

Claudia Jacobi (Bonn)

Zur Performanz und Inszenierung von Geschlecht in Lope de Vegas *La hermosa fea* (~1632)

Gender Performance in Lope de Vega's *La hermosa fea* (~1632)

Lope de Vega's forgotten comedy *La hermosa fea* (~1632) shows a power struggle between Ricardo, the prince of Poland and Estela, the beautiful duchess of Lorraine who is known for having contemptuously repudiated many admirers of high rank. Ricardo – whose name originates from the Old High German 'rihhi' (engl. 'sovereign', 'mighty') and 'hard' (engl. 'strong', 'hard') and illustrates his aim to be a powerful ruler – denies the beauty of the duchess in order to make her fall in love through the power of narcissistic affront. He instrumentalizes various traditional literary gender roles (the courtly knight, Don Juan, etc.) by performing them in his court to the duchess, whereas the latter switches between the stereotypes of *donna angelicata*, *femme fatale* and *donna crudele* in order to convince the prince of her beauty. Thus, Lope de Vega not only deconstructs traditional discourses of love but also denounces gender roles as a masquerade by demonstrating their performative character on stage.

Bis heute birgt die überaus reichhaltige, auf über 400 *comedias* geschätzte, Dramenproduktion Lope de Vegas zahlreiche von der Forschung unerschlossene Meisterwerke, darunter *La hermosa fea*. Dieser Titel hat bislang lediglich in thematisch zusammenfassenden Inhaltsangaben,¹ Bestandsaufnahmen des Motivs der in ihren *secretario* verliebten Dame² und strukturellen Einordnungen in dramentheoretische Kategorien Erwähnung gefunden³ und soll im vorliegenden Beitrag einer systematischen und textnahen Analyse der Konstruktion und Inszenierung von Männlichkeit in ihrem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis zur Weiblichkeit untersucht werden.

Die zwischen 1625 und 1632 entstandene *comedia palatina* präsentiert einen Machtkampf zwischen Ricardo, dem Prinzen von Polen, und Estela, der wunderschönen Herzogin von Lothringen, die dafür bekannt ist, bereits zahlreiche Verehrer hohen Ranges mit Geringschätzung abgewiesen zu haben. Im gesamten Dramenverlauf drängt der Name des männlichen Protagonisten dazu, seinen Signifikanten zu erreichen,⁴ bzw. bildet sich bereits in Ricardos Namen das Machtspiel ab, das die gesamte Handlung bestimmt: Ricardo setzt sich aus dem althochdeutschen Wortsilben 'rihhi' (dt. 'Herrscher', 'mächtig', 'reich'), und 'hard' (dt. 'stark', 'hart') zusammen und charakterisiert die Figur damit vorab als 'den

mächtigen Starken' bzw. den 'starken Herrscher'. Genau um die Verteidigung dieser Machtposition und des damit verbundenen Männlichkeitsideals geht es dem *galán* in der Männlichkeits-Performance, die er in seinem Werben um Estela inszeniert. Während Judith Butler die Performativität von Geschlecht bekanntlich nicht als willentliche Handlung, sondern als unwillkürlich verinnerlichte Reproduktion von gesellschaftlichen Praktiken und Normen beschreibt, die sich im täglichen Handeln durch Kleidung, geschlechtsspezifisch konnotierte Sprache und Akte manifestiert (Butler 1990), schlüpfen die Charaktere in *La hermosa fea* auch willentlich und strategisch in unterschiedliche Geschlechterrollen, wobei die Trennlinie zwischen bewusst eingesetzter und unbewusster Performance in diesem Stück fließend ist. Da die Figuren in dieser Geschlechtermaskerade ständig *bewusst* Rollen performieren, mag der Zuschauer sich fragen, wann sie gerade keine Rolle spielen. Meine These ist, dass die bewusste Inszenierung der Performance von Geschlecht auf der Theaterbühne die grundsätzliche – auch unbewusste – Performativität von Geschlecht offenlegt. Dieser Gedanke liegt bereits Butlers Maskerade-Begriff zugrunde: Die scheinbar vom Substantiv der 'Maskerade' implizierte Möglichkeit einer 'Maskenlosigkeit', einer vorhandenen Essenz der Männlich- bzw. Weiblichkeit hinter der Maske, gilt bei Butler als leeres Versprechen – konstituiert sich Geschlecht doch gerade durch die unbewusste Aneinanderreihung performativer Akte.

In Ricardos Geschlechtsperformance werden zwei diametral entgegengesetzte Männlichkeitskonfigurationen gegeneinander ausgespielt: Einerseits nimmt der *galán* nach höfischen Verhaltensmustern die Rolle des Werbenden gegenüber einer unerreichbaren Dame ein, wobei das Frauenlob im Mittelpunkt steht. Diese traditionelle Rolle des Mannes in der mittelalterlichen Liebesdichtung performiert Ricardo, wenn er sich in seinen eigenen *secretario* Lauro verkleidet, der Estela nach allen Regeln höfischer Liebesrhetorik umwirbt, um sich Zugang zum Palast zu verschaffen. Das ist auch die Männlichkeit, die von Prinzen aus Frankreich, Deutschland, Spanien und Flandern inszeniert wurde, aber vor Estela gescheitert ist – was kaum verwundern mag, geht es doch im höfischen Liebesdiskurs vielmehr um Werbung, als um Erwerbung. Dem setzt Ricardo eine karnevaleske Umkehrung des höfischen Frauenlobs entgegen: um dem Schicksal seiner abgewiesenen Vorgänger zu entgehen, bedient er sich der Beleidigung als Verführungsstrategie

und lässt Estela zu Ohren kommen, er habe sie "con extremo fea" (Lope 1930: 239) gefunden.

In der folgenden Analyse des Liebesdiskurses und der Performance und Inszenierung von Geschlecht möchte ich zweierlei zeigen: Erstens soll anhand der genannten Männlichkeitskonfigurationen auf die metapoetische Reflexion und Dekonstruktion des Liebesdiskurses eingegangen werden. Indem Lope de Vega Versatzstücke des höfischen, stilnovistischen und petrarkistischen Liebesdiskurses aneinanderreicht und mit obszön-erotischen Momenten verschränkt, führt er traditionelle Amorkonzeptionen *ad absurdum*, zeigt deren Maskenhaftigkeit und gibt sie der Lächerlichkeit preis. Traditionelle Liebesdiskurse dienen in *La hermosa fea* lediglich als Mittel der Komik.⁵ Zweitens soll diskutiert werden, inwiefern das Stück Männlichkeits- und Weiblichkeitsideale nicht nur inszeniert, sondern auch kritisch hinterfragt. Im Laufe des Stücks wird deutlich, dass Ricardos Männlichkeitsperformance paradoxerweise gerade auf dem Mangel der von ihm als männliches Ideal inszenierten Attribute der Macht, des Mutes und der Stärke gründet,⁶ sodass seine Männlichkeitsperformance im Sinne Claudia Benthien's als Maskerade verstanden werden kann, die gerade den Mangel an Mut und physischer Kraft durch eine besonders maskuline Maske zu verbergen sucht (Benthien 2003: 36–59). Gleichzeitig wird sich zeigen, dass auch Estelas Weiblichkeitsperformance durch den Mangel an Anerkennung im Machtkampf mit Ricardo ausgelöst wird, wodurch das Stück zur Reflexion über ein Weiblichkeitsideal einlädt, das die Frau auf die rein dekorative Funktion ihrer Schönheit beschränkt.

Obwohl Ricardo keineswegs ausführt, worin genau Estelas Hässlichkeit bestehen soll, greift er mit seiner Beleidigung das Fundament ihrer gesellschaftlichen Anerkennung an: "a las mujeres les quitan [cuando las llaman feas] lo mejor que les concede / Naturaleza, piadosa, / para que estimadas fuesen" (Lope 1930: 252). Estelas soziale Funktion gründet darauf, dass alle mächtigen Prinzen ihre Schönheit erkennen, sie erobern wollen, und sie die Macht hat, ihre Verehrer zurückzuweisen. Bemerkenswert ist, dass sie offensichtlich nicht verheiratet werden muss, um ihre soziale Position zu sichern, sondern bereits über Lothringen herrscht, ohne dass es eine Vaterfigur als Vormund gäbe. Trotz dieser außergewöhnlichen Machtposition für eine Frau wird das Weiblichkeitsideal einzig und allein auf ihre Schönheit reduziert – was nicht schön ist, wäre im Umkehrschluss nicht weiblich.

Dementsprechend ist die Beleidigung der Schönheit für eine Frau die schlimmste denkbare Beleidigung überhaupt: "el último desprecio en condición de mujer" (Lope 1930: 266). Zur Anerkennung ihrer durchaus als subjektive Kategorie erkannten körperlichen Schönheit⁷ benötigt Estela Ricardo. Im Sinne von Judith Butlers Auseinandersetzung mit dem Lacan'schen Phallus-Begriff wird das Geschlechterverhältnis in *La hermosa fea* somit als wechselseitiges Abhängigkeitsverhältnis präsentiert. Laut Butler sieht Lacan den Mann als denjenigen, der den Phallus 'hat', der aber Hegels Herr-Knecht Dialektik entsprechend, den 'Anderen', die Frau, benötigt, um seine Macht bestätigt zu sehen: "Lacan clearly suggests that power is wielded by this feminine position of not-having, that the masculine subject who 'has' the Phallus requires this Other to confirm, and, hence, be the Phallus in its 'extended' sense" (Butler 1990: 44). In *La hermosa fea* gilt diese Wechselwirkung für beide Geschlechter, denn nicht nur Estela benötigt Ricardo, um sich in ihrer mit Weiblichkeit gleichgesetzten Schönheit anerkannt zu sehen, auch Ricardos Macht ist nur gesichert, wenn Estela die von ihm für sie vorgesehene Rolle der Begehrenden einnimmt. Er möchte seine Männlichkeit behaupten, indem er bestimmt, wie Estela sich im Geschlechterverhältnis ihm gegenüber zu verhalten hat. *La hermosa fea* präsentiert keine alternativen Geschlechtsidentitäten, sondern ein striktes Dualitätsprinzip: Maskulinität funktioniert nur solange es den Gegenpol der Feminität gibt, die entsprechend auf sie reagiert. Gleichzeitig ist aber auch Estelas weibliche Schönheit einzig und allein durch Ricardos männlichen Blick definiert. Dass Estela eigentlich auch in seinen Augen dem über Jahrhunderte tradierten literarischen Schönheitsideal entspricht, wird in ihrer Abwesenheit deutlich, wenn Ricardo und seine Berater ihre Schönheit anhand zahlreicher Versatzstücke unterschiedlicher literarischer Topoi preisen, indem sie beispielsweise die stilnovistische Vorstellung einer der göttlichen Sphäre zugeordneten *donna angelicata* aufrufen ("Un ángel me pareció", Lope 1930: 239). Bereits Estelas Name (von lat. 'stella', dt. 'Morgenstern', 'Gestirn', 'Sonne') scheint ihr diese Geschlechterrolle aufzudrängen. In der Tat ist die *dama* für ihre Verehrer so unerreichbar wie die Himmelskörper ("sol", "estrella", Lope 1930: 242, 254). Der spirituelle Diskurs wird durch petrarkistische Topoi erweitert, die ihre Haare mit Gold, ihre Haut mit Schnee, ihre Zähne mit Perlen, ihre Augen mit Sternen und ihre Lippen mit Rosen und roten Nelken

gleichsetzen (Lope 1930: 245–46). Diesen Verführungsdiskurs kennt Estela bereits von ihren vorigen Anwärtern und wertet ihn als 'albern' und 'verlogen' ab:

[...] todos aquellos nombres
de ángel, estrella, jazmín,
rosa, perla y otras cosas
tan necias y mentirosas [...] (Lope 1930: 242)

In Ricardos Gespräch mit seinem Diener Julio wird der erhabene Liebesdiskurs systematisch durch plumpe Bemerkungen untergraben. Julio kommentiert Ricardos Unfähigkeit Estelas Süße zu erkennen anhand einer gastronomischen Metapher: Er führt Estelas "dulzura" (Lope 1930: 242), die im Sinne des *Dolce Stil Novo* als verzücktes Überwältigtsein angesichts der Erscheinung der engelhaften Dame zu verstehen ist, auf den Literalsinn des Geschmacks zurück und vergleicht Ricardos Verkennen dieser Süße mit der Verkostung einer "cebolla sin pan" (Lope 1930: 242). Diese Parodie des vergeistigten und unsinnlichen stilnovistischen Liebesdiskurses wird durch die Verschränkung mit erotisch-obszönen Bemerkungen gesteigert. Zu Beginn des dritten Aktes nutzt Julio das von Estelas engelsgleicher Erscheinung ausgehende Licht ("luz hermosa y pura", Lope 1930: 259) zur voyeuristisch-lüsternen Beobachtung ihres Körpers. Daraufhin erzählt er Ricardo, dass er Estela in ihrem Ankleidezimmer im Nachtgewand beobachtet habe und vergleicht das Gewand, das ihren Körper umhüllte, mit einem "telliz" (Lope 1930: 259): einer Satteldecke, die einem Pferd übergestülpt wird, wenn es gerade nicht bestiegen wird. Damit setzt der *criado* Estela unmissverständlich mit einer Stute gleich, deren 'Reitsattel' gerade vom Nachtgewandt bedeckt wird⁸ – was eine klare Handlungsaufforderung an Ricardo impliziert. In der Tat steht Ricardos eigentliches Ziel der stilnovistischen Liebekonzeption diametral entgegen. Während der Stilnovismus einen Läuterungsprozess der Seele auf dem Weg zu Gott beschreibt, ist Ricardo von der weitaus profaneren Absicht getrieben, Estela durch eine beleidigende Manipulationsstrategie an sich zu binden. Seine eigentliche Motivation wird im Don Juan Motiv der Jagd am deutlichsten artikuliert und veranschaulicht gleichzeitig sein Männlichkeitsideal im Verführungsdiskurs. Der Prinz sieht sich selbst in der aktiven Rolle des Jägers, der ein Tier umzingelt, wodurch er Estela animalisiert und zur passiven Rolle der Beute degradiert:

RICARDO.

Desta manera el cazador rodea
al animal o al ave.
Presto verás que su arrogancia grave
se rinde a mi deseo. (Lope 1930: 243)⁹

Julio kommentiert dieses Verhalten durch die kannibalistische Metapher des Raubvogels, der sich an den zum Scheitern verurteilten Verteidigungsversuchen seiner Beute sadistisch ergötzt:

JULIO.

Pareces amante halcón,
en conquistar su belleza,
que gustan de que la caza
que han de comer se defienda. (Lope 1930: 258)

In Ricardos Sprachgebrauch fällt darüber hinaus die explizite Kriegsrhetorik ins Auge: Estela wird angesichts seines Begehrens 'kapitulieren' müssen, er beschreibt sein 'Unterfangen' als 'Eroberung', die zwar 'Todesrisiko' birgt, aber gleichzeitig den 'Sieg' in Aussicht stellt und ihm zu noch größerem 'Ruhm' verhelfen kann als Alexander dem Großen.¹⁰ Immer wieder wird Ricardo über seinen Mut und sein militärisches Geschick definiert.¹¹ Allerdings ist wider Erwarten auch die Schönheit ein Kriterium, das gelegentlich herangezogen wird, um Ricardo zu charakterisieren, z.B. wenn ihn Estelas Cousine Celia als "gallardo [...] mancebo hermoso y galán" (Lope 1930: 241) beschreibt. Dabei ist anzumerken, dass das Wort 'gallardo' im Deutschen mit 'mannhaft' übersetzt wird und etymologisch, wie Christian Grünagel nachgewiesen hat, vom Wort 'gallo', dt. 'Hahn', stammt¹² – ein althergebrachtes Symbol des Stolzes und der Männlichkeit. Ricardos 'hermosura' ist also männlich, als stattliches Auftreten eines stolzen Edelmanns konnotiert. Auch Estela hebt Ricardos Gestalt und seinen Mut lobend hervor und führt diese Eigenschaften in der Bezeichnung 'Mars-Adonis' auf bemerkenswerte Art und Weise zusammen: "este nuevo Adonis Marte / por talle y por valentía" (Lope 1930: 240). Diese ungewöhnliche Verbindung des Kriegsgotts Mars mit dem für seine Schönheit bekannten Adonis spiegeln die unterschiedlichen Masken, die der *galán* in seiner Männlichkeitsperformance als Verführungsstrategie aufsetzt: einerseits verfolgt er als Mars die Kriegsstrategie der psychologischen Manipulation und Erniedrigung, andererseits verschafft er sich in der Gestalt seines eigenen gutaussehenden Cousins und *secretario* Lauro Zugang zum Palast und nimmt die Rolle des Werbenden ein, der Estela nach allen Regeln höfischer Liebesrhetorik umwirbt. In der Rolle des Lauro kritisiert Ricardo seinen eigenen schlechten

Geschmack und hebt den Mut und Verstand seines *alter ego* als besonders 'männliche' Qualitäten hervor: "Os aseguro que es hombre / de entendimiento y valor / y, en efecto, un gran señor" (Lope 1930: 253). Durch die Anspielung auf Mars und Adonis evoziert Lope auch das Liebesdreieck zwischen Adonis, Mars und Venus, der Göttin der Schönheit, mit der Estela explizit assoziiert wird ("es de la Venus de Fidia retrato", Lope 1930: 245). Die Nähe zu Venus trägt Estela bereits implizit in ihrem Namen, schließlich lautet die volkstümliche Bezeichnung des Planeten Venus im Spanischen 'estrella del alba', dt. 'Morgenstern'. Lope selbst hat dieses Liebesdreieck im Oktavengedicht *La rosa blanca* (1624) beschrieben und gezeigt, wie Mars' Eifersucht ihn dazu führt, Adonis umzubringen, um Venus ganz für sich allein zu haben. Erneut antizipieren die sprechenden Namen und mythologischen Verweise den weiteren Verlauf des Stücks: Ricardo wird vorgeben auf seinen angeblichen Cousin Lauro eifersüchtig zu sein und ihn nunmehr symbolisch töten, indem er seine wahre Identität enthüllt und Estela am Ende heiraten wird.

Zwar spielt die männliche Schönheit im Adonis-Vergleich eine Rolle, dennoch sind die Eigenschaften, die den Mann eigentlich ausmachen, diejenigen, von denen die Frau kategorisch ausgeschlossen wird. Wie sich *ex negativo* aus folgendem Zitat ergibt, gründet Maskulinität im Gegensatz zu Feminität im *Siglo de Oro* auf den Idealen des Mutes und Verstandes, die in kriegerischen Heldentaten zum Ausdruck kommen:

Una mujer no ha de ser,
[...] capitán ni alférez; [...]
ni ha de ser una mujer
filósofo [...] (Lope 1930: 253)

Estela sieht hingegen in der Beleidigung ihrer Schönheit eine Verletzung ihrer Ehre, wodurch sie im Sinne des griechischen Ideals der *Kalokagathia* eine Verbindung zwischen körperlicher und moralischer Schönheit propagiert. Das Weiblichkeitsideal der Zeit bringt sie als Verbindung von Schönheit und sitzsamer Zurückhaltung treffend auf den Punkt:

¿Pues qué ha de ser [la mujer]? Lo primero
hermosa, discretamente,
y hermosamente discreta,
que es decir [...]
que hermosura y discreción
la ennoblezcan igualmente.
Con esto será estimada [...] (Lope 1930: 253)

Die Schönheit hat demnach einen völlig anderen Stellenwert, wenn es um Männlichkeits- bzw. Weiblichkeitsideale geht. Aus diesem Grund werden Männer nicht durch Angriffe auf ihr äußeres Erscheinungsbild, sondern auf ihren Verstand beleidigt, der als Dreh- und Angelpunkt ihrer Machtposition gilt:

CELIA. ¿Pues qué llamas afrentar el alma?
JULIO. Llamar a un hombre necio [...]
Porque es nombre que por fuerza ha de agraviar
Al entendimiento, que es potencia suya. (Lope 1930: 245)

In der Tat holt sich Ricardo durch seine Beleidigungsstrategie wiederholt den Vorwurf der Dummheit von Seiten Estelas und ihrer Cousine ein.¹³ Indem die Damen darauf verweisen, dass sich der "gentilhombre y galán" (Lope 1930: 240) durch seinen Bruch mit den höfischen Verhaltensregeln nicht standesgemäß als Edelmann, sondern vielmehr wie ein tölpelhafter Bauer verhält, sprechen sie ihm seine soziale Machtposition ab: "contó de mi fealdad / cosas [...] que parecen, / más que de Príncipe, de hombre / que los perezosos bueyes / guía por la tierra dura" (Lope 1930: 252).

Zwar äußert Estela ihren Unmut über die fest gefügten Geschlechterrollen, indem sie explizit preisgibt, dass es für sie wesentlich schlimmer wäre als 'dumm' statt als 'hässlich' bezeichnet zu werden,¹⁴ derartige kurze kritische Reflexionen über das zeitgenössische Frauenbild halten sie jedoch nicht davon ab, sich stets entsprechend Ricardos Erwartungen zu verhalten. Dieser baut seine gesamte Verführungsstrategie auf der Überzeugung auf, dass Estelas narzisstische Kränkung unausweichlich zu einer Racheaktion führen muss, in der die in ihrem Stolz verletzte *dama* alles daran setzen wird, dass er sich schließlich doch noch in sie verliebt.

In dieser Einschätzung liegt Ricardo goldrichtig: von ihrer ersten Erscheinung auf der Bühne an ist es für Estela dringend notwendig, zu erfahren, ob sie dem Prinzen gefallen hat. Dass ihr ausgeprägtes Bedürfnis nach Bewunderung nicht gestillt wird, steigert ihr Verlangen von Ricardo begehrt zu werden – ein psychologischer Mechanismus, der zur allgemeinen Grundregel weiblichen Begehrens erklärt wird: "El privar a una mujer / de lo que desea ver [...] aumenta más su deseo" (Lope 1930: 240). Liebe wird in diesem Kontext über narzisstische Kränkung und Infragestellung der Machtposition des Anderen verhandelt, die Ricardo in karnevalesker Umkehrung traditioneller Amorkonzeptionen als Verführungs-

strategie einsetzt und sich dadurch als *Pick-up artist avant la lettre* präsentiert – dabei handelt es sich um Mitglieder misogyner Internetcommunitys aus dem 21. Jahrhundert, die fest gefügte Verhaltensmuster zur emotionalen Manipulation und Erniedrigung als Verführungsstrategie einstudieren und bislang v.a. in der Soziologie wissenschaftliche Beachtung gefunden haben (Schutzbach 2018: 305–321; Clift 2007; Thöne 2017). Allerdings steht Estelas gebetsmühlenartig wiederholter Racheplan dem Vorgehen Ricardos an Kontrollzwang und emotionaler Rücksichtslosigkeit in nichts nach: sie bezweckt, ihn durch ihre Schönheit an sich zu binden, einzig und allein, um ihn am Ende mit Genugtuung abweisen zu können.¹⁵ In ihrem Verführungsplan inszeniert sie sich als *donna crudele*, die von Petrarca als "quella che sol per farmi morir nacque" (Petrarca 2012: CCLXIV, v. 107) konzipiert wurde. Der petrarkistische Topos der Schmerzliebe, die zum Tod führt, erscheint in *La hermosa fea* in stark psychologisierter Form als Rachestrategie und Selbstinszenierung einer *femme fatale avant la lettre* die ihre Schönheit manipulativ im Machtkampf einsetzt, um den Mann ins Verderben zu stürzen: "cuando más cierto / de mi amor Ricardo esté, / con mil desdenes le haré / vivir abrasado y muerto" (Lope 1930: 249). Auch Estelas Racheplan gründet auf dem Prinzip der narzisstischen Kränkung: Durch die Anwesenheit Lauros will sie Ricardos Eifersucht wecken. Dabei durchschaut sie allerdings nicht, dass es sich um ein und dieselbe Person handelt. Dieses *Qui pro quo* sowie Estelas genereller Informationsrückstand sind immer wieder Quelle der Komik und kennzeichnen ihre Kriegsstrategie Ricardo gegenüber als unterlegen. Die o.g. Metapher des *galán* als Jäger und Greifvogel, der sich an den vergeblichen Verteidigungsversuchen seiner Beute ergötzt, illustriert damit treffend das Geschlechterverhältnis, das Lope auf der Theaterbühne inszeniert. Ricardo zieht die Fäden und Estelas Vorgehen wird regelmäßig von seinen Dienern oder seinem *alter ego* selbst ausspioniert, sodass ihm Estelas Pläne durchgehend in die Hände spielen. In einem ersten Schritt ihrer Verführungsstrategie bittet Estela Lauro darum, Ricardo einen Brief zu schreiben. In diesem Brief gibt sie vor, ihn gesehen zu haben und seitdem unter Sehnsucht, Schlaflosigkeit, kurzum unter der Liebeskrankheit zu leiden, die in der mittelalterlichen Lyrik gemeinhin das männliche Lyrische Ich quält. Sie nimmt damit strategisch die männlich konnotierte Rolle des Werbenden ein. Gleichzeitig fügt sie dem Brief ein Porträt bei, woraufhin Ricardo ihr schreibt, dass er sich schließlich doch in ihre Schönheit verliebt habe. Estela plant die Inszenierung ihrer

Begegnung mit Ricardo bis ins kleinste Detail: Sie möchte ihn nachts treffen, durch das Gartengitter mit ihm sprechen und weit oben auf dem Balkon erscheinen.¹⁶ In dieser genauen Planung der Liebesszene und Vorbereitung des Schauplatzes nimmt Estela bewusst die Rolle der unerreichbaren Dame der höfischen Lyrik ein.

Analog dazu spielt Ricardo *alias* Lauro zunächst die Rolle des höfischen Liebenden, der um die Gunst einer höher gestellten Dame wirbt. In der Tat erscheint Estela durch das konstruierte soziale Gefälle zwischen *dama* und *secretario* noch unerreichbarer. In seiner Liebeswerbung um Estela reiht Lauro Versatzstücke der genannten höfischen, stilnovistischen und petrarkistischen Gemeinplätze, aber auch kulteranistische Klischees aneinander, die seine sprachliche Virtuosität illustrieren.¹⁷ Damit macht er seinem fiktiven Namen alle Ehre: Lauro stammt vom lateinischen 'laurus', dt. 'Lorbeer' und verweist somit auf den lorbeergekrönten Dichter. In der Rolle des Lauro inszeniert Ricardo seine Gefühle entsprechend des stereotypen Vorgangs des *innamoramento* und der bekannten Pfeilmetaphorik, die er jedoch an die neuen Feuerwaffen des 17. Jahrhunderts anpasst:

[...] yo vi [...]
una tan hermosa dama
que vine a creer que amor
mudó la flecha y la aljaba
en arcabuz, como dicen
que, cual la violenta bala,
derriba el aire a la tierra,
que envuelto el cuello en las alas
baja sin sangre, que toda
por el aire la derrama;
así yo sentí de un golpe
salir de mi pecho el alma
envuelta en tristes suspiros. (Lope 1930: 248)

Lauro wird nicht etwa von einem Pfeil, sondern von einer Hakenbüchse im Herzen getroffen und verspürt dementsprechend noch viel größeren Liebesschmerz. Außerdem setzt er die petrarkistische Rhetorik der antithetisch-paradoxalen Affektstruktur ein, indem er fast wörtlich aus der Rima XXIX des *Canzoniere* zitiert und sich zum Opfer unkontrollierbarer, widersprüchlicher Affekte stilisiert, wenn er Estela als "sol que me enciende / y me hiela y me acobarda" (Lope 1930: 254) beschreibt. Die Komik dieser Verse liegt darin, dass die hoctönende Rhetorik des emotionalen Kontrollverlusts überaus kontrolliert eingesetzt wird. Diese manipulativ-berechnende Inszenierung vielfältiger literarischer Topoi und damit verbundener Geschlechterrollen führt die Maskenhaftigkeit der im Geschlechterkampf instrumentalisierten Klischees vor: die Rolle des höfischen

Werbenden, der unerreichbaren Dame, des Don Juan, der *donna angelicata*, *femme fatale* oder *donna crudele* erscheinen als Masken, die im Liebesdiskurs nach Belieben auf- oder abgesetzt werden, wobei die bewusste Inszenierung der Performance von Geschlecht auf der Theaterbühne grundsätzlich den performativen Charakter dieser Rollen offenlegt.

In Ricardos Werben um Estela erweist sich der höfisch erhabene Liebesdiskurs gegenüber der narzisstischen Kränkung als weniger erfolgreich. Zwar erkennt Estela Lauros "rara gentileza" (Lope 1930: 260), ihr wirkliches Interesse wird im Sinne von Girards triangulärer Struktur des Begehrens jedoch erst geweckt, als sie eifersüchtig bemerkt, dass er ihrer Cousine Celia den Hof macht. Daraufhin verbietet sie Lauro jeglichen Kontakt zu Celia und kündigt an, nunmehr öffentlich zu ihrer Liebe für ihren *secretario* stehen zu wollen. Lauro nutzt die Gelegenheit, um darauf hinzuweisen, dass sein *alter ego* Ricardo aus Standesgründen eigentlich die bessere Partie wäre, denn er verkörpere das Männlichkeitsideal der Macht und des Wohlstandes.¹⁸ Er wolle nicht riskieren einen so einflussreichen Verehrer eifersüchtig zu machen und bittet Estela um ihr Einverständnis, zurück nach Spanien reisen zu dürfen.¹⁹ Erneut führt die Drohung des Liebesentzugs und die damit verbundene Infragestellung von Estelas Machtposition zu Zugeständnissen: Die *dama* beteuert ihre Liebe zu Lauro und gesteht, dass es sich in Bezug auf Ricardo nur um eine Rachestrategie handelt. Dabei wiederholt Estela nochmals das Männlichkeitsideal des Mutes und warnt Lauro, dass er mit einer Flucht im Umkehrschluss ein besonders unmännliches und feiges Verhalten an den Tag legen würde und ihr damit allen Grund geben würde, ihn zu vergessen: "Espera, Lauro valiente, / que si, cobarde te vas, / mucha licencia me das / para que te olvide ausente" (Lope 1930: 265).

Allerdings hat Estela bereits im zweiten Akt zu verstehen gegeben, dass sie bereit wäre, jeden Fehltritt zu verzeihen, sofern er ihren Wunsch nach Anerkennung stille und aus Liebe zu ihr motiviert sei.²⁰ Dementsprechend verfliegen ihre Rachegelüste angesichts Lauros Anagnorisis im letzten Akt sobald sie versteht, dass die Beleidigung ihrer Schönheit als Beweis für die Bewunderung des *galán* zu verstehen ist.

[...] ni yo quisiera
más venganza de Ricardo
que saber por cosa cierta
que le estaba enamorando
cuando él me daba sospechas
de que era fea en sus ojos. (Lope 1930: 268)

Ricardo gibt seinerseits zu, dass er das höfische Frauenlob aufgrund seiner Angst abgewiesen zu werden nicht verfolgen konnte. Dieses Geständnis wirft ein völlig neues Licht auf die Machtdemonstration, die er bereits im Namen trägt. Der eigentliche Beweggrund für sein Handeln ist somit nicht der als Männlichkeitsideal konnotierte Mut oder Verstand, sondern die als 'unmännlich' abgewertete Feigheit und die Angst den Machtkampf gegen Estela zu verlieren:

[...] la imposible empresa
de conquistar tu desdén,
que a tantos Reyes desprecia,
tantos Príncipes descarta,
tantos amantes desdeña,
me puso tanto temor [...] (Lope 1930: 268)

Insofern beruht Ricardos Männlichkeitsperformance letzten Endes auf einem Mangel an den als männliches Ideal angesehenen Eigenschaften, die er bereits im Namen trägt: vielmehr als von Macht, Mut, Kraft oder Stärke ist sein Vorgehen von Angst und Schwäche determiniert. Estelas Racheplan wird hingegen durch die mangelnde Anerkennung Ricardos ausgelöst, der ihr die Verkörperung des Weiblichkeitsideals der Schönheit abspricht.

Die Geschlechtermaskerade beider Protagonisten ist somit in diesem Stück von einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis und dem Bedürfnis nach Anerkennung und Macht über das begehrte Subjekt bestimmt. Für den heutigen Leser werden dank dieser psychologisch relativ komplexen Figurenkonstellation die dramatischen Konsequenzen patriarchaler Geschlechterkonfigurationen sinnfällig, die dem Subjekt keine anderen Entfaltungsmöglichkeiten bieten als 'weibliche' Schönheit und 'männliche' Stärke performativ unter Beweis zu stellen.

Bibliographie

Albert, Mechthild (2014): "Männlichkeitsentwürfe in der Novellistik von María de Zayas und Mariana de Carvajal", in: Möhrmann, Renate (Hg.): *Frauenphantasien. Der imaginierte Mann im Werk von Film- und Buchautorinnen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 30–51.

Albert, Mechthild (2015): "Amar sin saber a quién: Género y géneros en Lope de Vega y Maria de Carvajal", in: *Hispanófila* 175, 23–32.

Benthien, Claudia (2003): "Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung", in: Dies. / Stephan, Inge (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag, 36–59.

Butler, Judith (1990): *Gender Trouble*. Routledge: Chapman & Hall.

Clift, Eliane (2007): *Picking Up and Acting Out: Politics of Masculinity in the Seduction Community*. University of Texas Press, Austin 2007.

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.

Hernández Valcárcel, Carmen (1993): "El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega", in: García Martín, Manuel (Hg.): *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 481–494.

Jacobi, Claudia (2017): "Zum hybriden Liebesdiskurs in Lope de Vegas *La dama boba* und Molières *L'Ecole des femmes*. Agnès – eine französische dama boba?", in: *Comparatio – Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 9, 1, 101–113.

Jacobi, Claudia (2020), "Estética feíta y discursos de amor carnavalesco en *La hermosa fea*", in: Gómez Sanchez-Ferrer, Guillermo / Jacobi, Claudia (Hg.): *'Que todo lo feo es malo y bueno todo lo hermoso' –Aproximaciones a la estética de lo feo en Lope de Vega*. Berlin / London: LIT, 111–130.

Oleza, Joan (2003): "El Lope de los últimos años y la materia palatina", in: *Estaba el jardín en flor. Homenaje a Stefano Arata, número monográfico de Criticón* 87-88-89, 603–620.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, Paola Vecchi Galli (Hg.). Milano: Rizzoli, 2012.

Thöne, Leonie Viola (2017): *Macht im Internet. Eine Analyse von Pickup Artist Foren als Schauplätze der Macht und Anleitung zur Machtausübung*. München: EW.

Schutzbach, Franziska (2018): "Dominante Männlichkeit und neoreaktionäre Weltanschauungen in der Pick-Up-Artist-Szene", in: *Feministische Studien* 36/2, 305–321.

Vega Carpio, Lope de: *La hermosa fea*, in: Emilio Cotarelo y Mori (Hg.): *Obras de Lope de Vega publi-cadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas. Tomo XII*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1930.

¹ <https://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php?-action=browse&-recid=366#caracterizaciones>, 11/11/2020.

² Hernández Valcárcel 1993: 481–494.

³ Vgl. Oleza 2003: 603–620. Der aktuell im Druck befindliche Beitrag "Estética feísta y discursos de amor carnavalesco en *La hermosa fea*" (2020) dient als Grundlage der vorliegenden Studie. Darin setze ich mich bereits mit der Ästhetik des Hässlichen in *La hermosa fea* auseinander.

⁴ Vgl. hierzu auch den Vortrag von Stephan Leopold (Mainz) "Das Drängen des Signifikanten. Stand und Neigung in *El perro del hortelano* von Lope de Vega" und seine Überlegungen zum Namen des Protagonisten Teodoro. Leopold beobachtet, dass das Stück um ist, sobald Teodoros Name richtig ausgesprochen wird bzw. ein Signifikant seinen Adressaten erreicht: *Teodoro, te adoro*.

⁵ Es handelt sich hierbei um ein wiederkehrendes Phänomen in Lope de Vegas Dramen. Vgl. in Bezug auf *La dama boba*: Jacobi 2017: 101–113.

⁶ Eine politische Lektüre des Stücks würde erlauben, Ricardo als Sinnbild der 'Krise der Männlichkeit' im Siglo de Oro zu lesen. Das ritterlich-kämpferische Ideal der Reconquista hat im Spanien des 17. Jahrhunderts ausgedient. Zur 'Krise der Männlichkeit' im Zuge der Epoche des politischen Niedergangs nach der desaströsen Niederlage im Dreißigjährigem Krieg, vgl. z.B. Albert 2015: 31; Albert 2014: 30–51.

⁷ "Necia en ofenderme fui / de agravio que no consiste / en la razón, siendo el gusto / un albedrío sin ley, que de los sentidos rey, / puede ser justo o injusto." (Lope 1930: 250).

⁸ "El faldellín en que había / quedado aquel cuerpo hermoso / era telliz venturoso" (Lope 1930: 250).

⁹ Die Jagdmetaphorik im Liebesdiskurs ist ein wiederkehrendes Motiv in Lope de Vegas Dramen, vgl. z.B. *Fuente Ovejuna*: "COMENDADOR. Quisiera en esta ocasión, / que le hizierades pariente, / a una liebre que por pies, / por momentos se me va" (Lope 2007: vv. 957–960).

¹⁰ "la imposible empresa de conquistar tu desdén", "en ellas [tus manos] / están mi muerte y mi vida, / mi bien, mi mal, gloria y pena / que, muerto o premiado, estoy / contento de ver que tenga victoria amor"; "quedando mi nombre [...] / con más fama que Alejandro / y con mayor diferencia, / pues él conquistaba el mundo / y yo el cielo de la tierra" (Lope 1930: 268).

¹¹ "valentía" (Lope 1930: 240), "temerario" (Lope 1930: 239).

¹² Grönnagel 2013: 44.

¹³ Lope 1930: S. 242–243, 245, 252–253, 265.

¹⁴ "aunque me llamara necia, / que, entre personas con alma, / es más agravio que fea, / tratara de castigarle" (Lope 1930: 261).

¹⁵ "cuando juntos estemos y él llegue a darme la mano / mira qué venganza espero: / retirando yo la mía, / diré con atrevimiento: / ,Príncipe, no me agradáis, / atrás la palabra vuelvo, / porque si os parezco fea, / vos me parecisteis necio" (Lope 1930: 265).

¹⁶ "DUQ. Porque no demos sospecha, / verme de noche podía [...] RIC. ¿Pues cómo quieres que sea? DUQ. Hablándome como amante / por alguna de las rejas / que salen a los jardines." (Lope 1930: 258).

¹⁷ Vgl. z.B. die antiken Anspielungen auf Theseus, den Minotaurus, die goldenen Äpfel, etc. sowie die stilistische Kumulierung von Anaphern und Enjambements in der ersten Rede Ricardos in der Rolle des Lauro (Lope 1930: 251).

¹⁸ "Veo celoso al Príncipe Ricardo, / Príncipe al fin, y a ti no mal contenta / de verle padecer, ¿pues ya qué aguardo / si sé el peligro y temo la tormenta? / El de Polonia, próspero y gallardo, / público, Estela, ya servirte intenta [...]" (Lope 1930: 264).

¹⁹ "Dame licencia que me parta a España [...] Mejor me tratará la tierra extraña / y allí será menor mi sentimiento, / fuera de ser peligro cuidadoso / dar celos a un amante poderoso." (Lope 1930: 265).

²⁰ "cualquier atrevimiento / siendo amoroso perdona / una gallarda persona" (Lope 1930: 254).