Der besungene Geliebte wird dabei zur Muse degradiert und die traditionelle Rollenverteilung zwischen dem männlichen Dichter und der weiblichen Muse – in Analogie zu Petrarkas Lorbeergedichten, in denen dieser sich mittels des Daphnemythos auf eine Stufe mit dem Dichtergott Apoll stellt – wird unterlaufen.[50] Das vierte Sonett bietet sodann den ersten Lobpreis des Geliebten, dessen Vollkommenheit auf das Zusammenspiel der Planeten zurückgeführt wird: »Quando fu prima il mio signor concetto,/tutti I pianeti in ciel, tutte le stelle/gli diêr le grazie, e queste doti e quelle,/perch'ei fosse tra noi solo perfetto.« (GS: *Rime*, S. 69 [›Als mein Herr erschaffen wurde,/gaben ihm alle Planeten und Sterne im Himmel,/alle Reize und diese und jene Gaben, damit er allein unter uns

50 Vgl. Bassanese: *Gaspara Stampa*, S. 73: »Besides his title, Collaltino di Collalto also provides a name which was an ideal counterpart to that of Petrarca's lady, Laura. […]. Collatino di Collalto is not a melodious name, lacking the rich sound qualities and allegorical potential of ›Laura‹ but it had considerable poetic possibilities for Stampa, who metamorphosed it into colle and, by extension, Parnassus and Helicon, the former being the sacred hill and the latter the home of Apollo and the Muses. The allegoric name thus obtained designates the love relationship; the count becomes a height to conquer, a sacred resting place, and her poetic muse.«

perfekt sei.‹] So habe ihn Saturn mit Intelligenz ausgestattet, Jupiter ihn zu edlen und schönen Dingen predisponiert, Mars alle anderen Männer ihm gegenüber als Schwächlinge erscheinen lassen; Apollo habe ihm Stil und Eleganz und Venus Schönheit verliehen.

Auch Collaltino wird dem Ideal des von Castiglione gezeichneten Hofmannes gerecht. Allerdings erscheint in der ersten Terzine der Mond als zerstörerisches Element, das den Geliebten zu Eis werden lässt und die eingangs aufgebaute kosmische Harmonie sogleich zerstört. Analog zu Petrarcas Eis-Feuer-Metaphorik schließt das Sonett mit der Darstellung gegensätzlicher Gefühle (*contrari affetti*), die indes bei Stampa im Geliebten selbst ihren Ursprung haben.[51] Wie Irmgard Osols-Wehden bereits hervorgehoben hat, dekonstruiert die Dichterin in ihren *Rime* immer wieder traditionelle Rollenzuschreibungen, indem sie *gender*-affizierte mythologische Stoffe neu besetzt, so wie hier im Falle des Mondes, der nicht nur die Kälte des Collaltino Collato bewirkt, sondern auch Grund ist für seine Unbeständigkeit, eine Eigenschaft, die traditionell den Frauen zugeschrieben wird:

> Vor dem Hintergrund einer misogynen Tradition, in der der Mond als Sinnbild für die dem weiblichen Geschlecht zugeschriebene Schwäche der *inconstantia* interpretiert wurde, entwickelt das Bild des unter lunarem Einfluss stehenden, defizitären Mannes in den *Rime* der Gaspara Stampa auch eine geschlechter-

51 Vgl. Irmgard Osols-Wehden: »Der Mann im Zeichen des Mondes. Zur Dekonstruktion von Geschlechterstereotypen in den *Rime* der Gaspara Stampa«, in: Anne-Marie Bonnet und Barabara Schellewald (Hg.): *Frauen in der Frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur*, Köln/Weimar/Wien 2004, S. 133: »Anders als die Ambivalenzen petrarkischen Liebeserlebens angesichts eines idealen, sich dem Liebenden dauerhaft entziehenden Liebesobjekts, werden die wechselnden Affektbewegungen bei Gaspara Stampa v.a. zum Spiegel des widersprüchlichen, zwischen Liebeszuwendung und Gefühllosigkeit schwankenden Verhaltens des Geliebten. Die für den Petrarkismus typischen antithetischen Begriffspaare wie Hitze-Kälte, Feuer-Eis […] verweisen auf Ambivalenzen, die im Geliebten selbst ihren Ursprung haben.«

bezogene Relevanz: Der Graf als wankelmütiger Liebhaber wird durch dieses Bild feminisiert bzw. ein System weiblicher Rollenzuweisungen dekonstruiert, indem ein Mann in wort- und bildreichen Variationen zum Vertreter einer exemplarisch weiblichen Eigenschaft stilisiert wird.[52]

Die Sprecherin hingegen stilisiert sich wiederholt zur personifizierten Treue, die jedoch bei ihrem Geliebten, der ab Sonett VII nun zunehmend als »empio« (›ruchlos‹) und »crudele« (›grausam‹) beschrieben wird, nichts auszurichten vermag.

Zuvor, in Sonett V, wird der Conte mittels der Sonnenmetaphorik in Zusammenhang mit der göttlichen Lichtmetaphorik gebracht: »Io assimiglio il mio signor al cielo/meco sovente./Il suo bel viso è l' sole; […]« (›Ich setze meinen Herren oft mit dem Himmel gleich./Sein schönes Antlitz ist die Sonne.‹), was wohl dem neoplatonischen Ansatz der Colonna geschuldet sein dürfte: »Wie bei Petrarca steht die Schönheit (*bellezza*) des Geliebten im Vordergrund, die bei Gaspara in einen neoplatonischen Kontext eingeordnet wird, in dem die Schönheit als Abbild des Göttlichen gilt.«[53] Im Gegensatz zu Vittoria Colonna beschreibt Stampa immer wieder das Äußere des Geliebten, seine stattliche Erscheinung, seine blonden Haare, kurzum sein perfektes Aussehen, das allerdings gleich darauf wieder mit seiner Grausamkeit in Gefühlsdingen kontrastiert wird: »[…] di pelo biondo, e di vivo colore,/di persona alta e spazioso petto,/e finalmente in ogni opra perfetto,/fuor ch'un poco (oimè lassa!) empio in amore.« (GS: *Rime*, Sonett VII, S. 71 [›blond, gebräunt, hochgewachsen und von statthafter Statur,/und schließlich in allem perfekt,/nur, (ich Ärmste!), ein wenig ruchlos in Liebesdingen.‹]) Die hier eingebaute Fallhöhe, die sich quasi leitmotivisch durch den *Canzoniere* hindurchzieht, lässt die vorhergehende neoplatonische Idealisierung des Geliebten in einem nahezu parodistischen Licht erscheinen. Im Fortgang der Texte wird die Desillusionierung des lyrischen

52 Ebd., S. 138.

53 Osols-Wehden: »Gaspara Stampa«, S. 74.

Ichs immer offensichtlicher, werden die negativen Züge des Conte immer vorherrschender, während die Beschwörung der Treue der Sprecherin immer größeren Raum einnimmt. Zu Recht stellt Irmgard Osols-Wehden fest:

> Gerade weil es Gaspara in den Grenzen der Kodifizierungen des petrarkistischen Diskurses gelingt, Geschlechterstereotype aufzulösen, ohne neue geschlechtsspezifische Zuordnungen zu konstruieren, stellen die *Rime* auch einen gewichtigen und faszinierenden Beitrag zur *Querelle des femmes* dar.[54]

## Veronica Francos *Terze Rime*

Von Veronica Franco wissen wir mit Sicherheit, dass sie dem venezianischen Milieu der *cortegiane* (Kurtisanen) zuzurechnen ist.[55] Wohl 1546 als Tochter einer Kurtisane und eines venezianischen Bürgers geboren, erscheint sie im Gegensatz zu Gaspara Stampa im venezianischen Katalog, der die Prostituierten inventarisierte.[56] Der dort genannte ›Billigtarif‹ von zwei *scudi*[57] darf dabei nicht darüber hinwegtäuschen, dass es Veronica Franco in ihrem Gewerbe zu einigem Ruhm brachte, was nicht zuletzt der Besuch Heinrichs III. belegt, der auf der Durchreise 1574 auch bei ihr Station machte.[58] Darüber hinaus knüpft sich ihre Karriere eng an die Familie Venier, von der drei männliche Vertreter große Bedeutung für ihr Leben hatten: Domenico Venier (1517–78), Senator und Literat, kann wohl als ihr intellektueller Freund und Mentor in den venezianischen Literatenkreisen gelten. Marco Ve-

54 Osols-Wehden: »Der Mann im Zeichen des Mondes«, S. 148

55 Zur Biographie von Veronica Franco vgl.: Hartmut Köhler: »Veronica Franco (1546–1591)«, in: Osols-Wehden (Hg.): *Frauen der italienischen Renaissance*, S. 81–96; Perocco: »Donne e scrittura«; Rosenthal: *The honest Courtesan*; Alvise Zorzi: *Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti*, Mailand 1986.

56 Vgl. Köhler: »Veronica Franco«, S. 87.

57 Vgl. Zorzi: *Cortigiana veneziana*, S. 5.

58 Vgl. Köhler: »Veronica Franco«, S. 85f.

nier, der ebenfalls wichtige politische Ämter bekleidete und auch eine literarische Ader besaß, gilt als ihr Liebhaber. So ist das erste Kapitel (*capitolo*) der Erstausgabe der *Terze Rime* (1575) mit der Angabe »Del Magnifico Messer Marco Venier alla Signora Veronica Franco« (›Vom wohlgeborenen Marco Venier an Veronica Franco‹) überschrieben, die allerdings in den folgenden Ausgaben durch »D'incerto autore« (›Von unbekanntem Autor‹) ersetzt wurde. Der dritte Angehörige der weit verzweigten Familie Venier, Maffeo (1550–68), ein Neffe von Domenico, erwies sich hingegen als Veronica Francos erbitterster Feind. Seine poetischen Attacken gegen sie veranlassten diese zu diversen Verteidigungsgedichten, so auch zum Kapitel XIII der *Terzinen*, gefolgt von der Klagerede in Kapitel XVI.

> Diese Schwierigkeit, sich als Frau gegen (männliche) Verleumdung zu verteidigen, spricht Veronica Franco in ihren *Terze Rime* wiederholt an. […] Veronica Franco hat nun aufgrund ihrer Stellung als *cortigiana* eine besondere Position innerhalb der Gesellschaft, die ihr manche Freiheit erlaubt, und auch ihre Sprecherin ist sich im Text dessen bewusst[59],

so Ulrike Schneider. Daria Perocco rät allerdings zu Recht dazu, diese vermeintliche Freiheit der Veronica Franco nicht mit unseren heutigen Maßstäben zu bewerten, um eine anachronistische Deutung zu vermeiden:

> Il caso di questa scrittrice [Veronica Franco; R.v.K.] è stato recentemente letto come quello della portabandiera della libertà femminile all'interno del secolo ufficialmente più aperto nei riguardi della donna, ma questo tipo di lettura è inficiato da una vision tutta novecentesca e talvolta forzatamente ‚femministica' di un fenomeno, come quello della scrittura femminile nel *Cinquecento*, che deve essere letto in un'ottica unicamente rinascimentale. Veronica non è la donna colta e liber ache può fare quello che vuole, è la cortigiana (indubbiamente di alto livello, ma sempre cortigiana) che a questo suo *status* sociale è incatenata.[60] [›Der Fall dieser Schriftstellerin [Veronika Franco; R.v.K.] ist kürzlich als Fah-

59 Schneider: Der weibliche Petrarkismus, S. 96.

60 Perocco: »Donne e scrittura«, S. 93.

nenträger der Freiheit der Frauen gelesen worden in dieser Zeit, die offiziell den Frauen gegenüber offener eingestellt war. Aber diese Art der Lektüre ist von den Ideen des 20. Jahrhunderts infiziert und entspricht einem dem 16. Jahrhundert aufgezwungenen Feminismus, der nicht den Gegebenheiten der Renaissance entspricht. Veronica ist nicht die gebildete und freie Frau, die tun und lassen kann, was ihr gefällt, sie ist eine Kurtisane (wenngleich auf hohem Niveau, aber immer noch eine Kurtisane), die eng mit ihrem sozialen Status verbunden ist.‹]

Es ist nicht zu vergessen, das ihr dieser Status unter anderem im Jahre 1580 eine Anklage vor der Inquisition eingebracht hat.

Die *Terze Rime*[61] (Terzinen) in 25 Kapiteln, von denen die ersten 14 ein Rede- und Antwortspiel zwischen der Dichterin und einem ungewissen bzw. mehreren ungewissen Partnern darstellen, über deren Identität vielfach spekuliert wurde – als Gesprächspartner dürften wohl insbesondere Maffio und Marco Venier anzunehmen sein, Letzterer insbesondere aufgrund der eindeutigen Angabe der ersten Fassung der *Terze Rime* –, ergeben keinen – wie in den beiden vorhergehenden Fällen – *Canzoniere* mit narrativem Substrat. Vielmehr haben wir es mit einer Art Gelegenheitslyrik zu tun, die sich auf spezifische Situationen im Leben der Dichterin bezieht und konkrete Kommunikationssituationen konstituiert. Unter Rückgriff auf die Topoi und literarischen Verfahren der petrarkistischen Liebeslyrik, wie z.B. die antithetische Metaphorik von Hitze-Kälte, Feuer-Eis und die bembianische Sprache, reagiert Franco in den *Terze Rime* auf reale Lebenssituationen:[62] sei es, um sich ihrer Liebeskunst zu rühmen,[63] sei es, um sich gegen ihre Angreifer zu verteidigen.

61 Als Textgrundlage dieser Ausführungen dient die Ausgabe: Veronica Franco: *Terze Rime*, hg. von Stefano Bianchi, Mailand 1995; im Folgenden mit *Terze* und Seitenzahl im Text nachgewiesen.

62 Vgl. Perocco: »Donne e scrittura«, S. 95.

63 Vgl. Tatiana Crivelli: »›A un luogo stesso per molte vie vassi‹. Note sul Sistema petrarchista di Veronica Franco«, in: Dies./Nicoli/Santi (Hg.): *»L'una e l'altra chiave«*, S. 91.

Insbesondere die Kapitel, in denen sich Veronica mit Verteidigungsreden an ihre Gegner richtet, sollen im Folgenden näher betrachtet werden, um hieraus mögliche Männlichkeitskonzeptionen bzw. -ideale abzuleiten.

Tatsächlich speisen sich die den Adressaten der *Terze Rime* zugeschriebenen Attribute aus dem topischen Ideal höfischer bzw. ritterlicher Tugenden, an die die Dichterin häufig appelliert, wenn sie sich entweder an treulose Liebhaber (Kapitel III, XVII, XX) oder aber an jene Widersacher richtet, die sie mit übler Nachrede verfolgen (Kapitel XIII, XVI, XXIII, XXIV). Hat sie in Kapitel V die Einsicht, dass die Tugend des Liebhabers höher zu bewerten sei als die eigene Tugend (»Quel ch'amai più, più mi torna in dispetto/né stimo più beltà caduca e frale,/e mi pento che già n'ebbi diletto.// Misera me, ch'amai ombra mortale,/ch'anzi doveva odiar, e voi amare,/pien di virtù infinita ed immortale!; *Terze*, S. 68 [›Was ich am meisten liebte, gefällt mir nun nicht mehr,/auch schätze ich nicht mehr die flüchtige und sterbliche Schönheit,/und ich bereue es, mich daran erfreut zu haben.// Ich Armselige, die ich den sterblichen Schatten liebte,/den ich hätte hassen müssen und euch lieben,/voll unendlicher und unsterblicher Tugend.‹], so muss sie doch immer wieder feststellen, dass die männlichen Tugenden mehr einer Idealvorstellung als der Realität entsprechen. Wenn sie in Kapitel XIII Maffeo Venier den Krieg erklärt, wobei sie ihm im literarischen Krieg die Wahl der Waffen freistellt, womit sie ihre literarische Gelehrsamkeit bekräftigt[64] und damit den Akzent auf das Attribut »onesta« (›ehrenhaft‹) in Bezug auf ihre Tätigkeit als Kurtisane legt, betitelt sie den Verleumder zuvor als »ingrato e fede mancatore« (*Terze*, S. 92 [›undankbar und untreu‹]); in Kapitel XVI entlarvt sie die Verleumdung als Verstoß gegen die ritterlichen Tugenden und als unritterliches Ausnutzen der weiblichen ›Schwäche‹:

> […]//da cavalier non è, ch'abbia raccolta/ne l'animo suo invitto alta virtude,/e che a l'onor la mente abbia rivolta,//con armi

64 Vgl. Crivelli: »A un luogo stesso per molte vie vassi«, S. 87f.

> insidïose e non vedute,a chi più disarmato men sospetta/dar gravi colpi di mortal ferute.//Men ch'agli altri ciò far poi se gli aspetta/contra le donne, da natura fatte/per l'uso che più d'altro a l'uom diletta: […] (*Terze*, S. 106 [›[…] es ist nicht statthaft für einen Ritter, der sich der Tugend verschrieben hat,//mit heimtückischen und unsichtbaren Waffen, den unbewaffneten und frei von Verdacht seienden/sorglosen mit schweren Schlägen tödlich zu verletzen.//Noch weniger erwartet man dies gegen die Frauen, die von der Natur aus dazu bestimmt sind höchste Freuden zu geben.‹])

Am Ende dieser Kriegserklärung appelliert die Dichterin wiederum an die vermeintliche Stärke des Widersachers, wenn sie diesen darauf aufmerksam macht, dass seine Verweigerung in diesem Krieg als Schwäche bzw. Feigheit ausgelegt werden könnte: »[…] e se voi poi non mi risponderete,/di me dirò che gran paura abbiate, se ben cosí valente vi tenete.« (*Terze*, S. 111 [›Und wenn Ihr mir nun nicht antwortet,/werde ich mir sagen, dass Ihr zu große Angst habt,/obwohl Ihr euch doch für so tapfer haltet.‹])

Das Spiel mit dem topischen Gegensatzpaar von männlicher Stärke und weiblicher Schwäche führt in *Capitolo* XXIV zu einer konkreten Positionierung innerhalb der *Querelle des femmes*. Das Kapitel, das keinem klaren Adressaten zugeordnet werden konnte, richtet sich wiederum an einen Liebhaber, der die Dichterin offensichtlich verleumdet hat (*Terze*, S. 227), und beginnt mit einer Abhandlung über die Opposition von Schein und Sein und den Trug der irdischen Welt. So zeigt der Dichterin die Vernunft, dass sie sich in ihrem Liebhaber offensichtlich getäuscht hat:

> Del mondo ingannator quest'è la possa,/che quell ch'è piú contrario al ver succeda,/per cagion torta, occoltamente mossa.//La ragion vuol ch'ogni ben di voi creda,/ma poi del verisimile l'effetto/fa che quel ch'io credei prima discreda. (*Terze*, S. 146 [›Der täuschenden Welt ist es eigen,/dass das geschieht, was am unwahrscheinlichsten scheint,/aus falschem und verstecktem Grund.//Die Vernunft will, dass ich von Euch nur Gutes denke,/aber die Wahrheit zeigt, dass ich nicht an das glauben kann, was ich anfangs glaubte.‹])

Auch hier folgt, wie im Falle Veniers, die Klage wegen unritterlichen Verhaltens:

> Strano mi parve udir, d'un uom diviso/dai fecciosi costume del vil volgo,/un cotal nuovo inaspetto aviso;//e mentre col pensiero a voi mi volgo,/de la virtute amico e de l'onesto,/la fede a quell ch'è vergognoso ed inonesto;//né sempre la ragion, che I sensi affrena,/a stringer pronto in man si trova il morso, e l'gran soverchio rompe ogni catena. (*Terze*, S. 148 [›Es scheint mir seltsam, von einem so neuen und unerwarteten Zug eines Mannes zu hören, der getrennt ist/von den gemeinen Sitten des niederen Volkes;//und während ich mich in Gedanken an Euch wende,/Freund der Tugend und der Ehrbarkeit,/der Beweis zeigt, dass Ihr euch schandbar und unehrenhaft verhalten habt,//Nicht immer hat die Vernunft, die die Sinne bremst, die bremsenden Zügel in der Hand, und das große Übermaß lässt alle Ketten sprengen.‹])

Vom Zorn übermannt, hat sich der Adressat des Kapitels zu Beleidigungen hinreißen lassen, die Veronica Franco veranlassten, sich mit den folgenden Versen in den Geschlechterstreit einzuschreiben und die Überlegenheit des weiblichen Geschlechts zu postulieren. Was zähle, sei nicht die körperliche Stärke der Männer, sondern vielmehr der Geist und der Intellekt, von dem die Frauen mehr als die Männer besäßen:

> Né però di noi fu certo il difetto,/che se ben come l'uom non sem forzute,/come l'uom mente avemo ed intelletto.//Né in forza corporal sta la virtute, ma nel vigor de l'alma e de l'ingegno, da cui tutte le cose san sapute;//e certa son che in ciò loco men degno/non han le donne, ma d'esser maggiori/degli uomini dato hanno piú d'un segno. (Ebd. [›Aber unser Mangel ist nicht sicher,/dass wir zwar nicht so stark sind wie die Männer, aber genauso intelligent sind.//Nicht in der körperlichen Stärke liegt die Tugend,/sondern in der Kraft der Seele und des Geistes, der alles weiß;//und ich bin sicher, dass die Frauen den Männern in nichts nachstehen, sondern gezeigt haben, dass sie den Männern darin sogar überlegen sind.‹])

Die Weisheit der Frauen bestehe darin, dass sie die Männer an ihre Überlegenheit glauben ließen. Um die Menschheit und deren Erhalt zu sichern, schweige die Frau und ordne sich dem Manne unter:

> Ma la copia degli uomini in ciò falla; e la donna, perché non segue il male,//s'accomoda e sostien d'esser vasalla./Ché se mostrar volesse quanto vale/in quanto la ragion, de l'uom saría/di gran lunga maggiore, e non che eguale.//Ma l'umana progenie manchería, se la donna, ostinata in sul düello,/foss'a l'uom, com'ei merta, acerba e ria.//Per non guastar il mondo, ch'è si bello/per la specie di noi, la donna tace,/e si sommette a l'uom tiranno e fello. (*Terze*, S. 149 [›Aber die große Menge der Männer irrt darin; es ist die Frau, weil sie dem Manne darin nicht folgt,// sich abfindet und zufrieden damit gibt, Vasallin zu sein.//Dass, wenn sie zeigen wollte, wie viel sie wert ist,/würde sich zeigen, dass ihre Vernunft der des Mannes nicht nur gleichkommt, sondern sie bei Weitem überragt.//Aber das menschliche Geschlecht würde aussterben, wenn die Frau auf dieses Duell bestehen würde und so boshaft und hart wäre, wie er es verdient.//Um die Welt, die so schön ist, nicht zu verderben, um unserer Existenz willen, schweigt die Frau, und ordnet sich dem tyrannischen und grausamen Manne unter.‹])

Diese Ordnung funktioniere allerdings nur, wenn die Männer sich den Frauen gegenüber höflich und galant zeigten. Die Männer hingegen, die gegen dieses Gebot der Höflichkeit und des gesellschaftlichen Zusammenlebens (»civiltà«) verstießen, bedrohten diese gesellschaftliche Ordnung. Wie bereits im an Maffeo Venier gerichteten *Capitolo* XVI schließt Franco mit einem Friedensangebot an den Gegner, in dem sie diesen im eigenen Interesse bittet, um seinen Ruf als Edelmann zu wahren, auf dieses einzugehen.

Veronica Franco nutzt so die Waffen der Literatur, nämlich die des Systems des Petrarkismus und der *Querelle des femmes*, um sich gegen Angriffe seitens der Männer zur Wehr zu setzen, die wie Maffeo in seinem Spottgedicht, »VERONICA, ver unica puttana«[65] (›Veronica, einzig wahre Nutte‹) ihre gesellschaftlich prekäre Situation als Kurtisane ausnutzen. Das Idealbild des Mannes, das Franco vorschwebt, entspricht ebenfalls dem des Hofmanns, ein Idealbild, das in ihrer Realität allerdings kaum Bestand zu haben scheint.

65 Köhler: »Veronica Franco«, S. 91.

## Fazit

Trotz der großen Unterschiede zwischen den drei Vertreterinnen des weiblichen Petrarkismus (*Petrarchismo femminile*) lässt sich festhalten, dass sich in den Texten der behandelten Autorinnen die Vorstellung eines Männlichkeitsideals allenfalls *ex negativo* erkennen lässt: Das Idealbild des Mannes ergibt sich für die drei Dichterinnen aus dem, was er real nicht ist. Das von Vittoria Colonna gezeichnete Ideal des Ehegatten als Kriegsherr und Hofmann wird in Kontrastierung mit dem d'Avalos gewidmeten Briefgedicht als politische Strategie entlarvt. Gaspara Stampas *Canzoniere* dekonstruiert durch die Umcodierung literarischer Muster systematisch traditionelle Geschlechterzuschreibungen und unterläuft damit auch das höfische Männlichkeitsideal. Veronica Franco bedient sich hingegen des petrarkistischen Codes, um die Realität ihrer Lebenswelt und das eben nicht den höfischen Idealen entsprechende Verhalten der Männer zu entlarven. Im Spiel mit den Regeln der den Dichterinnen der italienischen Renaissance zur Verfügung stehenden literarischen Systeme des Petrarkismus und der *Querelle des femmes* werden so gesellschaftlich sanktionierte Rollenmodelle unterlaufen bzw. als nicht funktionierend entlarvt. Im Gegensatz zum ›männlichen Petrarkismus‹ wird das besungene Objekt im weiblichen Petrarkismus nur auf den ersten Blick idealisiert. Bei näherem Hinsehen erscheint die Idealisierung vielmehr gebrochen und der Mann als ›Problem‹. Der weibliche Petrarkismus als literarisches System schreibt sich damit in den die europäische Kulturgeschichte bestimmenden Streit der Geschlechter ein und macht aus der *Querelles des femmes*, d.h. dem Streit um die Frauen, einen Streit um die Männer.

Mechthild Albert

# Männlichkeitsentwürfe in der Novellistik von María de Zayas und Mariana de Carvajal

Das *Siglo de Oro*, das Goldene Zeitalter der spanischen Kultur, stellt, abgesehen von den künstlerischen Meisterwerken, die es hervorgebracht hat, eine Epoche des Niedergangs und der gesellschaftlichen Umbrüche dar, in der nicht zuletzt auch eine tiefgreifende Krise der Männlichkeit zu verzeichnen ist. »Wo sind noch Männer in Spanien?«, fragt 1635 der Dominikanerprediger Francisco de León, da sich doch alle in Frauen verwandelt hätten.[1] Die Klage über die Effeminierung der Männer, insbesondere der Adligen, ist als rekurrenter Topos das auffälligste Symptom dieser Krise, deren vielfältige Implikationen Elizabeth Lehfeldt in einem instruktiven Aufsatz aus dem Jahre 2008 analysiert.[2] Vor allem Kleriker und Staatsreformer, die sog. *arbitristas*, bestimmen den kritischen Diskurs über Männlichkeit, wobei neben moralischen insbesondere soziopolitische und ökonomische Erwägungen eine entscheidende Rolle spielen. Auch eine Frau beteiligt sich an der Männlichkeitsdebatte: In ihrer *Idea de nobles y sus desempeños en aforismos* (1644; ›Gedanken in Aphorismen über den

1 Zit. nach: Elizabeth A. Lehfeldt: »Ideal Men: Masculinity and Decline in Seventeenth-Century Spain«, in: *Renaissance Quarterly*, Nr. 61.2., 2008, S. 463.

2 Im Folgenden stütze ich mich auf Lehfeldt: »Ideal Men«, S. 463–494; zur Einführung vgl. ebenfalls José R. Cartagena Calderón: »Introducción: masculinidades en crisis y bajo escrutinio«, in: Ders.: *Masculinidades en obras: El drama de la hombría en la España imperial*, Newark 2008, S. 9–53.

Adel und seine Aufgaben‹) erläutert Luisa de Padilla, Gräfin von Aranda, ihre Vorstellung von einer »nobleza virtuosa« (einem ›tugendhaften Adel‹) im Hinblick auf religiöse und moralische wie politische und militärische Tugenden.[3]

Angesichts von Bevölkerungsrückgang, Wirtschaftskrise und negativer Handelsbilanz, so die Kritiker, stellt der wachsende Konsum importierter Luxusgüter im Bereich von Mode, Tafel und anderen Freizeitvergnügen nicht nur eine Gefahr von Verweichlichung und Verweiblichung dar, sondern auch ein massives volkswirtschaftliches Problem, das selbst durch königliche Erlasse (*pragmáticas*, *leyes suntuarias*) zur Reglementierung des prestigeträchtigen Konsumverhaltens nicht in den Griff zu bekommen ist. Zugleich versuchen *arbitristas* wie Kirchenvertreter nach Kräften zur Aufwertung der körperlichen Arbeit beizutragen, sei es durch humanistische und volkswirtschaftliche Argumente oder durch Frömmigkeitspraktiken wie die Verehrung des hl. Joseph, Schreiner und Vater Jesu, oder die im Jahre 1622 erfolgte Heiligsprechung des Bauern San Isidro Labrador, des Schutzpatrons Madrids.

Angesichts der desaströsen Niederlagen im Dreißigjährigen Krieg gerät der spanische Adel in den Blick, der sich – etwa im Unterschied zu Frankreich – kaum persönlich oder finanziell an den militärischen Unternehmungen der Krone beteiligt und stattdessen dem Volk und ausländischen Söldnern das Kriegshandwerk überlässt. Um diesem Missstand abzuhelfen, rufen die Kritiker dem Adel seine traditionelle Führungs- und Vorbildfunktion sowie seine Pflicht zur territorialen Verteidigung in Erinnerung, unter Berufung auf ritterlich-heroische Beispiele aus Antike, Mittelalter und jüngerer Vergangenheit, d.h. aus *reconquista* und *conquista*.[4] Auch

3 Vgl. Aurora Egido: »La *Nobleza virtuosa* de la Condesa de Aranda, doña Luisa de Padilla, amiga de Gracián«, in: *Archivo de Filología Aragonesa*, Nr. 54/55, 1998, S. 9–41.

4 Zur Relevanz von *reconquista*, *conquista* und Hofleben im Rahmen des Männlichkeitsdiskurses vgl. auch die entsprechenden Kapitel in Cartagena Calderón: *Masculinidades en obras*.

die Bedeutung der Erziehung wird hervorgehoben, denn Waffenübungen, Reiten und Jagd sollen an die Stelle ›effeminierter‹ höfischer Kompetenzen wie Musik, Dichtung und Tanz treten. Gerade der Hof stellt ein ›gefährliches‹ Milieu dar, droht der Höfling doch durch die Unterordnung unter die höfische Hierarchie sowie durch das feminin beeinflusste Hofleben seine *gender*-Identität zu verlieren, wie zahlreiche Traktate warnend vermerken.

Als Phänomen der spanischen Kulturgeschichte wird die problematische Männlichkeit der Frühen Neuzeit seit der Jahrtausendwende primär im Rahmen der *Queer* und *Gay Studies* US-amerikanischer Provenienz erforscht.[5] Nach dem frühen Sammelband *Queer Iberia* zu Mittelalter und Renaissance[6] und einer Reihe von Publikationen zum *crossdressing* in der spanischen Literatur des *Siglo de Oro*[7] liegen inzwi-

5 Vgl. u.a. María José Delgado und Alain Saint-Saëns (Hg.): *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*, New Orleans 2000; Federico Garza Carvajal: *Butterflies Will Burn: Prosecuting Sodomites in Early Modern Spain and Mexico*, Austin 2003; Sidney Donnell: *Feminizing the Enemy: Imperial Spain, Transvestite Theater, and the Crisis of Masculinity*, Lewisburg 2003; Peter E. Thompson: *The Triumphant Juan Rana. A Gay Actor of the Spanish Golden Age*, Toronto 2006; Sherry Velasco: *Male Delivery: Reproduction, Effeminacy, and Pregnant Men in Early Modern Spain*, Nashville 2006; Cristian Berco: *Sexual Hierarchies, Public Status: Men, Sodomy, and Society in Spain's Golden Age*, Toronto 2007.

6 Gregory Blackmore und Gregory S. Hutcheson (Hg.): *Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham 1999.

7 Tobias Brandenberger und Henriette Partzsch (Hg.): *Deseos, juegos, camuflaje. Los estudios de género y queer y las literaturas hispánicas – de la Edad Media a la Ilustración*, Frankfurt a.M. 2011; Sidney E. Donnell: *Clothes make the man. Transvestism or the re-dressing of masculine identity in Spanish Golden Age and colonial theatre*, Pennsylvania 1994; Lola González: »La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica«, in: María Luisa Lobato und Francisco Domínguez Matito (Hg.): *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro I*, Frankfurt a.M./Madrid 2004, S. 905–916; Aurelia Martín Casares und Margarita García Barranco: »La mujer en hábito de varón: transgresiones de género en la España del

schen auch vermehrt Ergebnisse einer literatur- und kulturwissenschaftlichen *masculinity*-Forschung vor, wobei im vorliegenden Zusammenhang vornehmlich zwei Publikationen hervorzuheben sind: *Masculinidades en obras: El drama de la hombría en la España imperial* von José R. Cartagena Calderón sowie der von Gerry Milligan und Jane Tylus herausgegebene Sammelband *The poetics of masculinity in early modern Italy and Spain*.[8] Daneben betreffen selbstverständlich auch einige Beiträge der Frauenforschung zu den beiden ausgewählten Autorinnen Aspekte imaginierter Männlichkeit; sie werden jeweils an geeigneter Stelle erwähnt.

Der vorliegende Beitrag zur imaginierten Männlichkeit aus weiblicher Sicht basiert auf der Novellensammlung *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663; ›Weihnachten in Madrid und unterhaltsame Abende‹) von Mariana de Carvajal (1610/15 – ca. 1664), während die bekanntere und schon stärker erforschte María de Zayas (1590 – ca. 1661) mit ihren *Novelas amorosas y ejemplares* (1637; ›Exemplarische Liebesnovellen‹) und *Desengaños amorosos* (1647; ›Enttäuschungen der Liebe‹) lediglich als Vergleichsfolie herangezogen werden soll. Spätestens seit Miguel de Cervantes' *Novelas ejemplares* (1613; ›Exemplarische Novellen‹) und bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts ist die Novelle, neben dem Theater, in Spanien eine überaus populäre Gattung, vor allem beim weiblichen Publikum. Als Texte von Frauen für Frauen erscheinen die ausgewählten Novellen in besonderer Weise geeignet, repräsentative Bilder von imaginierter Männlichkeit zu vermitteln.

María de Zayas und Mariana de Carvajal sind zwei ungleiche Autorinnen, wie eine vergleichende Charakterisierung ihrer literaturgeschichtlichen Einordnung und ihrer

Siglo de Oro«, in: José F. Lorenzo Rojas (Hg.): *Lengua e historia social. La importancia de la moda*, Granada 2009, S. 67–79.

8 Cartagena Calderón: *Masculinidades en obras*; Gerry Milligan und Jane Tylus (Hg.): *The poetics of masculinity in early modern Italy and Spain*, Toronto 2010.

Gestaltung der *gender*-Problematik verdeutlicht. María de Zayas wird bereits seit Ende der 1970er Jahre als ›feministische‹ Autorin entdeckt und erforscht, wodurch sie bald einen festen Platz im Kanon spanischsprachiger Autorinnen erlangt.[9] Im Vergleich zu ihr gilt Mariana de Carvajal als literarisch epigonal, konventionell und normgetreu bezüglich der Geschlechterrollen.[10] Doña Mariana wird in den Literaturgeschichten als »alma casera y doméstica« (›häusliche Seele‹) charakterisiert; im Unterschied zu den großen Leidenschaften bei Zayas repräsentiere sie eine »feminidad de lo pequeño, de los detalles«.[11] Eben die detaillierte Schilderung häuslichen Lebens und materieller Kultur, der Caroline Bourland schon 1925 eine Untersuchung widmet,[12] trägt seit Ende der 1980er Jahre zur allmählichen Neubewertung Mariana de Carvajals bei. Ausgangspunkt ist das Vorwort, das Maria Grazia Profeti der 1988 von Antonella Prato besorgten kritischen Ausgabe der *Navidades de Madrid* voranstellt und in dem sie den kostumbristischen Wirklichkeitsbezug dieser Novellen und die damit einhergehende Ideologie sozialer Mobilität als Merkmale einer frühbürgerlichen Li-

9 Vgl. Hans Felten: *María de Zayas y Sotomayor: zum Zusammenhang zwischen moralistischen Texten und Novellenliteratur*, Frankfurt a.M. 1978; Irene Albers und Uta Felten (Hg.): *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Frankfurt a.M./Madrid 2009; Margaret Rich Greer: *María de Zayas tells baroque tales of love and the cruelty of men*, University Park (Pa.) 2000; Lisa Vollendorf: *Reclaiming the Body. María de Zayas's Early Modern Feminism*, Chapel Hill 2001.

10 Neben der unveröffentlichten Dissertation von Isabel Colón Calderón: *Mariana de Carvajal y Saavedra: una novelista del siglo XVII*, Madrid 1985, findet sich die derzeit umfassendste Darstellung von Leben und Werk bei Moisés Martín Gómez: *Mariana de Carvajal: Industrias y desdenes: un estudio de las ›Navidades de Madrid‹*, Cádiz 2003, auf dessen Forschungsabriss ich mich im Folgenden beziehe.

11 Valbuena Prat, zit. nach: Martín Gómez: *Mariana*, S. 48.

12 Vgl. Caroline A. Bourland: »Aspectos de la vida del hogar en el siglo XVII, según las novelas de dona Mariana Carbajal«, in: *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, Bd. II, S. 331–368.

teratur deutet.[13] Diese Interpretation wird von Evangelina Rodríguez Cuadro weiter konkretisiert und von Nieves Romero Díaz im Sinne eines spezifischen Erzählgenres für die im Zuge des gesellschaftlichen Strukturwandels entstehende bürgerlich durchsetzte »nueva nobleza« präzisiert.[14] Zunächst geschmäht als Schwundstufe der barocken *novela cortesana*,[15] werden die *Navidades de Madrid* nunmehr als innovatives Zeugnis einer im Entstehen begriffenen bürgerlichen Literatur interpretiert.

Wie verhalten sich vor diesem Hintergrund die unterschiedlichen Modellierungen von *gender* bei beiden Erzählerinnen? Zunächst sei betont, dass beide Autorinnen Giovanni Boccaccios Modell der Novellensammlung mit struktureller Verknüpfung von Rahmen- und Binnenerzählung übernehmen, wobei sie den weiblichen Figuren auf beiden Ebenen einen zentralen Stellenwert einräumen. Die (liebes-)kranke Lisis (Zayas) und die verwitwete Lucrecia (Carvajal) organisieren jeweils das gesellige Geschichtenerzählen, das nicht zuletzt therapeutische Funktion besitzt. Beide Rahmenfiktionen entwerfen einen »feminized space«,[16] innerhalb dessen – in einer gegenüber dem männlichen Erwartungshorizont durchaus provokanten Weise – eine weiblich dominierte Interaktion zwischen den Geschlechtern inszeniert wird. Auf beiden Ebenen, Rahmen- wie Binnenerzählung, steht das Liebeswerben mit seinen Konventionen und Un-

13 Vgl. Maria Grazia Profeti: »Introduzione«, in: Antonella Prato (Hg.): *Mariana de Carvajal y Saavedra: Navidades de Madrid y noches entretenidas*, Milano 1988, S. 7–25.

14 Evangelina Rodríguez Cuadros: *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid 1988; Nieves Romero Díaz: *Nueva nobleza, nueva novela. Reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark 2002.

15 Vgl. María del Pilar Palomo: *Forma y estructura de la novela cortesana*, Barcelona 1976.

16 Lisa Vollendorf: »The Future of Early Modern Women's Studies: The Case of Same-Sex Friendship and Desire in Zayas and Carvajal«, in: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Nr. 4, 2000, S. 265–284, hier S. 267f.; auf diesen Aufsatz beziehe ich mich im Folgenden.

wägbarkeiten im Mittelpunkt, weshalb die Novellensammlungen als *novelas de cortejo* bzw. *courtship novels* kategorisiert werden können,[17] wobei Zayas und Carvajal, laut Vollendorf, die vielfältigen Dimensionen weiblichen Begehrens und Sozialverhaltens ausloten. Trotz dieser Gemeinsamkeiten zwischen den Novellensammlungen bleiben die Unterschiede in Sachen *gender* deutlich sichtbar, die von Noël Valis auf folgenden Nenner gebracht werden: »Zayas was the aberration; Carvajal confirmed the rule.«[18]

Entsprechend der Vorgabe ihrer *Desengaños amorosos*, ›wahre‹ Geschichten von Betrug und Liebesverrat der Männer an Frauen zu erzählen, dekonstruiert Zayas, im Gegensatz zu Carvajal, das Modell der höfisch-galanten Liebe.[19] Zugleich entwirft sie ein radikal negatives Männerbild, das vor allem männliche Gewalt gegen Frauen in den Fokus nimmt. Diese lässt sich als Ersatzhandlung angesichts der Krise der Männlichkeit deuten,[20] auf die Zayas nicht zuletzt mit der expliziten Forderung nach weiblicher Emanzipation reagiert. Neben dieser mentalitätsgeschichtlichen Interpretation ist für die Einschätzung der dargestellten Gewalt und Transgressivität – Vergewaltigung, Misshandlung und Mord, nicht selten in Zusammenhang mit erotischer Ambiguität und Homosexualität – allerdings auch die Gattungsgeschichte der Novelle zu berücksichtigen. Der extreme, nahezu sadistische Charakter,

17 Vgl. Shifra Armon: *Picking Wedlock. Women and the Courtship Novel in Spain*, Lanham u.a. 2002.

18 Valis zit. nach: Vollendorf: »The Future«, S. 267.

19 Vgl. Robin Ann Rice: »*La industria vence desdenes*: Mariana de Carvajal y los hombres creados a su imagen«, in: Lillian von der Walde Moheno (Hg.): »*Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables*«. *Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*, México (D.F.) 2007, S. 117–126.

20 Vgl. Nadia Avendaño: »La violencia masculina en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas«, in: *South Carolina Modern Language Review*, Nr. 5.1., 2006, S. 38–53; Susan Paun de García: »Zayas's Ideal of the Masculine: Clothes Make the Man«, in: Joan Cammarata (Hg.): *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, Gainesville 2003, S. 253–271.

der sich bei Zayas gerade auf *gender*-Ebene artikuliert,[21] steht nämlich in der Tradition der auf Matteo Bandello zurückgehenden, von Pierre Boaistuau (1559, 1578) und François de Belleforest (1583) begründeten *Histoires tragiques*, schreckenerregender und blutrünstiger Erzählungen, die, ebenso wie bestimmte Grausamkeiten des Barocktheaters, die Sensationslust des Publikums bedienten.[22] Diese frühneuzeitlichen Erzählmodelle, auf die Zayas in ihren 1637 und 1647 erschienenen Novellensammlungen zurückgreift, sind bei der frühbürgerlichen Carvajal überwunden. Während wir bei Zayas häufiger eine aktive *mujer varonil*, eine männliche Frau finden, konzipiert Carvajal das Ideal eines *hombre mujeril*, der mit konventionellen Rollenzuschreibungen bricht und sich der Frau gegenüber verständnisvoll zeigt.[23]

Während also undankbare Verführer und gnadenlose Libertins bei Zayas ihr Unwesen treiben, erfindet Mariana de Carvajal Männer nach – weiblichem – Maß, »hombres a la medida de la mujer«.[24] Dieser ›feminine‹ Mann ist jedoch nicht mit dem effeminierten Beau, der Komödienfigur des *lindo*, zu verwechseln. Er ist vielmehr, wie Jacinto in »La industria vence desdenes« (›Geschicklichkeit besiegt Geringschätzung‹), ein exemplarischer Liebender, der alle Symptome der Liebeskrankheit aufweist, über genügend Sensibilität und *fineza* verfügt, um die Affekte zweier um ihn rivalisierender Damen zu analysieren und zu kanalisieren, und sich

21 Juan Goytisolo kommentiert die »Vorliebe von María de Zayas für das Schreckliche und Gewalttätige« (S. 105), bringt diese »escenas brutales, llenas de efectos truculentos« (S. 104; [›Brutale Szenen voll schaurigen Effekte‹]) jedoch, wie er zugibt, ›anachronistisch‹, mit de Sade, dem ›Grand Guignol‹ oder dem ›Spaghetti Western‹ in Verbindung (S. 104); Juan Goytisolo: »El mundo erótico de María de Zayas«, in: *Disidencias*, 1977, S. 63–115; dieser Beitrag ist leider in der deutschen Übersetzung von *Dissidenzen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984) nicht enthalten.

22 Vgl. Avendaño: »La violencia«, S. 38.

23 Vgl. Rice: »*La industria*«, S. 118f.; vgl. auch Goytisolo: »El mundo«, S. 100.

24 Rice: »*La industria*«, S. 121.

darüber hinaus als Dichter und Sänger, Musikvirtuose und Tänzer erweist, während er die prosaische Frage nach Mitgift hintanstellt.[25] Mit den Galanterien dieses jugendlichen Liebhabers im Rahmen familiär-freundschaftlicher Geselligkeit liefert Carvajal zugleich Verhaltensmuster für gesellige Interaktion.[26] Die Protagonisten der Novellen entsprechen im Wesentlichen einem höfisch-ritterlichen Modell, das sich, im Spannungsfeld von aristokratischer Idealisierung und frühbürgerlichem Sittengemälde (*costumbrismo*), vor allem in der topischen Situation der Brautwerbung manifestiert.[27] Trotz der stereotypen Erzählmuster der *courtship novel* und des für alle positiven Figuren geltenden Anspruchs auf höfliche, *gender*-übergreifende Verständigung entfaltet Mariana de Carvajal ein gewisses Spektrum an Männlichkeitsentwürfen, indem sie jeweils unterschiedliche Facetten akzentuiert, die im Folgenden herausgearbeitet werden sollen. Dabei geht es um die Bedeutung von Scherz und Lachen im höfischen Kontext, um einen Rächer weiblicher Ehre, um die Darstellung von männlicher Gewalt sowie schließlich um Fragen von Beruf und Status.

## Der König als Hofnarr

In der achten und letzten Novelle ihrer *Navidades de Madrid*, »Amar sin saber a quien« (›Lieben, ohne zu wissen wen‹),[28] entwirft Carvajal mit Lisena, der Tochter des Königs von Schottland, eine eher virile Protagonistin, die sich, den Män-

25 Vgl. ebd., S. 123–125; Martín Gómez: *Mariana*, S. 114–128.
26 Vgl. Shifra Armon: »The Romance of Courtesy: Mariana de Carvajal's *Navidades de Madrid y noches entretenidas*«, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19.2.1995, S. 241–261.
27 Vgl. Martín Gómez: *Mariana*, S. 87–102: »El caballero: ritual y disfraz«; darin auch Näheres zu den Verkleidungsstrategien.
28 Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich im Folgenden auf Mariana de Carvajal y Saavedra: *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, hg. von Dámaso Chicharro, Jaén 2005.

nern abhold und der Jagd zugetan, ins selbstgewählte Exil eines utopischen Inselstaats zurückzieht, um einer eifersüchtigen Stiefmutter zu entgehen. Dorthin folgt ihr unerkannt einer ihrer abgewiesenen Prätendenten: Enrico, König von Navarra. Inkognito verfolgt er eine höfisch-burleske Doppelstrategie: Anonym bringt er seiner Geliebten Ständchen und schickt ihr Briefe, entsprechend den Vorbildern des höfisch-sentimentalen Romans. Unter der Maske eines scherzhaften Tölpels verschafft er sich einen Platz in ihrem Hofstaat, um ihr nahe zu sein. Die Doppelstrategie führt schließlich zum erhofften Erfolg, und er erringt die Liebe seiner Angebeteten.

Besonderes Interesse verdient die Verkleidung des Königs von Navarra als »rústico bobo«, als lächerlicher bäurischer Tor, den man für geeignet hält, als Hofnarr zu fungieren. Zweifelsohne entspricht diese Figur einer »estética carnavalesca«,[29] die darin kulminiert, dass der unerkannte reale Herrscher sich an Karneval zum »rey de gallos« (›Hahnenkönig‹) ausrufen lässt, dessen parodistische Motti trotz der tumb-burlesken Maske seinen Geist, seine Liebe und letztlich seine wahre Identität erkennen lassen. Seine Verkleidung als »tosco villano« (S. 307), als tölpelhafter Bauer, entspricht nicht nur der Umkehrung des sozialen Status durch Maskierung, die bei Carvajal übrigens häufiger anzutreffen ist als *crossdressing* zur Camouflage von *gender*. In Einklang mit der typisch barocken Dialektik von *engaño* und *desengaño*, d.h. von Täuschung und Enttäuschung, Schein und Sein, veranschaulicht die Figur Enricos darüber hinaus das Verhältnis von Dummheit und Klugheit, *bobería* und *discreción*; so kommentiert eine Hofdame: »estas boberías tienen mucho de discreción« (S. 318 [›diese Dummheiten haben viel mit Klugheit gemein‹[30]]). Damit illustriert der fingierte Tölpel, wie dies Carvajals Novellen grundsätzlich tun, die Tugend der *discreción*, einen Schlüsselbegriff barocker Rationalität, verwandt der *prudencia*, der

29 Martín Gómez: *Mariana*, S. 97.

30 Wo nicht anders vermerkt, stammen sämtliche Übersetzungen in diesem Artikel von Charlotte Steinweg.

Lebensklugheit.[31] Er dient außerdem als Reflexionsfigur für den Stellenwert von Spaß und Scherz im Rahmen sozialer Interaktion bei Hof und, zunehmend, in bürgerlichen Kreisen. Von Castiglione und Della Casa bis zu deren spanischen Übersetzern Boscán und Gracián Dantisco[32] sowie bei den französischen Theoretikern der *courtoisie* und *politesse*, wie z.B. François de Callières,[33] stellt die Scherzrede als Bestandteil der Konversationsrhetorik[34] und Würze urbaner Geselligkeit ein Sondergebiet der entsprechenden Traktatliteratur dar. Die Kunst des Geschichtenerzählens und der gelungenen Pointe – der *cuentos*, *burlas* und *donaires* – ist ein Aspekt männlichen *self-fashionings* durch Rhetorik,[35] für das die Novellen insofern Modelle liefern. Als Medium moralischer Unterweisung (*avisos*) oder als Beweis von barockem Scharfsinn, Ingenium und Witz steht die Scherzrede des 16. und 17. Jahrhunderts in einem weit gefassten rhetorischen, literarischen und pragmatischen Zusammenhang, der über den ›Humor‹ als Zeichen frühbürgerlicher Mentalität[36] hinausgeht. Vielmehr stellt die geistreiche, recht platzierte Scherzrede ein wesentliches Ingredienz geselliger Interaktion unter dem Zeichen von *urbanitas* und *mesotes* dar, das sich in Gestalt der zwischen Ethik

31 Vgl. Armon: »The Romance of Courtesy« sowie kontrovers dazu Martín Gómez: *Mariana*, S. 129–168: »La discreción de los héroes«.

32 Vgl. José A. Rico-Ferrer: »In Earnest and in Jest: Disciplining Masculinity through Narration and Humour in *The Spanish Galateo*«, in: Gerry Milligan und Jane Tylus (Hg.): *The poetics of masculinity in early modern Italy and Spain*, Toronto 2010, S. 267–292.

33 Vgl. seine Abhandlung: François de Callières: *Des bons mots, des bons contes de leur usage, de la raillerie des anciens, de la raillerie et des railleurs de notre temps*, Paris 1692.

34 Vgl. dazu die Standardwerke von Christoph Strosetzki.

35 Vgl. Rico-Ferrer: »In Earnest and in Jest«, S. 275.

36 Vgl. Martín Gómez: *Mariana*; Catherine Soriano: »Tópico y modernidad en ›La industria vence desdenes‹ de Mariana de Carvajal«, in: María Cruz García de Enterría und Alicia Cordón Mesa (Hg.): *Siglo de Oro. Actas del IV congreso internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares 1998, S. 1537–1546.

und Rhetorik angesiedelten Tugend der *eutrapelia* bis zu Aristoteles und Cicero zurückverfolgen lässt.[37]

## Der Rächer weiblicher Ehre

Während Enrico die Liebe seiner Dame mit seinem Ingenium erobert, tut dies Don Duarte in der sechsten Novelle, »Celos vengan desprecios« (›Eifersucht rächt Verachtung‹), mit dem Schwert. Vergleichbar mit Lisena, die ihre Bewerber ignoriert, um sich in den idealen Hofstaat von La Isla zurückzuziehen, lässt auch Narcisa, eine Dame aus Mailand, ihre Freier abblitzen und bevorzugt stattdessen die Gesellschaft ihrer Freundinnen im idyllischen *retiro* ihres Landguts.[38] Die obendrein als »cruel y desdeñosa« (S. 243), grausam und verächtlich, charakterisierte Schöne provoziert damit die Rachsucht der Verschmähten, des Herzogs Arnaldo und des Grafen Leonido. Als Letzterer sie bis auf ihren Landsitz verfolgt, eilt ihr der spanische Edelmann Don Duarte zu Hilfe, ein weiterer Freier, der ihr unerkannt gefolgt war. Im Duell fügt er dem Grafen eine schwere Gesichtsverletzung zu und schlägt den so Gezeichneten samt seiner Diener in die Flucht. Sein Mut und seine lässige Überlegenheit – »su mucho valor«, »su airoso despejo« (S. 245) – tragen dem anonymen Retter Narcisas Neugier und Bewunderung ein. Ähnlich wie Enrico verfolgt Duarte eine Doppelstrategie, um seine Geliebte zu erobern, da sich seine Bravour als Fechter abwechselt mit höfischen Liebesweisen wie Geschenken und Gedichten, womit er die ideale Synthese von *armas* und *letras* verkör-

37 Vgl. Christoph Strosetzki: »Fundamentos filosóficos de la vida social y de la conversación en el Siglo de Oro«, in: Mechthild Albert (Hg.): *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt a.M. 2013, S. 73–92, und Manfred Tietz: »Indeseada sociabilidad‹: Concepto y crítica de la sociabilidad en los contextos teológicos del Siglo de Oro«, in: Ebd., S. 93–113.

38 Zu den homoerotischen Implikationen vgl. Vollendorf: »The Future«, S. 273f.

pert, wie sie u.a. die Condesa de Aranda im vierten Band ihrer *Idea de nobles* am Beispiel des Marqués de Santillana zur Nachahmung empfiehlt.

Nachdem Leonido außer Gefecht gesetzt ist, strukturieren drei weitere Duelle, nunmehr gegen Herzog Arnaldo, die Handlung in beinahe komischer Weise, wobei sich die Zweikämpfe in ihrer Dramatik steigern. Beim dritten und letzten Duell steht nichts Geringeres als die körperliche und moralische Unversehrtheit der Dame auf dem Spiel, denn zum Äußersten getrieben, überfällt der Herzog Narcisa, um sie zu vergewaltigen und so zur Ehe zu zwingen: »pues gozando vuestra hermosura os obligaré a que me déis la mano« (S. 251 [›denn indem ich Eure Schönheit besitze, werde ich Euch verpflichten, mir Eure Hand zu geben‹]). Aber schon ist Duarte zur Stelle, um den Schurken zu überwältigen und ihm abermals das Leben zu schenken – mit Rücksicht auf den Ruf der Dame. Als sich die Wogen geglättet haben und Duarte sich als einst abgewiesener Freier zu erkennen gegeben hat, wird ihm der Lohn, »premio« (S. 252), für seine Ritterlichkeit zuteil: Narcisa nimmt ihn zum Gatten, und auch Leonido, ja sogar Arnaldo finden ein glückliches Ende.

Was die Konstruktion von *gender* in dieser Novelle betrifft, so entspricht Don Duarte klassischen Handlungsmustern: Als traditionelles Männlichkeitsritual dient das Duell u.a. der Bewährung gegenüber einer Auserwählten. Duarte kämpft um die Hand seiner Dame, indem er ihre Ehre verteidigt. Dass er damit zugleich ihre Selbstbestimmung sichert, die von den enttäuschten Freiern angefochten wird, spielt vor dem Hintergrund von Carvajals frühbürgerlicher *gender*-Ideologie gewiss keine sekundäre Rolle. Auffällig ist schließlich, dass immer wieder die spanische Nationalität des Helden hervorgehoben wird. Don Duarte, ›glücklicher Abkömmling der Herzöge von Cardona‹ (S. 244), beweist sich als »valiente español« (S. 248 [›tapferer Spanier‹]), dessen bewundernswerte Tapferkeit mit dem Happy End der Eheschließung gewürdigt wird: »dio Narcisa la mano a don Duarte, con mucho gusto de todas sus amigas y mayor admiración del mucho va-

lor y prudente industria del valoroso español« (S. 253 [›Narcisa gab Don Duarte das Jawort, zum Wohlgefallen all ihrer Freundinnen, die die große Tapferkeit und das besonnene Handeln des tapferen Spaniers überaus bewunderten‹]). Das kluge und mutige Verhalten Duartes gegenüber seiner geliebten Mailänderin und deren zudringlichen Freiern liefert als Reaktion auf die Krise der Männlichkeit im *Siglo de Oro* – *gender*-Krise als Symptom der Krise nationaler Identität[39] – den Gegenentwurf eines ›mannhaften‹ Spaniers, der Ehre und Autonomie der Frau mit der Waffe verteidigt und darum auch im interkulturellen Vergleich ein unübertroffenes Vorbild darstellt.

## Männliche Gewalt im gesellschaftlichen Kontext

Männliche Gewalt gegen Frauen findet sich, wie bereits bemerkt, sehr viel seltener bei Carvajal als bei Zayas. Im Unterschied zu mehreren Novellen der *Desengaños amorosos* gelingt es der sexistischen Gewalt bei Carvajal in keinem Fall, das Schicksal der Frauen zu besiegeln; vielmehr stellt sie häufig das Initialmoment einer anders gelagerten Handlung bzw. Problematik dar und besitzt insofern einen eher funktionalen Stellenwert, wie zwei weitere Novellen verdeutlichen. In »La dicha de Doristea« (›Doristeas Glück‹) – der Titel antizipiert bereits die glückliche Überwindung der Gewalterfahrung – erliegt die früh verwaiste Protagonistin den Verführungen Claudios und flieht mit ihm unter Mitnahme von Geld und Schmuck. Doch bei der ersten Gelegenheit verstößt er sie mit der Begründung, sie sei es nicht wert, seine Frau zu werden, da sie sich ihm anheimgestellt habe: »quien se atrevió a ponerse en mis manos no es buena para ser mi mujer« (S. 172 [›wer es wagte sich in meine Hände zu begeben, ist nicht geeignet meine Frau zu werden‹]). Dieses zynische Ar-

39 Auf diesen Zusammenhang verweist u.a. Goytisolo: »El mundo«, S. 107f.

gument des *male chauvinism* entlarvt bereits im Jahre 1972 Juan Goytisolo unter Verweis auf diverse Autoren des *Siglo de Oro*.[40] In seinen an eine weibliche Adressatin gerichteten *Novelas a Marcia Leonarda* (1621–24) formuliert schon Lope de Vega ebenso pointiert wie anklagend: »si esto saben hacer y decir los hombres, ¿por qué después infaman la honestidad de las mujeres? Hácenlas de cera con sus engaños y quiérenlas de piedra con sus desprecios«[41] (›wenn die Männer dies tun und sagen können, warum schänden sie dann die Ehrbarkeit der Frauen? Sie lassen sie mit ihren Täuschungen weich wie Wachs werden und wünschen sie angesichts ihrer Verachtung aus Stein zu sein‹), während María de Zayas konstatiert und appelliert: »Cierto es que vosotros las hacéis malas, y no sólo eso, mas decís que lo son. Pues ya que sois los hombres el instrumento de que lo sean, dejadlas, no las deshonréis«[42] (›In Wahrheit bringt ihr sie dazu schlecht zu sein, und nicht nur das, ihr betont zudem, dass sie schlecht sind. Da ihr als Männer die Ursache ihrer Schlechtigkeit seid, lasst sie, entehrt sie nicht‹). Doch es ist gerade Claudios Wille, Doristea zu entehren, und er schickt sich an, ihr Gewalt anzutun, als unverhofft ein Retter in der Not erscheint und den *villano* erschießt. Damit beginnt die eigentliche Liebeshandlung, die sich ganz allmählich zwischen Doristea und ihrem Wohltäter Carlos entspinnt, als eine Beziehung, die auf gegenseitiger Wertschätzung, Feingefühl (*fineza*) und Verstand (*prudencia*) basiert. Beide Partner haben dabei die seelischen Konsequenzen des vorangegangenen unbedachten Liebesabenteuers und der nur knapp verhinderten Entehrung zu bewältigen. Für Doristea ist es das bohrende Gefühl der Unterlegenheit, für Carlos die moralische Gratwanderung, eine ›kompromittierte‹ und ›kompromittierende‹ Frau zu lieben und in seinem Haus aufzunehmen. Und dies unter den Augen eines Vaters, dessen Lebenswandel auf »rectitud« (›Rechtschaffen-

40 Ebd., S. 94f.
41 Lope de Vega zit. nach ebd., S. 94.
42 Zayas zit. nach ebd., S. 94f.

heit‹) und »virtud« (›Tugend‹) ausgerichtet ist (S. 178). Deutlich zeigt sich dabei, dass die väterliche Autorität nicht nur für Töchter, sondern auch für Söhne eine unhintergehbare Richtschnur bedeutet. Nach der von Mann und Frau überaus klug und unter Meisterung sämtlicher Affekte herbeigeführten glücklichen Lösung gibt auch der *pater familias* seinen Segen und erweist sich als liebevoller Schwiegervater, eine aufgewertete und mit emotionalen Komponenten versehene familiäre Funktion: »tan amante de su nuera, que sólo por esto la podemos llamar dichosa, pues se ve pocas veces amistoso cariño en tan mal parentesco« (S. 189 [›so sehr liebte er seine Schwiegertochter, dass wir sie allein daher als glücklich ansehen können, denn nur selten findet man freundschaftliche Liebe bei einem so misslichen Verwandtschaftsgrad‹]). Das Zusammenspiel von Gefühl und Verstand sowie die Bedeutung familiären Zusammenhalts veranschaulichen einmal mehr den frühbürgerlichen Charakter dieser spätbarocken Novellen.

Das zweite Beispiel männlicher Gewalt zeigt ebenfalls einen sozial- und mentalitätsgeschichtlich interessanten Befund. Es handelt sich um die fünfte Novelle der *Navidades de Madrid* mit dem erbaulichen Titel »Quien bien obra, siempre acierta« (›Wer gut handelt, geht nie irr‹), der im Übrigen auch auf die zuvor kommentierte Erzählung zuträfe. Wiederum ist die Gewaltszene das narrative Initialmoment. Auf dem Heimweg vom Militäreinsatz in Flandern trifft Don Alonso de Saavedra in einem Olivenhain unvermutet auf ein grausames Szenario: Ein Edelmann und sein Diener heben ein Grab aus für eine junge Frau, die verzweifelt um ihr Leben fleht. Es handelt sich allem Anschein nach um einen »lastimoso y repentino suceso« (S. 232), einen bedauernswerten und jähen Vorfall, wie er von Zayas und der Tradition der *histoires tragiques* bekannt ist. Don Alonso greift zu den Waffen und ringt die Täter nieder, schenkt ihnen jedoch das Leben und gibt ihnen Gelegenheit zur Flucht. Wiederum entwickelt sich eine Beziehung zwischen Opfer und Retter, doch diesmal handelt es sich nicht um eine Liebesbeziehung, da

sich der Protagonist, Don Alonso, als der Bruder des Geliebten der Erretteten, Don Luis, erweist. Anstelle einer Romanze ergibt sich vielmehr eine retrospektive Erklärung des brutalen Initialszenarios sowie eine anschließende Lösung des verwickelten Kasus. Dabei spielen Berufs- und Statusfragen, normabweichende Familienverhältnisse sowie juristische Verfahrensweisen eine entscheidende Rolle. Carvajal präsentiert uns hier einen ungewohnten Männlichkeitsentwurf, der nicht von einer eher abstrakten Kategorie wie der Ehre, sondern von konkreten gesellschaftlichen, standespolitischen und rechtlichen Parametern im urbanen Kontext determiniert wird.

Wie der rückblickenden Erzählung der erretteten Doña Esperanza zu entnehmen ist, war das auslösende Moment der verhängnisvollen Geschehnisse die Konkurrenz ihres Vaters, Don Alvaro, und ihres Geliebten, Don Luis, um das Amt eines »procurador de cortes« (S. 234), eines Vertreters der Stadt bei den staatlichen Institutionen, während beide bereits den einflussreichen Rang eines ›24‹ bekleiden, als Mitglied einer gewählten Kommission des Stadtrats.[43] Im Streit um die höhere Würde beleidigt Don Luis seinen Rivalen, ohne seine Liebesbeziehung zu dessen Tochter zu berücksichtigen; es kommt zum Duell, woraufhin Esperanzas Vater den Herausforderer und seine gesamte Sippe verflucht. Auf Rat des *corregidor* (Vogtes) verlässt Don Luis für eine Weile die Stadt. Obwohl durch die besagten Ereignisse eine prinzipiell standesgemäße Verbindung zwischen Esperanza und Luis vereitelt wurde, schlägt er ihr eine gemeinsame Flucht vor, in die sie einwilligt. Fatalerweise gerät der diesbezügliche Brief in die Hände ihres Stiefbruders Leonardo, der einer außerehelichen Verbindung des Vaters mit einer maurischen Sklavin

43 Vgl. Christoph Strosetzki: »El regidor en el Siglo de Oro: una profesión entre espejo de príncipes, emancipación burguesa y sátira literaria«, in: Anthony J. Close und Sandra María Fernández Vales (Hg.): *Edad de Oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Madrid/Frankfurt a.M. 2006, S. 573–578.

entstammt, woraufhin es zu einem heftigen Streit zwischen den Stiefgeschwistern kommt. Aus dieser Kontroverse resultiert, im Einverständnis zwischen Vater und Stiefsohn, die geplante ›Opferung‹ Esperanzas in der eingangs erwähnten Szene.

Nach dem Bericht dieser Vorgeschichte bringt Don Alonso die Geliebte seines Bruders in einem Kloster unter und erfährt bei seiner Rückkehr ins heimische Córdoba die juristische Fortsetzung des Falls: Nach dem Ausbleiben Doña Esperanzas habe ihr Vater Anklage gegen Don Luis erhoben, und zwar wegen Entehrung seiner Tochter und Hausfriedensbruch, einschließlich ›Raub eines Vermögens im Wert von mehr als zweitausend Dukaten‹ (S. 238), woraufhin der Beklagte Don Luis außerhalb der Stadt aufgegriffen und ins Gefängnis geworfen worden sei; sofern seine Geliebte nicht zurückkehre, sei ihm die Todesstrafe gewiss. Nun setzt Don Alonso, der Bruder des Beklagten, die Rechtsbehörden umgehend vom Hinterhalt Don Alvaros in Kenntnis und fordert dessen Bestrafung. Daraufhin setzt sich der Rechtsapparat in Bewegung, vom Schreiber und Sekretär über den *corregidor* bis zum *presidente de Castilla* (S. 239). Unter Berufung auf die Autorität des Königs ergeht schließlich folgendes Urteil: Die Eheschließung zwischen Luis und Esperanza sei zu vollziehen; der heimtückische Stiefbruder Don Leonardo wird zu sechs Jahren Gefängnis verurteilt; der Vater muss sein außereheliches Verhältnis lösen und die Sklavin verkaufen, um angesichts seines gesellschaftlichen Ranges kein schlechtes Beispiel zu geben: »porque no era justo que un caballero de tantas partes diese mal ejemplo« (S. 240 [›denn es war nicht angemessen, dass ein so vortrefflicher Edelmann ein schlechtes Beispiel abgäbe‹]). Über diese gerichtlichen Anordnungen hinaus ist Don Alvaro bereit, die Sklavin freizulassen, ihr einen Ehemann zu suchen und sie mit einer Mitgift auszustatten.

Aus dem Handlungsverlauf dieser Novelle wird ersichtlich, dass männliche Gewalt gegen Frauen bei Carvajal weder detailliert geschildert wird, noch die Dramatik der Erzählung

steigern oder die Sensationslust der Leser bedienen soll. Die geplante Gewalttat Leonardos an Esperanza, die als Auslöser der Handlung fungiert, entspringt nicht zuletzt dem Bruch familiärer Normen, die durch einen Richterspruch am Ende wiederhergestellt werden. Vor allem aber stellt sie einen Akt privater Willkür dar, der bei Carvajal von den Rechtsinstitutionen des Staates im Sinne des staatlichen Gewaltmonopols geahndet wird. Alonso greift nicht selbst zur Waffe, um Esperanza zu rächen, sondern rekurriert auf die zuständigen Einrichtungen des Staates, der die juristischen Interessen und Belange des Einzelnen vertritt. Der Titel »Quien bien obra, siempre acierta« kann insofern auch als klares Votum gegen private, männliche Gewaltausübung und für den Rückgriff auf die regulative Autorität des staatlichen Rechtssystems verstanden werden.

## Soziale Mobilität

Zum Schluss sei noch »La industria vence desdenes« (›Geschicklichkeit besiegt Geringschätzung‹) erwähnt, die wohl bekannteste Novelle Doña Marianas. Sie weist eine zweigliedrige Struktur auf: Der bereits erwähnten Liebeshandlung um Jacinto und die rivalisierenden Damen Beatriz und Leonor ist der Werdegang seines Onkels Don Pedro vorgeschaltet, der erst den gesellschaftlich-geselligen Rahmen für die Liebeleien des Neffen schafft. Es handelt sich um eine kirchliche Karriere mit diversen Nebentätigkeiten, die nicht nur eine erstaunliche soziale Mobilität illustriert, sondern auch den Zusammenhang von Kirche, Künsten, Kapitalbildung und Luxuskonsum veranschaulicht.

Aus niederem andalusischen Adel gebürtig, studiert Pedro, der als unterhaltsam und gesellig charakterisiert wird, Theologie in Salamanca. Dort lernt er einen italienischen Edelmann kennen, der ihn in die Geheimnisse der Malerei einweiht, worin er schnell seinen Lehrmeister übertrifft. Die Malerei sowie die Fertigung kunsthandwerklicher Textilien