

Christian Grönnagel (Bochum)

***Barba vs. galán. Männlichkeit(en) in Calderóns *Alcalde de Zalamea*.
Vorüberlegungen zu einer historischen Fundierung der *Gender Studies****

***Barba vs. galán. Masculinities in Calderón's *Alcalde de Zalamea*. Reflexions on a Historical
Foundation of Gender Studies***

The present article offers an exemplary close reading of one of Calderón's most prominent dramatical characters, Pedro Crespo, the 'Mayor of Zalamea', a play dating from 1636. I argue that this character represents a form of idealized masculinity (*ante litteram*) dominant – at least on stage – in the Spanish Baroque. As such, this paper is conceived as a further step towards a historical foundation of postmodern Gender Studies. After a brief discussion of the terminological and conceptual problems related to the hypothesis of a contemporary awareness of gender idealizations in premodern times, the article focusses on Crespo's performance as father and mayor in sharp contrast to another, clearly problematic form of premodern masculinity, i.e., Don Álvaro's. This young nobleman represents the dramatic antagonist to Crespo's virility embodied by this senior *pater familias* trying to restore his family's lost honor after the violation of his daughter by the hands of Don Álvaro. The idealization represented on stage by the Mayor of Zalamea is, however, not identical with later evolutions undergone by hegemonic masculinity (Connell) after the triumph of the two-sex model in the 19th and 20th century: Emotions and their externalization even in form of tears seem to fit perfectly well into the ideal masculinity as performed by Pedro Calderón's Pedro Crespo.

Im Rahmen dieses Aufsatzes soll die fiktional und rhetorisch entworfene Männlichkeit von Figuren auf der spanischen Barockbühne am Beispiel eines berühmten Calderón-Stücks, dem *Alcalde de Zalamea*, nachvollzogen und ausgehend von einer historisch informierten Hermeneutik vor der Folie moderner Ansätze der *Gender* und *Masculinity Studies* interpretiert werden. Doch ist das ein legitimer Ansatz? 'Wissen' wir nicht, dass es 'Männlichkeit' als Begriff im 17. Jahrhundert, also zu Zeiten Calderóns, noch gar nicht gab, dass erst der Durchbruch der modernen Naturwissenschaften im 18. und v.a. im 19. Jahrhundert zu einem dichotomischen Modell zweier Geschlechter des Menschen geführt hat, das es erlaubt, nicht allein von 'Mann' und 'Frau', sondern auch erst eigentlich von Meta-Konzepten wie 'Männlichkeit' und 'Weiblichkeit' zu sprechen?¹

Mir scheint dies eine Überspitzung zu sein, die sich nur vermeintlich auf Foucault und z.B. auch Laqueurs bahnbrechende Arbeiten zum *one-sex-model* stützen kann, also die

frühneuzeitliche, auf antike Autoritäten wie Galen gründende medizinische Theorie gesellschaftlich wie kulturell verabsolutiert und so tut, als folgten für Calderóns Zeitgenossen nicht auch aus einem *one-sex model* eine, wenn auch anders begründete Dichotomie, die Mann und Frau soziokulturell-normativ verschiedene Sphären, Attribute und Charakteristika zuwies. Mag sein, dass man im 17. Jahrhundert die Frau als unvollkommenen Mann sah (vgl. Laqueur 1992 und zeitgenössisch für Spanien Huarte de San Juan 1989). Daraus folgt aber keineswegs, dass nicht aus diesem Modell 'Idealtypen' abgeleitet werden konnten, wie Mann und Frau sich soziokulturell zu verhalten hätten. Wie sollten wir sonst Schriften wie *La perfecta casada* eines Fray Luis de León verstehen?² Dort wird bereits im Titel ein Ideal für verheiratete *Frauen* propagiert: Wie muss eine Frau sich verhalten, damit ihr das Attribut einer vollkommenen Ehefrau zugesprochen werden darf? Und wie darf sie sich nicht verhalten, da dies 'männlich' konnotiert war oder Männern vorbehalten?

Die Begründung, warum sich Frauen und Männer unterschiedlich in Gesellschaft und Kultur verhalten sollen, war in der Frühen Neuzeit mit Rückgriff auf die Bibel und das *one-sex model* eine andere, als es die spätere naturwissenschaftlich geprägte Medizin des 19. Jahrhunderts formulierte. Daraus zu schließen, dass die Zeitgenossen Calderóns keine Idealbilder von Mann und Frau hatten oder gar haben konnten, ist aus meiner Sicht ein Trugschluss. Ob die Frau als unvollkommener (!) Mann medizinisch begriffen wurde oder als 'the opposite sex' zum Mann ist durchaus relevant, aber außerhalb der Medizinischen Fakultäten wohl auch nicht so relevant, als dass wir annehmen müssten, wir begingen bereits einen Methodenfehler, wenn wir nach dem Weiblichkeitsideal in der *Perfecta Casada* oder nach einem Männlichkeitsideal bei Calderón fragen.³ Selbst die Annahme, die Frühe Neuzeit hätte gar keine Vorstellung von dem haben können, was wir heute abstrakt 'Männlichkeit' und 'Weiblichkeit' nennen, darf provisorisch in Zweifel gezogen werden. In Covarrubias' berühmten Wörterbuch von 1611 lesen wir zum Lemma 'hombre' zwar vieles (vgl. Covarrubias 2006), gerade auch etymologische Überlegungen und Spekulationen, was wir auf die Bedeutung 'Mensch' zurückführen können – eine Semantik, die das Lexem noch bis heute im Spanischen aufweist.⁴ Wir finden aber auch Passagen, in denen es offensichtlich um Männer und ggf. implizit um Männlichkeit geht. Mit Rückgriff auf

das Hebräische wird neben "Adán" sowie "*enos*", bei denen wohl eher das Allgemein-Menschliche im Vordergrund steht, als 'dritte' Bezeichnung (*nombre*) des Menschen (*hombre*, lat. *homo*) "*is*" angeführt, was Covarrubias mit lateinisch "*vir*" in Abgrenzung zur Frau übersetzt: "distinguiéndose de la mujer". Darauf folgt direkt im Anschluss die merkwürdige Kommentierung eines vulgären, zumindest volkstümlich-derben kastilischen Sprichworts: "El vulgo tiene algunas frasis de que usa en esta palabra hombre, como: *No todos son hombres que mean a la pared*." (ebd.; Kursivierung im Original) Die Bedeutung 'Mensch' kann 'hombre' in diesem *refrán* eindeutig nicht haben: Die Rede ist von der Anatomie des Mannes, die es ihm erlaubt, im Gegensatz zur Frau 'gegen die Wand zu pissen', wie es bei Covarrubias heißt. Der frühneuzeitliche Lexikograf führt diese Dichotomie von Mann und Frau weiter aus, indem er sich jedoch gegen eine rein anatomische Deutung des Sprichworts wendet. Männer sind zwar alle aufgrund ihrer Anatomie prinzipiell in der Lage, ihren Harnstrahl gegen ein Objekt zu richten – das macht sie aber noch lange nicht zu 'echten' Männern:

[...] el sobredicho refrán [...] significa que no todos los hombres por naturaleza son hombres en valor, en prudencia y en fortaleza; y alude en lo material a que el perro alza la pierna y mea a la pared, y así no por solo mear a la pared es uno hombre, sino por hacer cosas de hombre de razón y seso. (ebd.)

Hier kommen wir mit einem Denkverbot, das uns den Gebrauch des Begriffs 'Männlichkeit' für die Frühe Neuzeit untersagen will, offenbar nicht mehr weiter. Covarrubias betont, dass nicht allein die "naturaleza", die auch beim Tier – beim Rüden – gegebene Anatomie des im Sinne des *one-sex model* nach außen gestülpten Geschlechtsorgan den Mann zum 'Mann' macht, sondern dass Männlichkeit nach Taten verlangt – nach Performanz oder im Sinne von Connell: nach einer *body-reflexive practice* (2005²: 61). Wären nach dem vermeintlich frühneuzeitlichen Menschenbild alle Männer einfach durch "naturaleza" und "lo material" der Vier-Säfte-Lehre 'Männer', könnte Covarrubias diese Überlegungen gar nicht anstellen. Er ist vielmehr in der Lage (1) Mann und Frau anatomisch zu unterscheiden, was ja auch das *one-sex model* nie in Abrede gestellt hat;⁵ (2) männliches und 'unmännliches' Verhalten bei anatomischen Männern zu unterscheiden, Männer also nach verschiedenen Männlichkeiten normativ zu klassifizieren: Da Männer einen Körper aufweisen, über den Frauen nicht verfügen, können sie zwar alle gegen die Wand urinieren; um ein

'echter' Mann zu sein, genügt aber der Hinweis auf die vier Temperamente, Galen etc. eben nicht: Als 'echter' Mann wird man laut Covarrubias in der frühneuzeitlichen Gesellschaft durch männliches Verhalten erkennbar, das im Einklang mit normativ-idealtypischen Annahmen über ein Konzept steht, das wir nun getrost wieder 'Männlichkeit' nennen dürfen. Männer sind folglich in der Frühen Neuzeit – zumindest bei Covarrubias – durch eine bestimmte Anatomie von Frauen geschieden, werden aber zugleich auf ein soziokulturelles Ideal von Männlichkeit verwiesen, das von ihnen verlangt, "cosas de hombre de razón y seso" *zu tun*, also die für Covarrubias offenbar männlich markierten Tugenden wie Mut (*valor*), Umsicht (*prudencia*) und (Geistes-?) Stärke bzw. Standhaftigkeit (*fortaleza*) in die Tat umzusetzen ("hacer") – was nicht jedem Mann qua "naturaleza" gegeben sei.⁶ Es sind also auch andere Männlichkeiten denkbar die dem skizzierten Ideal nicht entsprechen. *Ser hombre* wird daher im zitierten Volksmund als ein normativer Anspruch, als Rückbezug auf ein abstraktes Konzept von Männlichkeit deutlich – und nicht als medizinisch-deskriptive Seinsbeschreibung, die bloß in Tautologien führen könnte. Gerade die Negation, dass nämlich *nicht* alle Menschen mit nach außen gestülptem Geschlechtsorgan 'echte' Männer seien, unterstreicht, dass 'Männlichkeit' als implizites Konzept nicht tautologisch in eins fällt mit "lo material" der Körper und ihrer vier Säfte. Dies wird auch mit Blick auf weitere Lexeme bei Covarrubias deutlich:

MARICÓN. El hombre afeminado que se inclina a *hacer* cosas de mujer [...].

MARIMACHO. [...] Este nombre ha puesto el vulgo a unas mujeres brisas y desenvueltas que parece haber querido naturaleza hacerlas hombres, si *no en el sexo* a lo menos en la desenvoltura. (ebd., s.v. *maricón* und *marimacho*; Hervorhebungen CG)

Der als 'effeminiert' kritisierte Mann zeigt sich laut Covarrubias in seinem Verhalten ("hacer"). Seine Männlichkeit verstößt gegen die skizzierten normativen Annahmen, indem eine Praxis deutlich wird, die als 'weiblich' stigmatisiert erscheint ("cosas de mujer"). Der Körper des Mannes wird hier nicht relevant, sondern allein dieses Verhalten. Ähnlich funktioniert diese Logik auch *vice versa* bei der als 'männlich' kritisierten Frau: Die 'Natur' habe sie eigentlich zu einem Mann machen wollen, so Covarrubias, doch ist damit gerade keine körperliche Ausstülpung des Geschlechtsorgans gemeint ("no en el sexo"), sondern allein das als deplatziert wahrgenommene, da männlich markierte Verhalten (*brisa, desenvuelta*). Schlägt man

weiter bei Covarrubias nach, wird deutlich, dass dieses 'männliche'⁷ Verhalten als Anmaßung und Provokation verstanden wird: "*Desenvoltura*, el atrevimiento y demasía (ebd.: s.v. *desenvolver*; Kursivierung im Original).

Wenn wir 'Männlichkeit' als ein Konzept definieren, das erst mit dem *two-sex model* der Aufklärung des 18. und der modernen Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts allmählich "into being" (Connell 2005²: 185) kam, versteht es sich im Sinne eines Zirkelschlusses von selbst, dass wir dieses Konzept nicht für Phänomene vor dem 18. Jahrhundert sinnvoll gebrauchen können. Laqueur betont: "Sometimes in the eighteenth century, sex as we know it was invented." (Laqueur 1992: 149) Doch auch hier muss man genau lesen: 'Sex', also das anatomische Geschlecht als eine naturwissenschaftlich neu und gegen das ältere *one-sex model* entworfene Kategorie wurde im 18. Jahrhundert allmählich geprägt. Daraus folgt erst einmal noch nichts direkt für die Frage, wie Männer und Frauen jeweils als *zoon politikon* in einer Gesellschaft wahrgenommen oder auch in der Fiktion von Kunst und Literatur als Figuren modelliert wurden. Wohl nicht zufällig hat Laqueur (1992) als Untertitel für sein Pionierwerk die Dyade "Body and Gender" (Hervorhebung CG) vergeben.

Mit Blick auf den *Alcalde de Zalamea* geht es aber nicht um frühneuzeitliche Medizindiskurse zur Anatomie und Säftemischung des menschlichen Körpers, sondern um Geschlecht als einem Kunstprodukt der literarischen Rhetorik. Wenn wir also unter 'Männlichkeit' provisorisch das verstehen, was Calderóns Zeitgenossen unter (ideal-) typischen Verhaltensweisen von Männern verstanden, begeben wir uns nicht in die oben in Erinnerung gerufene Falle. Es lässt sich dann ggf. zeigen, dass Menschen sich gemäß eines so verstandenen Konzepts von Männlichkeit bereits lange vor dem Triumph des *two-sex models* im Stande fühlten, nicht allein Männlichkeits- und Weiblichkeitsideale ihrer Epoche – *La perfecta casada* – zu beschreiben, sondern damit auch einzuräumen, dass 'Männlichkeit' und 'Weiblichkeit' nicht zwangsläufig an einen Männer- oder Frauenkörper gebunden sind: Die von Covarrubias angenommene, bloße Existenz der *marimachos* und der *maricones* seiner Zeit unterstreicht dies. Die Menschen der Frühen Neuzeit sahen sich also auch aufgrund solcher *agents provocateurs* genötigt, Ideale zu formulieren, die nach Mann und Frau unterschieden, ohne dass dabei 'männliches Verhalten' allein bei Männern wahrgenommen wurde und

vice versa. Ich gehe daher provisorisch davon aus, dass das 17. Jahrhundert sehr wohl ein Männlichkeitsideal und dazu komplementär oder auch antithetisch ein Weiblichkeitsideal formulieren konnte. Dies geschieht z.B. im Medium der Literatur als fiktionalem Entwurf. Dass nicht alle Männer- und Frauenfiguren auf der Barockbühne diese Ideale verkörperten, dürfte nicht überraschen. Jedes Ideal impliziert zwangsläufig, dass es verfehlt werden kann – sonst wäre seine Benennung tautologisch. Es wäre keine normative Richtschnur des Verhaltens mehr, wenn sich eh alle zwangsläufig so verhielten. Es muss also neben dem Ideal noch weitere, eben nicht-idealtypische Ausprägungen von Männlichkeit (und Weiblichkeit) für die Zeitgenossen gegeben haben, die aber *ex negativo* auf dieses Ideal bezogen bleiben. Eine plurale Konfiguration von Männlichkeit⁸ im Sinne Connells kündigt sich hier bereits an.

Bei dem Versuch, Theorieentwürfe der aktuellen *Gender Studies* auf die Frühe Neuzeit zu applizieren, geraten wir aber gewiss in gefährliche Untiefen einer anachronistischen Betrachtung. Um dies genauer auszuloten, sei nun zunächst vorgestellt, was bei aller gebotenen Vorsicht in diesem Aufsatz als Theorie an ein Stück des spanischen Barocktheaters herangetragen werden soll. Es wird dabei weiterhin die methodische Frage aufzuwerfen sein, was (philosophische oder soziologische) Theorien unserer Gegenwart konkret bei der Erschließung literarischer Werke leisten, die einer völlig anderen Gesellschaft entsprossen sind, als diejenige, die wir tagtäglich erleben und die ggf. auch unsere eigenen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit unbewusst modelliert.

Wenn es hier also schwerpunktmäßig um Männlichkeit gehen soll, werden wir auf die *Masculinity Studies*, eine Subdisziplin der feministisch orientierten *Gender Studies*, verwiesen, die uns als provisorischer, am Calderón-Stück zu hinterfragender theoretisch-methodischer Rahmen dienen soll. Besonders bedeutsam und breit rezipiert sind in den *Masculinity Studies* die Arbeiten der australischen Soziologin Raewyn Connell.⁹ International bekannt wurde in erster Linie ihre Monografie mit dem programmatischen Titel *Masculinities* (2005²). Bereits dieser Titel nimmt eine zentrale These des Werks vorweg: Männlichkeit wird als ein komplexes, plural verfasstes Phänomen begriffen, das sich nicht als monolithischer Block gegen Weiblichkeit erhebt, sondern von einer Vielzahl an konkreten Variationen, internen Widersprüchen

und Fissuren geprägt ist. Connell geht in patriarchalen Gesellschaften prinzipiell von vier verschiedenen Männlichkeiten aus. Zentral ist hierbei, dass diese *Masculinities* weder mit einer Charaktertypologie verwechselt werden dürfen, noch bedeutet das Modell einen Rückfall in essentialistische Annahmen. Die vier von Connell behaupteten Männlichkeiten werden vielmehr als soziokulturelle Praktiken oder 'Projekte' begriffen, als "configurations of practice" (ebd.: xviii und 81), die nur in konkreten soziokulturellen Settings durch Interaktion mit Frauen und Männern überhaupt intelligibel werden.¹⁰ Es sind dies: Hegemonie, Komplizenschaft, Unterordnung und Marginalisierung (vgl. ebd.: 76–81). Hegemoniale Männlichkeit meint dabei das in einer gegebenen Gesellschaft verklärte Idealbild, das in größtmöglicher Ferne zur Weiblichkeit den patriarchalen Herrschaftsanspruch der Männer gegenüber Frauen verkörpert. Hegemonie verlangt nach einer gesellschaftlichen Wahrnehmung, die ihren Herrschaftsanspruch legitimiert und sie verlangt zugleich nach Machtmitteln und gesellschaftlichem Einfluss. Komplizenhafte Männlichkeit profitiert zwar im Sinne der von Connell postulierten 'patriarchalen Dividende' (vgl. ebd.: 79) von der Existenz dieser hegemonialen Männlichkeit, repräsentiert aber selbst nicht das Ideal. Untergeordnete Männlichkeit wird von Connell in erster Linie am Beispiel homosexueller Männlichkeit erläutert: Sie sei vom Sozialprestige, das Männlichkeit sonst verleiht, abgeschnitten und werde gleichsam als 'weiblich' bzw. 'effeminiert' wahrgenommen, bilde somit selbst einen internen Widerspruch zum Konstrukt der Hegemonie. Marginalisierte Männlichkeiten meinen dem gegenüber etwas prinzipiell anderes, da zur Kategorie 'Gender' nun noch weitere Kategorien wie Klasse und bzw. oder Ethnie hinzutreten (vgl. ebd.: 78–81).

Wenden wir hiervon ausgehend nun den Blick zurück auf die Geschichte von Männlichkeit, so dürfen wir festhalten, dass hier noch vielfältige Forschungsdesiderate erkennbar werden. Es liegen ein paar groß angelegte Schriften zu Männlichkeit im Wandel der Zeiten vor (z.B. Schmale 2003 oder die frz. *Histoire de la virilité* in insgesamt drei Bänden; Vigarello 2011, Corbin 2011, Courtine 2011), die eventuell jedoch auch zu groß angelegt sind, um der Komplexität des Phänomens völlig Rechnung zu tragen. Für den uns hier konkret interessierenden Fall der spanischen Prämoderne verschärft sich dieser Eindruck noch: Zu Männlichkeitsformen des *Siglo*

de Oro liegen zwar auch erste Arbeiten vor, doch lässt sich noch sehr viel *terra incognita* in diesem Forschungsfeld vermessen. Dass 'Männlichkeit' als Gegenstand einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft aber auch die hispanistische Frühneuzeitphilologie erreicht hat und sich vielfältige neue Perspektiven für Untersuchungen und Lektüren eröffnen, hat nicht zuletzt ein rezentes *Coloquio Anglogermano sobre Calderón* gezeigt, das Männlichkeiten des *Siglo de Oro* als "Figuras del bien y del mal" diskutierte (vgl. Tietz/ Arnscheid 2017). Die Zeit scheint also reif für weitere Arbeiten, die sich auf der theoretisch-methodischen Basis der *Gender Studies* literarisch modellierten Männerfiguren zuwenden, Figuren, die von unserer Aktualität durch mehrere Jahrhunderte getrennt sind und uns daher vor besondere Herausforderungen bei der Interpretation stellen, da diese historische wie soziokulturelle Distanz hermeneutisch berücksichtigt werden muss. Dieser Punkt führt uns zu der zentralen Frage, wie uns Theorieentwürfe der philosophischen Postmoderne eine Zeit wie das spanische 17. Jahrhundert erschließen, wie wir also konkret und ohne Anachronismen mit feministischer *Gender*-Theorie an fiktionalen Weltentwürfen des *Siglo de Oro* arbeiten können.

Das Stück, das exemplarisch die eben genannten Probleme umreißen soll, ist eines der bekanntesten Werke des Barockdramatikers Pedro Calderón de la Barca.¹¹ Seine *comedia nueva* mit dem Titel *El alcalde de Zalamea* lässt sich ungefähr auf das Jahr 1636 datieren und stellt dem zeitgenössischen Publikum eine Episode der Geschichte Spaniens als historischen Rahmen vor Augen: Pedro Crespo, der spätere 'Richter von Zalamea',¹² ist ein reicher Bauer der Extremadura, der im Hochsommer 1580 verpflichtet wird, Truppen des spanischen Königs Philipps II. Quartier zu gewähren, als diese Truppen nach Portugal marschieren, um dort dem Thronanspruch des spanischen Monarchen in Lissabon Nachdruck zu verleihen.¹³ Wir befinden uns also im Vorfeld der *Unión Ibérica*, des Zusammenschlusses von Portugal und der übrigen Königreiche der Iberischen Halbinsel in einer Personalunion der spanischen Habsburger, die bis zu Calderóns Zeiten (genauer: bis 1640) Bestand haben sollte. Dieser Aspekt der großen Politik wird in Calderóns Barockdrama aber nicht als Haupt- und Staatsaktion gezeigt, obwohl historisch verbürgte Figuren im Stück auftreten, so neben D. Lope de Figueroa, ein General, der König selbst im Dramenschluss. Der

Schwerpunkt liegt hingegen auf einem welthistorisch unbedeutenden Großbauern, seiner Familie und was ihnen im erzwungenen Kontakt mit den Soldaten widerfährt. Pedro Crespos Problem ist nämlich nicht Philipps Thronbesteigung in Lissabon, sondern dass er neben einem Sohn (Juan) auch eine mehrfach als überaus schön vorgestellte Tochter (Isabel) hat und sich auf seinem Hof ein junger Hauptmann, D. Álvaro de Atayde, einquartiert, der von Beginn an der jungen Frau intensiv nachstellt. Als seine Avancen aber immer wieder konsequent von Isabel zurückgewiesen werden, greift der Gast zu brachialer Gewalt: Er schlägt seinen Gastgeber, Pedro Crespo, nieder, verschleppt Isabel und vergewaltigt sie in einem nahen Waldstück. Nach damaligem Verständnis war durch diese Vergewaltigung nicht nur Isabel, sondern ihre ganze Familie entehrt, so dass sich das Stück damit auseinandersetzen muss, wie es dem Oberhaupt dieser Familie – also Pedro Crespo als *pater familias* – gelingen könnte, diesen Ehrverlust wieder zu heilen. Über die Ehrkonzeption im *Alcalde de Zalamea* wurde nun seit langem viel Tinte vergossen, so u.a. zu Crespos berühmtem Ausspruch "el honor/ es patrimonio del alma,/ y el alma sólo es de Dios" (AdZ, I, vv. 874–875), was als frühes Beispiel für die Vorstellung von Menschenwürde oder gar Menschenrechten gelesen wurde.¹⁴ In diesem Aufsatz wird aber ein anderer Aspekt ins Brennglas der Aufmerksamkeit gerückt, auch wenn sich dieser nicht chirurgisch von der Ehrproblematik trennen lässt: Es soll nach der fiktional entworfenen Männlichkeit gefragt werden, die Pedro Crespo als älterer Mann in Calderóns Stück repräsentiert und in Interaktion mit den übrigen Männer- und Frauenfiguren szenisch ausagiert. Von der inneren Logik dieses Dramas her betrachtet ist Crespo dem Rollenfach des *viejo* oder *barba* zuzuweisen, d.h., um das Stück als Theatertruppe aufführen zu können, brauchte man einen Schauspieler, der keine Jungmännerrollen mehr spielt, sondern die Ebene der Väter verkörpern konnte. Dass dieses Rollenfach auch als 'barba' bezeichnet wurde, lässt vermuten, dass der Vollbart im 17. Jahrhundert wohl ein äußeres Signum des Familienvaters und jedweder älteren männlichen Respektperson war. Porträts von Velázquez zeigen jüngere Männer eher mit einem Schnurrbart oder durchaus auch glatt rasiert.¹⁵ Der Vollbart stellt in vielen Kulturen und Religionen das körperliche *signifiant* patriarchaler Männlichkeit dar – man denke an den Rabi im Judentum oder vergleichbare islamische Respektsfiguren bis hinauf zum 'Barte des

Propheten' – und scheint im katholischen *Siglo de Oro* ebenfalls ein stereotypes Requisit, das auf der Barockbühne dieses Projekt von Männlichkeit augenfällig werden lässt.

Crespo ist somit als *barba* auf der Bühne zumindest potenziell eine Autoritätsperson, der Respekt gebührt. Als Familienoberhaupt gebietet er über die Tochter wie auch den Sohn, der sich an mehreren Stellen aber widerständig zeigt. Als der Stadtrat des Ortes Zalamea Crespo in der Klimax des Stücks – nach der Entehrung seiner Tochter – zum *alcalde* bestimmt, wird der Großbauer zusätzlich zu einem Amtsträger, der über juristische wie exekutive Machtmittel verfügt, da dem *alcalde* die Rechtsprechung und deren Durchsetzung bei Angelegenheiten oblag, die nicht höheren Stellen zu überlassen wären. Als *pater familias* wie auch als Richter wird er die Familienehre mit allen Mitteln wiederherstellen und im Dramenschluss vom König selbst als *deus ex machina* auf Lebenszeit im Amt bestätigt.

Fassen wir diese Punkte zusammen, so könnte es zunächst scheinen, als sei nach Connells Schema alles eindeutig, denn Crespo vereinigt auf sich viele Aspekte, die wir einer hegemonialen Männlichkeit, hier verstanden als frühneuzeitliches Ideal von Männlichkeit, zuweisen können.¹⁶ Als Familienoberhaupt, dem Respekt im ganzen Ort gezollt wird, ist seine Virilität – die des älteren Mannes, des *barba* – legitimiert: Niemand aus dem Kreise seines Standes zieht seine Autorität als Mann in Zweifel. Auch sein Sohn ist nicht als Rebell charakterisiert, sondern als 'Heißsporn', der bisweilen über das Ziel aufgrund seiner Jugend hinauschießt. Die Tochter Isabel unterwirft sich in allem dem väterlichen Urteil und verkörpert damit ein Weiblichkeitsideal der Zeit. Crespos Männlichkeit kann also auf die Legitimität pochen, ohne die gerade hegemoniale Männlichkeit nicht als solche in sozialen Kontexten wahrnehmbar wird (vgl. Connell 2005²: 77). Zugleich verfügt er über Machtmittel und gesellschaftlichen Einfluss in seiner Region: Er ist der reichste Bauer vor Ort und wird schließlich zum Amtsträger der spanischen Krone.

Auf der anderen Seite muss bei dieser ersten Einschätzung aber die (extrafiktionale) Gesellschaftsordnung der Frühen Neuzeit mitbedacht werden. Pedro Crespo mag reich und ein Richter sein, er ist aber v.a. auch ein Bauer – damit Angehöriger des Dritten Standes – sowie einfacher *alcalde*. Bei Covarrubias fällt Crespo unter die niedrigste

Kategorie dieser komplexen Amtsbezeichnung:

Alcalde. Nombre árabe, el que preside y gobierna en algún lugar [...]. Hay muchas diferencias de alcaldes; [...] los ínfimos [son] los de las aldeas[.] (Covarrubias 2006, s.v. *alcalde*)

Als *alcalde ínfimo* hat Crespo keine Jurisdiktion über Angehörige der privilegierten Stände, so dass ihm formaljuristisch die Ernennung zum 'Richter' von Zalamea gar keine Machtmittel in die Hand gibt, um gegen den adligen Vergewaltiger seiner Tochter vorzugehen.

Denn D. Álvaro führt nicht zufällig den "Don" – ganz im Gegensatz zu Crespo, dem als Bauer diese Anrede ganz prinzipiell nicht zusteht. Abgeleitet vom lateinischen Wort für 'Herr' (*dominus*) schmückt der Don den mittleren bis höheren Adel Spaniens (vgl. Covarrubias 2006, s.v. *Don*). Neben D. Álvaro, dem adligen Bösewicht des Stücks, führen ihn auch der General D. Lope und selbstverständlich der König, der Herr über alle ist. Als *labrador* hat Pedro Crespo keinen Anteil an diesem symbolischen Kapital. Als Bauer ist er letztlich marginalisiert, die Ständegesellschaft wird von Adel und Klerus dominiert. Müssen wir also davon ausgehend Crespos Männlichkeit einer marginalisierten Männlichkeit nach Connell zuweisen, d.h., einer Männlichkeit, die keinen Anteil am damaligen Männlichkeitsideal hatte? Diese Frage kann nicht *a priori* beantwortet werden, vielmehr muss das Stück selbst daraufhin befragt werden. Unstrittig dürfte jedoch sein, dass neben der Projektion dieser fiktional entworfenen Figuren in die damalige soziopolitische Wirklichkeit v.a. die poetische Eigenlogik des Theaters erkannt werden muss, denn gerade das Barocktheater sollte nicht simplistisch als 'realistisch',¹⁷ als einfache Mimesis oder historische Quelle gelesen werden.

Folgen wir der internen Logik des *Alcalde de Zalamea*, dann ist gut erkennbar, dass Pedro Crespo als positive Gegenfigur zum jungen Offizier D. Álvaro vorgestellt wird. Als Titelheld des Dramas grenzt sich der spätere Richter seiner Gemeinde in praktisch allen Punkten von der Männlichkeit des *galán* ab – ein Rollenfach, das wir für D. Álvaro benötigen, also üblicherweise der junge adlige Liebhaber, der aber hier als Vergewaltiger auftritt. In vielen Aspekten ist dieser D. Álvaro ein naher szenischer Verwandter des Don Juan im *Siglo de Oro*: Auch dieser ist ja kein romantischer Verführer, sondern vor allem anderen ein Betrüger (*burlador*), der nicht vor Gewalt zurückschreckt.¹⁸

Wie Don Juan ist auch D. Álvaro ein *caballero*, ein Ritter, oder in den Worten von Molières Sganarelle: "un grand Seigneur méchant homme" (Molière 2010: 1651 [var. f]). Wie in den Don-Juan-Stücken steht also im *Alcalde de Zalamea* das Problem adligen (männlichen) Machtmissbrauchs im Zentrum. D. Álvaro kennt kein schlechtes Gewissen. Für ihn ist das, was er einer Bäuerin antut, von keinem Belang. Sein gesellschaftlicher Ort ist bereits in Ansätzen die große Politik, an der er als Offizier der spanischen Krone auf dem Weg nach Portugal seinen Anteil auch mit Waffengewalt leistet. Neben dem "Don" trägt er den Degen als szenisches Symbol seiner adligen Abkunft, aber auch als konkretes Zeichen der ihm gesellschaftlich verliehenen Macht. D. Álvaros Degen als tödliche (phallisch-penetrierende) Waffe kontrastiert ab einem gewissen Zeitpunkt im Stück deutlich als Dingsymbol mit der *vara*, dem Amtsstab des Pedro Crespo, der wirklich reines Symbol seiner Amtsgewalt ist, da er sich nicht als Waffe eignet. Covarrubias führt in seinem zeitgenössischen Wörterbuch dementsprechend dazu aus:

Otra diferencia de varas son las que traen el día de hoy los alcaldes [etc.]; por ser *tan solamente insignia* y animadvertencia al pueblo que cada uno de los susodichos en su tanto representa la autoridad real, y así *el más ínfimo* destes ministros dice en las ocasiones: 'Teneos al rey'. (Covarrubias 2006, s.v. *vara*; Hervorhebung CG)

Zugleich wird deutlich, dass selbst die *vara* eines *alcalde ínfimo*, wie Crespo einer ist, die Autorität des Souveräns symbolisch repräsentiert. Im Stück wird sich somit dieses Symbol einer zivilen,¹⁹ monarchisch legitimierten Gewalt gegen ein älteres Faustrecht des Adels durchsetzen:²⁰ Pedro Crespo lässt – in evidentem Überschreiten seiner Kompetenzen – D. Álvaro erdrosseln. Dies erklärt auch einen ebenfalls nachgewiesenen, alternativen Werktitel: *El garrote más bien dado*.²¹

Juristisch betrachtet, ist das, was sich Crespo anmaßt, Amtsmissbrauch. D. Álvaro wird nicht müde, zu unterstreichen, dass ein Dorfschulze keine rechtskonforme Gewalt über ihn hat: "La justicia [...] no tiene, si lo miráis, que ver conmigo." (AdZ, III, vv. 2180–2183) Dass die werkimmanente Logik des Stücks aber als poetische Gerechtigkeit genau diese formaljuristischen Fragen suspendiert, zeigt sich nicht zuletzt im eben zitierten alternativen Titel, der unterstreicht, dass das Todesurteil, das Crespo über D. Álvaro verhängt und auch an ihm vollstrecken lässt, die beste Lösung gewesen sei: "más bien dado" – eine superlativische und hyperbolische Wendung, so als sei kein

Todesurteil je gerechter gewesen als das, was im *Alcalde de Zalamea* den Bösewicht trifft. Doch welche Männlichkeit verkörpert nun die Figur des Pedro Crespo auf der Bühne ihrer Zeit? Trifft tatsächlich eine (modern gewonnene) sozioökonomische Kategorie wie die Connell'sche Marginalisierung auf ihn zu? Im Stück selbst wird zwar weder seine inferiore Position gegenüber dem Adel dekonstruiert, noch hätte er irgendeinen Einfluss auf die große Politik des spanischen Weltreichs, doch wird Crespos Männlichkeit an vielen Stellen als Ideal inszeniert: Durch auffällige und wiederholt eingesetzte Parallelismen²² wird auch auf der Ebene der Rhetorik Crespos Männlichkeit mit der Virilität des Generals D. Lope verglichen und beide als 'ideal' auf eine Stufe jenseits des drastischen Ständeunterschieds gestellt – so z.B. in parallelem Beiseitesprechen:

D. Lope (Testarudo es el villano [= Crespo]; [*aparte*]
también²³ jura como yo.)
Crespo (Caprichudo es el don Lope; [*aparte*]
no haremos migas los dos.) (I, vv. 891–894)

Im zweiten Akt wird diese Nähe beider Männer dadurch vertieft, dass D. Lope dem Bauern gestattet, sich zu ihm an den Tisch zu setzen, was die enormen Standesunterschiede zeitweilig suspendiert:²⁴ "Sentaos, Crespo./ Yo estoy bien./ Sentaos." (AdZ, II, vv. 1109–1110) Die Idealisierung patriarchaler Männlichkeit gipfelt schließlich im dritten und letzten Akt im Auftritt des spanischen Königs als *pater patriae*, der nicht allein auf der Ebene des Plots Crespos Handeln als Richter bestätigt (vgl. auch Jones 1955: 446), sondern in einem erneuten Parallelismus Crespos Verse wiederholt, wodurch formal König und Bauer in eins gesetzt werden:

Crespo [... ¿] qué importa errar lo menos,
quien acertó lo demás? (AdZ, III, vv. 2710–2711)

Der *alcalde* wendet sich in dieser als rhetorisch konzipierten Frage an Philipp II., um zu unterstreichen, dass zwar gewisse Formalitäten bei der Hinrichtung des Hauptmanns nicht eingehalten wurden, dass jedoch die Hinrichtung selbst gerechtfertigt war. Der König greift dies wenige Verse später als Zitat aus dem Munde des Bauern auf:

Rey [B]ien dada la muerte está;
no importa errar lo menos
quien acertó lo demás. (AdZ, III, vv. 2725–2726)

Diese Männlichkeit, die auf Augenhöhe mit D. Lope und – man ist versucht zu sagen: sogar dem König selbst – interagieren kann, setzt sich als 'hegemonial' auch gegen die formal höherstehende Virilität des jungen Offiziers durch. Die *vara* des Dorfrichters triumphiert über den Degen des Adligen, der D. Álvaro abgenommen wird, als Crespo ihn gefangen setzen lässt (vgl. AdZ, III, vv. 2357–2358). Eine revolutionäre Wendung auf der Ebene der Ständegesellschaft nimmt all dies freilich nicht.²⁵ Im Dramenschluss braucht es den König, um die gestörte Ordnung zu restituieren – oder präziser gesagt: die Heilung dieser Störung, die Crespo vorgenommen hat, nachträglich zu legitimieren. Es ist richtig, dass im *Alcalde de Zalamea* außer dem König und D. Lope keine Figur auftritt, deren Handeln als hegemonial auf einer Ebene der damaligen Weltpolitik gelten könnte. Daraus den literatursoziologisch-schematischen Schluss zu ziehen, Crespo als Titelheld käme bestenfalls eine marginalisierte Männlichkeit im fiktionalen Entwurf zu, wäre aber wohl ein Trugschluss, der Fiktion und Wirklichkeit verwechselt. In der soziopolitischen Realität der spanischen Monarchie des 17. Jahrhunderts hatten reiche Bauern in der Tat keinerlei Einfluss auf Haupt- und Staatsaktionen. Über die Präsenz *als Figur* auf den Bühnen der Hauptstadt Madrid vor einem frühen, großstädtischen Massenpublikum²⁶ hat Pedro Crespo jedoch einen evidenten Vorbildcharakter – wohl weniger speziell für Bauern, die kaum im großstädtischen Publikum präsent waren, sondern letztlich für *alle* älteren Männer als Familienoberhäupter und Autoritätsfiguren. D. Álvaro ist hingegen wie andere (adlige) Männerfiguren der *comedia nueva* – man denke z.B. an den bereits erwähnte Don Juan oder auch an den Großkomtur in Lope de Vegas *Fuente Ovejuna* – ein Menetekel für den Adel, dem die drastische Warnung vor Augen gestellt wird, was mit solchen Standesgenossen geschieht, die meinen, sie könnten übergriffig ihrer Lust freien und destruktiven Lauf lassen: D. Álvaro wird schändlich hingerichtet. Als ehrenvoller Tod hätte nicht die Garrote, sondern die Enthauptung gegolten.²⁷ Und Don Juan, der *Burlador de Sevilla*, fährt gleich ganz zur Hölle. Lopes Calatrava-Komtur wird von den Bauern und Bäuerinnen (!) seines Dorfes *Fuente Ovejuna* in Stücke gerissen. Männlicher Machtmissbrauch als sexualisierte Gewalt gegen Frauen²⁸ ist also im 17. Jahrhundert keine patriarchal gedeckte Selbstverständlichkeit, sondern wird scharf verurteilt – was nicht heißen soll, dass dies der Strenge des frühneuzeitlichen

Patriarchats oder der männlichen Herrschaft, der *domination masculine* (vgl. Bourdieu 2002²) irgendeinen Abbruch täte oder die Situation der Frau nicht eine überaus prekäre gewesen wäre. Auch im *Alcalde de Zalamea* bleibt Isabel, also dem Opfer, am Ende nur das Kloster, wo sie den Rest ihres noch sehr jungen Lebens verbringen wird (vgl. AdZ, III, vv. 2743–2745). Erschreckender noch aus unserer heutigen Sicht ist aber sicher der Versuch ihres Vaters, die Familienehre zunächst dadurch wiederherzustellen, dass er seine geschändete Tochter mit D. Álvaro vermählt, das Vergewaltigungsopfer also mit dem Vergewaltiger zu verheiraten sucht. Dies ist eine 'Lösung', die einige Werke des *Siglo de Oro* anbieten, darunter auch – mit 'happy ending' – die Cervantes-Novelle *La fuerza de la sangre*. D. Álvaro verweigert sich jedoch diesem Ansinnen kategorisch, da für ihn die Eheschließung mit einer Bäuerin entehrend wäre. Als adliger 'Don Juan' mag man die Frauen des Dritten Standes wie Freiwild jagen, heiraten will und muss man dann aber doch eine aristokratische Standesgenossin.

Wenn wir abschließend nochmals den Blick auf Crespos Männlichkeit zurücklenken und somit feststellen dürfen, dass dieser fiktional entworfenen Virilität des *pater familias* doch idealtypische und damit nach Connell hegemoniale Züge im Stück zugesprochen werden, dann mag sich für unsere zentrale Frage einer historischen Fundierung der postmodernen *Gender Studies* noch ein weiteres, leicht zu überlesendes Detail als relevant erweisen: In Calderóns *Alcalde de Zalamea* wird deutlich, dass mit diesem szenisch vorgestellten Männlichkeitsideal des Patriarchen sehr wohl auch Emotionalität und eine 'weiche' Seite korreliert. Pedro Crespo ist nicht nur der strenge Familienvater und noch strengere Richter – er ist auch ein Mann, der vor dem Vergewaltiger seiner Tochter in Tränen ausbricht:²⁹

que a vuestros pies os lo ruego [= que os caséis con Isabel]
de rodillas y llorando
sobre estas canas que el pecho,
viendo nieve y agua, piensa,
que se me están derritiendo. (AdZ, III, vv. 2291–2295)

Man beachte die elaborierte konzeptistische Metaphorik, die unterstreicht, dass *llorar* wörtlich zu nehmen ist: Als textimmanente Regieanweisung werden hier tatsächlich Tränen von Seiten des Schauspielers verlangt, 'Wasser', welches das Eis des

schneeweißen Bartes des alten Mannes zu schmelzen scheint. Das *concepto* als literarische Technik gilt nun sicher zu Recht als ein Höhepunkt barocker Rhetorik. Es wird an vielen Stellen der Literatur des *Siglo de Oro* dazu eingesetzt, Pathos zu generieren und ist üblicherweise Figuren aus dem Adelsstand vorbehalten (vgl. Lope de Vega 2006, vv. 286–288: "El lacayo no trate cosas altas/ ni diga los conceptos que hemos visto/ en algunas comedias extranjeras"). Rhetorisch wird damit erneut Crespo 'geadelt' und als ernst zu nehmender Gesprächspartner des adligen Hauptmanns inszeniert.³⁰

Sicher, D. Álvaro verhöhnt ihn ("Llantos no se han de creer/ de viejo, niño y mujer." AdZ, III, vv. 2319–2320), aber wenn man genau liest bzw. im Theater die Ohren spitzt, dann wird deutlich, dass der Hohn des Hauptmanns gerade nicht pauschal darauf zielt, dass ein Mann seine Virilität durch Tränen untergrabe, sondern weil er Crespo als alten Tattergreis ("viejo") beleidigt, der in die Nähe unmündiger Kinder ("niño") sowie – misogyn gewendet, und damit sehr passend für D. Álvaro – der Weiblichkeit ("mujer") gerückt wird.³¹

Es scheint davon ausgehend für das Spanien der Frühen Neuzeit noch eine weitgehend offene Frage zu sein, wie es um den öffentlichen Ausdruck starker Gefühle von Männern gesellschaftlich bestellt war. Hier droht eventuell ein anachronistischer Kurzschluss, da man spontan eher geneigt sein mag, Tränen von Männern im 17. Jahrhundert pauschal als Schwäche zu werten und dabei womöglich unbewusst ein Männlichkeitsideal in die Frühe Neuzeit projiziert, das wohl erst im bürgerlichen 19. und 20. Jahrhundert entstanden ist und uns bis heute viele Kalendersprüche des Patriarchats überliefert: Der Indianer kennt bekanntlich keinen Schmerz; Männer kommen vom Mars und sind einfach, weil sie Männer sind, nicht in der Lage, über ihre Gefühle zu sprechen, etc.

Bei genauer Betrachtung wird jedoch sogar aus dem Hohn, den D. Álvaro über den weinenden Patriarchen ausschüttet, deutlich, dass im Umkehrschluss das Weinen hegemonial agierender Männer sehr wohl ernst zu nehmen wäre, also kein Ausdruck von Schwäche sein muss: "Llantos no se han de creer/ de viejo, niño y mujer." (ebd.) Ausgespart bleibt in diesem Trikolon die Virilität von 'zurechnungsfähigen' Männern, den "hombre[s] de razón y seso" bei Covarrubias (2006, s.v. *hombre*), denen also das

Alter noch nicht den Verstand getrübt hat. Als Hypothese für weitere Studien darf somit abschließend postuliert werden, dass für die Frühe Neuzeit der Ausdruck starker Emotionen bis hin zum öffentlichen³² Weinen nicht pauschal als Signum untergeordneter Männlichkeit und Effemination gedeutet werden sollte.

Calderóns *Alcalde de Zalamea* lässt viele Fragen offen, wenn wir die dort entworfenen Männlichkeiten 'einfach' in ein Schema überführen wollten, das Connell mit Blick auf eine prinzipiell andere Gesellschaft erstellt hat, eine Gesellschaft des späten 20. Jahrhunderts, die sich in vielem radikal von der spanischen Ständeordnung der Frühen Neuzeit unterscheidet. Simple Schubladisierungen verbieten sich daher: Pedro Crespos "configurations of practice" (Connell 2005²: xviii) als Handeln auf der Bühne können nicht einfach einer marginalisierten Männlichkeit zugewiesen werden, da dies seiner hegemonialen Position *im Stück* nicht gerecht wird.³³ Alternativ könnte man aber ggf. erneut auf die frühneuzeitliche Ständegesellschaft verweisen und davon ausgehen, dass je Stand unterschiedliche Männlichkeitsideale anzusetzen wären. Dies erscheint in Ermangelung genauerer und umfassenderer Studien gewiss erst einmal soziohistorisch plausibel – man denke an den katholischen Klerus –, allein wir haben es ja mit einem fiktionalen Entwurf zu tun, der auf den Ebenen des Plots wie auch der rhetorischen Komposition großen Wert darauf legt, Crespo poetisch auf eine vergleichbare Stufe wie D. Lope oder gar den König selbst zu heben. Dass Crespo in seinem Verhalten allein das Männlichkeitsideal für Bauern verkörpert, erscheint daher wenig plausibel. Ihn als 'komplizenhaft' zu bezeichnen, wirkt wiederum zu schwach, da sich seine Männlichkeit nicht hinter aristokratischen Entwürfen eines D. Álvaro oder D. Lope versteckt. Deuten wir ihn hingegen – und trotz seiner ständischen Abkunft – versuchsweise als szenischen Repräsentanten eines frühneuzeitlichen, die Ständegrenzen transzendierenden Männlichkeitsideals, wird neben der Ehrkasuistik des Dramas ein weiterer literarischer Sprengstoff deutlich, da Pedro Calderón de la Barca mit seinem Pedro Crespo wohl auch den adligen Männern im Publikum einen Großbauern als Vorbild anempfiehlt.³⁴

Bibliographie

- Archer, Robert (1992): "Precept and Character in Polonius and Pedro Crespo", in: *Comparative Literature* 44.3, 280–292.
- Bourdieu, Pierre (2002²): *La domination masculine*. Paris: Seuil.
- Calderón de la Barca (1957): *Der Richter von Zalamea*, übers. v. Eugen Gürster. Stuttgart: Reclam.
- Calderón de la Barca, Pedro (1984): *Fieras afemina Amor*, hg. v. Edward M. Wilson. Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (1996): *El alcalde de Zalamea*, hg. v. José Montero Reguera. Madrid: Castalia.
- Calderón de la Barca, Pedro (2000¹⁷): *El garrote más bien dado o El alcalde de Zalamea*, hg. v. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Cátedra. [Zitiert unter der Sigle AdZ]
- Connell, R.W. (2005²): *Masculinities*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- Corbin, Alain (Hg.) (2011): *Histoire de la virilité. 2. Le Triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle*. Paris: Seuil.
- Courtine, Jean-Jacques (Hg.) (2011): *Histoire de la virilité. 3. La Virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècle*. Paris: Seuil.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de (2006): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra*. Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert / Real Academia Española u.a. [1611/1612].
- Grünnagel, Christian (2010): *Klassik und Barock – Pegasus und Chimäre. Französische und spanische Literatur des 17. Jahrhunderts im Dialog*. Heidelberg: Winter.
- Grünnagel, Christian (2013): "Men's Studies y el Siglo de Oro: una lectura ejemplar de *Las dos doncellas*"; in: *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* 1.2, 39–49. [www.revistahipogrifo.com; <http://dx.doi.org/10.13035/H.2013.01.02.05>, 09.11.2020].
- Grünnagel, Christian (2016): "'Eso me gusta' vs. '¡Atrás! ¡Atrás!': Patriarchale Männlichkeit als Paradoxon. *Men's Studies* und die andalusische Tragödie", in: Grünnagel, Christian / Ueckmann, Natascha / Febel, Gisela (Hg.): *García Lorcas Drama Bodas de sangre und die Literaturtheorie. 17 Modellanalysen*. Stuttgart: Reclam, 109–119.
- Grünnagel, Christian (2017): "El Hércules calderoniano y la masculinidad hegemónica en las tablas áureas. *Fieras afemina amor* bajo la óptica de los estudios de género modernos", in: Tietz, Manfred / Arnscheid, Gero (Hg.): *Figuras del bien y del mal. La construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano. XVII Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Münster, 16-19 de julio de 2014)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 263–278.

- Grünnagel, Christian (2018): "La masculinidad en las tablas del Siglo de Oro. *El lindo don Diego*, de Moreto, y el aporte teórico de Raewyn Connell"; in: Gentili, Luciana / Londero, Renata (Hg.): *El teatro clásico español: ayer y hoy*. Madrid: Visor, 89–114.
- Huarte de San Juan, Juan (1989): *Examen de ingenios para las ciencias*, hg. v. Guillermo Serés. Madrid: Cátedra.
- Jones, C.A. (1955): "'Honor' in 'El alcalde de Zalamea'", in: *MLN* 50.4, 444–449.
- Klafki, Wolfgang (1974¹¹): "Didaktische Analyse als Kern der Unterrichtsvorbereitung", in: Roth, Heinrich / Blumenthal, Alfred: *Didaktische Analyse*. Hannover / Dortmund / Darmstadt u.a.: Hermann Schroedel, 5–34.
- Laqueur, Thomas (1992): *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass. / London: Harvard UP.
- Lope de Vega (2001²¹): *Fuente Ovejuna*, hg. v. Juan María Marín. Madrid: Cátedra.
- Lope de Vega (2006): *Arte nuevo de hacer comedias*, hg. v. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.
- Maravall, Jose Antonio (1980²): *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel [1975].
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1927): *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Bd. 6, hg. v. Miguel Artigas. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez.
- Molière (2010): *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. v. Georges Forestier / Claude Bourqui. Paris: Gallimard.
- Oldstone-Moore, Christopher (2015): *Of Beards and Men. The Revealing History of Facial Hair*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rivera, Olga (2006): *La mujer y el cuerpo femenino en La perfecta casada de Fray Luis de León*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- Schmale, Wolfgang (2003): *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000)*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau.
- Tietz, Manfred / Arnscheid, Gero (Hg.) (2017): *Figuras del bien y del mal. La construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano. XVII Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Münster, 16-19 de julio de 2014)*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Valbuena Briones, Ángel (2000¹⁷): "Introducción", in: Pedro Calderón de la Barca (2000¹⁷): *El garrote más bien dado o El alcalde de Zalamea*, hg. v. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Cátedra, 9–54.
- Vigarello, Georges (Hg.) (2011): *Histoire de la virilité. 1. L'Invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*. Paris: Seuil.

¹ So habe ich die Kritik verstanden, die an meinen Vortrag im Rahmen des Romanistentages 2019 in Kassel herangetragen wurde. Der vorliegende, auf jenen Vortrag aufbauende Aufsatz ist der Versuch,

auf die Kritik eine zwangsläufig provisorische Antwort zu geben; 'zwangsläufig' ist dies, da es zu einer umfassenden Replik zumindest einer monografischen Studie zu diesem Themenfeld bedürfte.

² Einen guten, problemorientierten Überblick über dieses Werk gibt Rivera 2006.

³ Es liegen Vorarbeiten meinerseits zu Männlichkeiten in der spanischen Literatur des *Siglo de Oro* vor, u.a. zu Cervantes (Grünnagel 2013), Calderón (Grünnagel 2017) und Moreto (Grünnagel 2018).

⁴ Vgl. Real Academia Española (Hg.) 1992²¹, II, s.v. *hombre*: "Ser animado racional. Bajo esta acepción se comprende todo el género humano."

⁵ Weite Teile der Laqueur-Studie (1992) diskutieren die verschiedenen Versuche von Medizinern und Philosophen seit der Antike, männliche von weiblicher Anatomie zu unterscheiden.

⁶ Die bei Covarrubias erkennbare semantische Unterscheidung von 'Mensch' und 'Mann' unter Rückgriff auf das Lateinische entspricht anscheinend auch dem, was sich bereits im antiken Rom dazu nachweisen lässt: "Le *vir* n'est pas simplement *homo*, le viril n'est pas simplement l'homme, il est davantage : idéal de puissance et de vertu, assurance et maturité, certitude et domination." (Vigarello 2011: 7)

⁷ Um den Lesefluss nicht zu behindern, wird in der Folge weitestgehend auf solche distanzierende Anführungszeichen verzichtet. Mit Konzepten wie 'männlich' und 'weiblich' soll jeweils die Sicht der Frühen Neuzeit rekonstruiert werden. Vgl. hierzu auch als Caveat die letzte Fußnote dieses Aufsatzes.

⁸ Um den Aufsatz von nun an im Sinne des vorrangigen Erkenntnisinteresses sprachlich zu vereinfachen, wähle ich allein 'Männlichkeit' als Beispiel. Vieles von dem Ausgeführten und Postulierten ist aber wahrscheinlich *mutatis mutandis* auch für frühneuzeitliche Weiblichkeit anzusetzen.

⁹ Ich habe bereits mehrfach versucht diese theoretischen Grundannahmen zusammenzufassen und muss mich daher an dieser Stelle zwangsläufig wiederholen (vgl. z.B. Grünnagel 2016: 109-113).

¹⁰ Diese Fokussierung auf Praxis, auf Handeln und Tun in Kontexten, dürfte sich auch als gut anschlussfähig an das Theater erweisen, in dem Schauspieler und Schauspielerinnen durch Aktion und Reaktion ihre Rolle als männliche resp. weibliche Figur interpretieren. Das spanische Barocktheater bietet uns dabei erneut ein Beispiel für das Postulat, dass z.B. 'Männlichkeit' als Meta-Konzept auch in der Frühen Neuzeit nicht zwangsläufig nach einer männlich-anatomischen Körperlichkeit verlangte: Berühmt und einschlägig dürfte in diesem Kontext das Phänomen der *mujer vestida de hombre* sein.

¹¹ Die Forschung zum *Alcalde de Zalamea* ist für den einzelnen nur noch schwer zu überblicken. Da der im vorliegenden Aufsatz gewählte Fokus auf Männlichkeit im Stück aber bislang – so mein Kenntnisstand – nicht in dieser Form in den Blick genommen wurde, muss auf einen intensiven Forschungsbericht zum Werk verzichtet werden.

¹² So die deutsche Übersetzung des Werktitels, vgl. z.B. bei Eugen Gürster (Calderón de la Barca 1957).

¹³ Vgl. zur Datierung und zur historischen Situierung des Stoffs Valbuena Briones 2000¹⁷: 25–28.

¹⁴ In diese Richtung argumentierte bereits Jones (1955: 447): "[...] setting honour as [...] the attribute of any human soul and not that of a particular social class".

¹⁵ Vgl. z.B. Philipp IV., wie ihn Velázquez porträtierte: glattrasiert als jüngerer Mann (Velázquez, *Felipe IV en armadura*), im mittleren Alter dann mit Schnurrbart (Velázquez, *Felipe IV*). Zum Bart im Wandel der Zeiten vgl. Oldstone-Moore (2015).

¹⁶ Die Charakterisierung Crespos ist in der Calderonistik durchaus umstritten, es finden sich auch Stimmen, die ihn kritisch sehen. Der hier vorliegende Aufsatz sucht hingegen Argumente stark zu machen, die sowohl auf der Ebene des Plots als auch der rhetorischen Komposition Crespo als einen positiven Repräsentanten von Männlichkeit plausibel werden lassen. Vgl. für einen kurzen Forschungsüberblick unter Einbezug skeptischer Lektüren Archer 1992: 280f.

¹⁷ Bereits Jones hat zu Recht Pedro Crespo und weitere Figuren des Stücks wie D. Lope de Figueroa als "obviously idealized types" gedeutet, die sich keineswegs in 'costumbrismo' erschöpfen (Jones 1955: 445).

¹⁸ Vgl. für eine knappe Diskussion der Forschung hierzu Grünnagel 2010: 194f., Fn.774f.

¹⁹ 'Zivil' in dem Sinne, als dass die *vara* keine Waffe vorstellt. Dass der Gegensatz von 'ziviler' und Militärgerichtsbarkeit im 17. Jahrhundert aber zumindest schon angelegt war, wird auch im Stück deutlich, da D. Álvaro darauf baut, dass allein der "consejo de guerra" über ihn urteilen könne (vgl. v. AdZ, III, vv. 2164–2168 und vv. 2330–2331).

²⁰ Dass D. Álvaro sich der *vara*, der Amtsgewalt Crespos, widersetzt, ist zum einen formaljuristisch sein 'gutes' Recht, denn als Adliger unterstand er nicht der Gerichtsbarkeit eines *alcalde de aldea*. Innerhalb der poetischen Logik des Stücks lässt ihn sein Widerstand aber auch in einem Zwielficht erscheinen, so als sei sein Verhalten in letzter Konsequenz Widerstand gegen den König selbst. Dementsprechend lässt

sich der *Alcalde de Zalamea* ähnlich deuten wie z.B. Lope de Vegas *Fuente Ovejuna*, nämlich in dem Sinne, dass die erkennbare Adelskritik auch dazu dient, die monarchische Autorität zu festigen.

²¹ Die hier benutzte Cátedra-Ausgabe führt beide überlieferte Werktitel an (vgl. Calderón de la Barca 2000¹⁷).

²² Vgl. Montero Regueras Fußnote 16 (Calderón de la Barca 1996: 93)

²³ In anderen Ausgaben auch noch deutlicher ("tan bién"; vgl. Calderón de la Barca 1996, v. 892). Der Parallelismus bleibt aber auch bei dem in der Cátedra-Ausgabe favorisierten "también" bestehen. Die rhetorische Figur dient an dieser Stelle womöglich auch bereits als Prolepse, nimmt als gegen das, was Crespo aussagt ("no haremos migas los dos"), die spätere "amistad" des Bauern mit dem General vorweg. Vgl. zur 'Freundschaft' beider Figuren Calderón 2000¹⁷: 107, Fn. zu v. 894.

²⁴ Crespo formuliert – wiederum beiseite –, dass sich Freundschaft zwischen beiden älteren Männern aufgrund der 'Familienähnlichkeit' ihres Charakters entwickelt, indem er seinen oben zitierten Vers aus dem ersten Akt korrigiert, dabei aber erneut den genannten Parallelismus aufgreift und damit an das Gedächtnis eines aufmerksamen Publikums appelliert: "(Caprichudo es el don Lope; [*aparte*]/ ya haremos migas los dos.) (AdZ, II, vv. 1393–1394) Die wiederholte sprichwörtliche Wendung 'hacer migas' ebnet dabei den Standesunterschied zwischen beiden Männern nun aus der Perspektive des Bauern ein, denn mit den *migas* war ein Arme-Leute-Essen gemeint, das also eigentlich nicht zu D. Lope passen will: "Migas es un plato de comer sencillo de los pastores." (Calderón 2000¹⁷: 107; Kommentar der Ausgabe zu v. 894)

²⁵ Bereits Maravall betonte für Calderóns Spanien "el inmovilismo de la estructura social en que el teatro [...] se apoyaban [!]" (1980²: 77f.).

²⁶ Vgl. hierzu Maravalls Ausführungen zur "cultura masiva" und "urbana" im Barock (1980²: 176–267, v.a. 267: "la creación moderna del teatro barroco, obra urbana por su público, por sus fines, por sus recursos, es el instrumento de la cultura de ciudad por excelencia.").

²⁷ Das führt der König im Stück selbst aus: "¿por qué, como capitán/ y caballero, no hicisteis/ degollarle?" (AdZ, III, vv. 2713–2715)

²⁸ Was Lope de Vega, Tirso de Molina respektive Andrés de Claramonte und Calderón als Problem in den genannten Stücken aufwerfen, ist leider kein rein historisches Thema. Wenn ein Rückgriff auf die Literaturdidaktik hier erlaubt sei, ist sexualisierte männliche Gewalt in unseren Zeiten – man denke z.B. an die #metoo-Bewegung – immer noch Teil unserer 'Lebenswirklichkeit' sowie im Sinne Klafkis ein relevanter "Gegenwartsbezug" unserer Studierenden sowie der Schülerinnen und Schüler der Sekundarstufe II ("Welche Bedeutung hat der betreffende Inhalt [...] bereits im geistigen Leben der Kinder meiner Klasse[?]" ; Klafki 1974¹¹: 16 – auch wenn Klafki hier von 'Kindern' spricht, werden damit gewiss auch Jugendliche und junge Erwachsene der Oberstufe und als Transfer auf die Hochschuldidaktik in unserem Falle auch Studierende adressiert). Aus meiner Sicht von nicht geringem Interesse ist dabei, dass bereits im 17. Jahrhundert diese Übergriffe – zumindest im Theater als eines frühen 'Massenmediums' (vgl. erneut Maravall 1980²: 176–225) – klar verurteilt werden. Die Aktualität des *Alcalde de Zalamea* kann daher wohl kaum bestritten werden.

²⁹ Bereits Menéndez y Pelayo hat Crespos Tränen als überaus positiv und dem Verhalten eines *pater familias* angemessen gewertet: "Antes de proceder como juez, el Alcalde de Zalamea procede como padre: insta, llora, suplica [...]. ¡Cómo simpatizamos con las lágrimas y con los ruegos de aquel hombre, tanto más sublime, cuanto más plebeyo!" (Menéndez y Pelayo 1927: 208f.) Ähnlich äußert sich Jones zu Calderóns Stück (vgl. 1955: 446 und v.a. 448: "[...] Crespo is an admirable person, and his dignity is nowhere greater than when he kneels before Don Alvaro [...]"). Auch Archer sieht Crespo in einem anderen Kontext – in Kontakt mit seinem Sohn Juan – als idealtypischen Vater, z.B. als "source of tried, pragmatic wisdom" in einem "idealistic relationship" von "paternal concern and filial love" (Archer 1992: 291).

³⁰ Konzeptistik ist nun aber im spanischen Barocktheater nicht den Männerfiguren vorbehalten. Als besonderer, pathetischer Ausdruck großer Gefühle ist sie – modern gesprochen – *Gender*-neutral, dafür aber wie ausgeführt als Signum des hohen Stils eines poetischen *genus grande* üblicherweise den adligen Figuren vorbehalten. Diese sprachliche Ständeklausel durchbricht Calderón bereits zu Beginn des dritten und finalen Akts, als er der vergewaltigten Bauerntochter Isabel ein ebenso pathetisches wie hochrhetorisiertes Soliloquium zugesteht (Apostrophe an Venus [?]) als den Abend- wie Morgenstern, ein Anruf, der gleichsam wie ein paganes Gebet an die Nacht mit ihrem sanften Sternenlicht wirkt, das die Schande der entehrten Frau vor den Augen der Menschen noch verbirgt; verbunden ist dieses 'Gebet' mit der flehentlichen Bitte an den Stern, der aufgehenden Sonne nicht nachzugeben, ihr nicht den als

(Schlacht-?)Feld imaginierten Himmel zu überlassen: "¡Oh tú, de tantas estrellas/ primavera fugitiva,/ no des lugar a la aurora,/ que tu azul campaña pisa [...]" (AdZ, III, vv. 1792–1795). Vgl. hierzu auch den Kommentar in der Cátedra-Ausgabe zu vv. 1792–1795 (Calderón 2000¹⁷: 155). Als Gedichtform und Vers greift Calderón hingegen auf den eher volkstümlich konnotierten Achtsilber als *verso de arte menor* in einem versifikatorisch schmucklosen *romance* auf *í-a* zurück, so dass ggf. eine besondere Spannung von Vers und Gedichtform auf der einen Seite und der konzeptistischen Rhetorik andererseits spürbar wird. Menéndez y Pelayo kritisiert hingegen scharf Isabels Soliloquium: Calderón habe sich von seinem "gusto habitual por todo lo enfático y conceptuoso" hinreißen lassen: "¡Lástima que Calderón [...] haya estropeado situación tan soberanamente concebida, poniendo en boca de Isabel una interminable relación [...] de lirismo tan inoportuno como barroco!" (Menéndez y Pelayo 1927: 208)

³¹ D. Álvaro sucht damit Crespos Männlichkeit als 'untergeordnet' zu diskreditieren – wenn wir nochmals einen Connell-Terminus in der Frühen Neuzeit ausprobieren möchten. Vgl. zur Definition bei Connell 2005²: 78f. Der bei Covarrubias genannte *maricón* fiel vermutlich in diese Kategorie. Implizit gegen D. Álvaros Misogynie positioniert sich Crespo übrigens in seinen Ratschlägen an seinen Sohn Juan: "No hables mal de las mujeres" (AdZ, II, v. 1612; vgl. auch Archer 1992: 285). Juan wird sich an diesen Rat erinnern: "[...] así obedezco a mi padre/ en dos cosas que mi dijo:/ «Reñir con buena ocasión,/ y honrar la mujer», pues miro/ que así honro la mujer,/ y con buena ocasión riño." (AdZ, II, vv. 1783–1787). Wir dürfen davon ausgehend wohl Misogynie als inkompatibel mit dem Männlichkeitsideal des *Siglo de Oro* begreifen – zumindest nach dem *Alcalde de Zalamea*, aber auch in weiteren Werken Calderóns, z.B. in der *fiesta mitológica* mit einem unausstehlichen Herkules als Protagonisten: *Fieras afemina Amor* (vgl. Grunnagel 2017).

³² Crespo rezitiert kein Soliloquium, sondern befindet sich im Dialog mit dem Vergewaltiger seiner Tochter, der folglich eine rudimentäre, innerfiktionale Öffentlichkeit repräsentiert. Nicht vergessen werden sollte auch das jeweils konkrete Publikum, das als zeitgenössische Öffentlichkeit dem Stück beiwohnte.

³³ Der in diesem Aufsatz bereits zitierte Menéndez y Pelayo sah keinen Widerspruch darin, dass Crespo dem dritten Stand angehört, dennoch aber als 'ideal' gedeutet werden kann: "[...]jaquel hombre, tanto más sublime, cuanto más plebeyo!" (Menéndez y Pelayo 1927: 209) Die vom salmantinischen Polygrafen gebrauchte ästhetische Kategorie des Erhabenen unterstreicht ganz im Sinne der hier vorgeschlagenen Deutung, dass bei der Charakterisierung Crespos poetische noch vor soziologischen Prinzipien ("plebeyo") beachtet werden müssen. Dies gilt auch für die Frage nach der von Crespo auf der Bühne ausagierten Männlichkeit.

³⁴ Um Fehllektüren dieser Interpretation versuchsweise vorzubeugen, möchte ich abschließend klarstellen, dass an keiner Stelle ein normativer Ansatz vertreten wurde. Weder scheint mir das hier als historisch nachvollzogene Männlichkeitsideal 'ideal', noch will *ich* es Frauen in der Frühen Neuzeit absprechen. Meine Deutung geht aber sehr wohl davon aus, dass im *Alcalde de Zalamea* das werkimmanent als idealtypisch behauptete Verhalten von Männer- und Frauenfiguren nicht in *one-sex* zusammenfällt, sondern klar getrennt voneinander repräsentiert ist. Womöglich erfolgte aber diese Trennung eben nicht nach den nämlichen Prinzipien, wie dies für spätere Ideale ausgehend von einem *two-sex model* gelten mag, z.B. im Falle der Bewertung externalisierter Gefühlsäußerungen wie dem Weinen Crespos.

Wir können uns die Vergangenheit als *gender-fluid* imaginieren. An den (spanischen) Werken der Frühen Neuzeit scheint mir diese Imagination aber bislang unhaltbar. Weitere, deutlich größer angelegte Studien wären hier von Nöten, um klarer zu sehen, was im Rahmen dieses Aufsatzes nur als Stichprobe möglich wurde.