

- anu, Andrei (2012): „La lecture citationnelle ou l'ars legendi comme *excerpendi*.“ In: *Littérature*. Bd. 168, 31-42.
- alová, Iveta (2013): *La lectura docta en la primera edad moderna (1450-1600)*. Madrid: Abada editores.
- ann, Florian (2001): „Jeremias Drexels *Aurifodina* und die *Ars excerpendi* bei den Jesuiten.“ In: Helmut Zedelmaier, Martin Mulso (Hg.): *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*. Tübingen: J.B. Metzler, 51-61.
- az, Francisco (1581): *De auctoribus interpretandis, sive de exercitatione*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1581.
- Jean Regnault de (1668): *Traduction de l'Eneide de Virgile*. Paris, chez la Compagnie des Libraires, 1668.
- berg, Jürgen von (1956): „Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitation.“ In: *Romanische Forschungen*. Bd. 67, 171-293.
- Strosetzki, Christoph (1987): *Literatur als Beruf. Zum Selbstverständnis des Literaten und schriftstellerischer Existenz im spanischen Siglo de Oro*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987.
- de la Cruz, Alejo de (1911): „Breve declaración de las sentencias y resoluciones obscuras que en el libro del tránsito de la muerte se hallan.“ In: Miguel Mir (Hg.): *Escritores místicos españoles*. Madrid: Bailly-Librero, 259-261.
- de la Cruz, Erich (1976): *Imitation und Plagiat in der französischen Literatur von der Renaissance bis zur Revolution*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1976.
- Georg Morhof, Helmut (2000): „De ratione *excerpendi*: Daniel Georg Morhof und das Exzerpieren.“ In: Françoise Waquet (Hg.): *Mapping the World of Learning: The Polyhistor of Daniel Georg Morhof*. Wiesbaden: Harrassowitz, 75-92.
- 1): „Lesetechniken. Die Praktiken der Lektüre in der Neuzeit.“ In: Helmut Zedelmaier, Martin Mulso (Hg.): *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*. Tübingen: J.B. Metzler, 11-30.
- 2): „Buch, Zettelschrank, Zettelkasten.“ In: Hedwig Pompe, Ingrid Scholz (Hg.): *Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufklärung*. Köln: DuMont, 38-53.
- Johann Heinrich (1961): *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. 1. Leipzig: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1961.

Der Wandel des frühneuzeitlichen Gesellschaftsmodells in Lope de Vegas Villano en su rincón

1. Einleitung

Lope de Vegas im Jahre 1611 oder wenig später entstandene *comedia El villano en su rincón* hat ein hohes Maß an Aufmerksamkeit in der Kritik auf sich gezogen. Das liegt wohl vor allem daran, dass die Geschichte der Begegnung des reichen Bauern Juan Labrador mit seinem König besondere Schwierigkeiten der Deutung mit sich bringt. Bezogen hat Lope den Stoff aus den *Coloquios satíricos* von Antonio de Torquemada. Dort fand er die Geschichte von einem französischen König, der sich auf der Jagd im Wald verirrt, bei einem Köhler Zuflucht findet, auf diese Weise mit den Vorzügen des einfachen Lebens konfrontiert wird und dies zum Anlass nimmt, um seinen Gastgeber seinerseits an den Hof einzuladen und ihm die höfische Existenz vorzuführen.¹ Lope gestaltet den Stoff in doppelter Weise um: Anstelle des Köhlers wählt er einen reichen Bauern als Hauptfigur, der explizit das Projekt verfolgt, in seinem „rincón“ ein von der höfischen Sphäre unabhängiges Leben zu führen, und im Laufe des Stücks eines besseren belehrt wird. Im Mittelpunkt des Stücks steht nun die Frage, in welcher Weise der Untertan seinem Fürsten Respekt zu zollen hat. Darüber hinaus zeigt Lopes *comedia*, wie dessen ganze Familie mit der Alternative von Landleben und Hofleben konfrontiert wird, da die Kinder des störrischen Bauern sich im Gegensatz zu ihrem Vater der Faszination der nahe gelegenen Hauptstadt nicht entziehen können. Der Text wirft also die Frage auf, inwieweit die humanistisch-stoische Privilegierung des Landlebens in den Zeiten eines sich zunehmend ausbildenden Absolutismus Bestand hat. Man kann ihn sowohl als Abgesang auf das Ideal einer selbstgenügsamen Landexistenz als auch als Affirmation des absoluten Königtums lesen.² Ist die das Stück beschlie-

¹ Cf. Torquemada 1994: 315 ff. Die Bestimmung dieser Quelle ist das Verdienst von Marcel Bataillon (cf. Bataillon 1964: 341 ff.), der auch die Rolle des französischen Kontexts erhellend kommentiert.

² Die beiden Aspekte werden in unterschiedlicher Akzentuierung in den meisten Interpretationen angesprochen. Cf. z. B. Wardropper 1971; Wardlaw 1981; Sánchez

bende Ernennung des Bauern zum „mayordomo“ des Königs, die ihn zu einer höfischen Existenz zwingt, Strafe oder Belohnung – das ist die Frage, an der sich die Kritik seit dem wegweisenden Artikel von Marcel Bataillon abarbeitet. Natürlich lässt sich diese Ambivalenz kaum auflösen, da sie in der besonderen Struktur literarischer und insbesondere dramatischer Texte angelegt ist. Im Folgenden werde ich daher zunächst darstellen, wie Lope de Vega die dem Theatermedium inhärente Tendenz zur Polyperspektivität dazu nutzt, um unterschiedliche Vorstellungen vom gesellschaftlichen Leben und der individuellen Selbstverwirklichung im sozialen Kontext gegenüberzustellen. In einem zweiten Schritt soll dann gezeigt werden, in welcher Weise der in dem Stück entfaltete Komplex an sozialen Vorstellungen auf den Wandel des politischen Selbstverständnisses der frühneuzeitlichen Gesellschaft verweist.

2. Dialog der Stände

Lope de Vegas *comedia* weist eine in hohem Maße dialogische Konstruktion auf. Zunächst ergibt sich das daraus, dass sich Vertreter der verschiedenen Stände gegenüberstehen. Repräsentanten der höfischen Existenz sind der König mit seinem Vertrauten Finardo sowie sein Marschall Otón, der insofern eine besondere Rolle spielt, als er sich in die Tochter von Juan Labrador verliebt. Die Seite des Landlebens kommt in noch differenzierterer Weise zur Darstellung. Im Mittelpunkt stehen der reiche bäuerliche Patriarch und seine beiden erwachsenen Kinder Feliciano und Lisarda; daneben treten ärmere und einfachere Landarbeiter auf, die wohl überwiegend in Diensten von Juan Labrador stehen. Zu dieser ärmeren Landbevölkerung zählt auch Constanza, die trotz der bestehenden Ungleichheit von ihm als Braut seines Sohnes akzeptiert wird. Dieses soziale Spektrum bildet aber nur die Basis für weitere Differenzierungen, da auch innerhalb der jeweiligen Gruppen unterschiedliche Haltungen im Hinblick auf die jeweiligen Vorzüge der Land- und der Hofexistenz auftreten. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Tatsache, dass sich innerhalb der Familie von Juan Labrador die unterschiedlichen Einschätzungen mit einem Generationenkonflikt überlagern. Der Über-

Romarelo 1988; Berbel 2007. Einen eher versöhnlichen, den sozialen Konsensus betonenden Charakter konstatieren Varey 1973; Hesse 1960; Dixon 1998 und zuletzt vor allem Forcione 2009: 24-100.

zeugung des Vaters von der Überlegenheit der Landexistenz steht die Sehnsucht der Kinder nach dem höfischen und städtischen Leben gegenüber. Die Faszination, die von der höfischen Welt ausgeht, wird somit offensichtlich als modernes Phänomen gekennzeichnet.

Wie in anderen *comedias de villanos* weist die Darstellung des Landlebens in *El villano en su rincón* sowohl Merkmale der komisierenden Darstellung des Bauern auf, wie sie der traditionellen, an der Ständehierarchie orientierten Stilhierarchie entspricht, als auch die Tendenz zu einer Idealisierung, die vor allem durch die Rezeption der stoischen Philosophie und die bukolische Diskurstadt befördert wurde.³ Beispielhaft für die idealisierende Tendenz ist Juan Labrador selbst, bei dessen rühmender Darstellung seiner Lebensweise Lope de Vega die zeitgenössischen Topoi des Landlobs zitiert. Topisch ist schon die ästhetisch elaborierte Beschreibung der ländlichen Güter, die Lope dem bäuerlichen Protagonisten bei seinem ersten Auftreten in den Mund legt: des Körbchens mit den „uvas doradas“, des klaren Öls der Oliven „donde nadan los quesos por deleite“ (V. 360)⁴, der Bienenstöcke „de blanca miel rellenas“ (V. 366), der mit mächtigen Kornbergen gefüllten Scheuern, der reichlichen Weinernte und der riesigen Viehherden. Lope knüpft auf diese Weise an die Aufzählung der Reichtümer des ländlichen Lebens an, wie man sie schon in Theokrits *Idyllen* findet und die dann auch in der spanischen Bukolik, etwa bei Garcilaso de la Vega, wiederkehrt. Dabei sollte man allerdings nicht übersehen, dass eine der Fundstellen für diese Form des Landlobs die Selbstdarstellung des Polyphem ist, der mit dem Verweis auf die ihm zur Verfügung stehenden reichen ländlichen Gaben seine Werbung gegenüber Galatea unterstreichen will.⁵ Die schmeichelnde Rede des hässlichen Kyklopen stellt natürlich einen ironischen Kontext dar, der sowohl bei Vergil als auch bei Garcilaso de la Vega noch mitzitiert wird. Auf die Implikate solcher Ironisierung wird unten zurückzukommen sein. Die erste große Rede Juan Labradors, in der er

³ Zu den verschiedenen literarischen Stilisierungen des Bauern bzw. Landmanns im Theater des Siglo de Oro cf. Noël Salomon 1985.

⁴ Der Text wird zitiert nach der Ausgabe von María Marín 1987.

⁵ Siehe hierzu Theokrits Elfte Idylle „Der Kyklop“ sowie Vergils Zweite Ekloge, wo in entsprechender Weise der Hirte Corydon den Part des unglücklichen Werbenden gegenüber dem Knaben Alexis übernimmt. In Garcilasos Erster Ekloge ist es dann Salicio, der sich in seiner – nun wiederum an Galatea gerichteten – Klage auf seinen Reichtum an Milch und Butter bezieht (cf. V. 169 ff.).

Gott für die ihm erwiesene Güte dankt, gipfelt schließlich in der Betonung des „contento“ (V. 391), der glücklichen Zufriedenheit, die ihm in seinem ländlichen Lebenskreis vergönnt ist. Hier wird somit das stoische Ideal der selbstgenügsamen Existenz zum dominanten Bezugspunkt, wobei diese hyperbolische Beschreibung des sorgenfreien Lebens durch die folgenden Vergleiche mit den negativen Aspekten des gesellschaftlichen Lebens unterstrichen wird.⁶ Im Vordergrund steht dabei ähnlich wie zu Beginn von Jorge de Montemayors *Diana*⁷ die Opposition zum Höfling:

Parezco un hombre opuesto
al cortesano, triste
por honras y ambiciones,
que de tantas pasiones
el corazón y el pensamiento viste,
porque yo, sin cuidado
de honor, con mis iguales vivo honrado (V. 392-398).

Das Hofleben erscheint hier als Existenzform, bei der man in besonderer Weise störenden Affekten ausgeliefert ist. Vor allem der Verweis auf die „tantas pasiones“, welche der Ehrgeiz und die Sorge um das Ansehen auslösen, ruft das stoische Ideal der Leidenschaftsfreiheit auf. Auch die folgenden Vergleiche mit dem Soldaten und insbesondere mit dem Seefahrer führen das Thema eines den Menschen sich selbst entfremdenden Ehrgeizes fort.

Neben den schon genannten Texten bildet sicher Antonio de Guevaras *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* einen wichtigen Teil des diskursiven Kontexts, auf dem das Juan Labrador in den Mund gelegte Landlob beruht. Das wird besonders deutlich, als der Bauer im zweiten Akt gegenüber dem König sein Lob der ländlichen Existenz fortsetzt. Dort nämlich hebt er in ähnlicher Weise, wie das bei Antonio de Guevara geschieht, die freie Verfügungsmöglichkeit über die Zeit als einen

⁶ Zum stoischen Einfluss cf. Forcione 2009: 54 ff.

⁷ Cf. die folgende Passage: „No se metía el pastor en consideración de los malos y buenos sucesos de la fortuna ni en la mudanza y variación de los tiempos; no le pasaba por el pensamiento la diligencia y codicias del ambicioso cortesano ni la confianza y presunción de la dama celebrada por sólo el voto y parecer de sus apasionados; tampoco le daba pena la hinchazón y descuido del orgulloso privado“ (Montemayor 1996: 12).

zentralen Aspekt seines unabhängigen Lebens hervor. Den Reichtum an Zeit („Soy más rico, lo primero,/ porque de tiempo lo soy“, V. 1673-1674) und an Muße („ser muy rico de ocios/ es suma felicidad“, V. 1679-1680) illustriert er durch die Schilderung seines nach eigenen Wünschen bestimmten Tagesablaufs.⁸ Dazu gehört auch die Darstellung seiner maßvollen Essgewohnheiten – wiederum handelt es sich um einen stoischen Topos⁹ –, die aber angesichts der offenbar doch reichlichen Mahlzeiten nicht der Ironie entbehrt. Denn die ‚Kleinigkeit‘ des Frühstückstücks („es niñería“) besteht aus: „Dos torreznillos asados,/ y aun en medio algún pichón/ y tal vez [...] un capón“ (V. 1693-1695); das frühe Mittagessen kurz nach elf Uhr, an dem auch die Kinder teilnehmen, wenn sie schon aufgestanden sind, ist dann noch um einiges substantieller, was durch entsprechende Fragen des Königs, ob denn ein Täubchen und ein aus Rind- und Hammelfleisch bestehender Eintopf schon alles sei (V. 1714), deutlich unterstrichen wird.¹⁰

Die zur Schau gestellte Zufriedenheit des ländlichen Patrons mit seinen Lebensbedingungen wird durch weitere Figuren aus seinem Umfeld orchestriert, wobei hier der „menosprecio de corte“ gegenüber der „alabanza de aldea“ in den Vordergrund tritt. So warnt Constanza ihre Freundin Lisarda, als die von der sich anbahnenden Beziehung mit Otón erzählt, in einer langen Tirade davor, einem „cortesano“ Vertrauen zu schenken (V. 1120 ff.). Auch hierfür bildet sicherlich Antonio de Guevaras Abhandlung eine der zentralen Quellen.¹¹ Dasselbe gilt für die von dem Landarbeiter Fileto geäußerte Kritik am Gebaren der Höflinge, deren formvollendetes Betragen sich mit einer fundamentalen Unehrlichkeit paare:

[...]
cumplimientos extraños, ceremonias,
reverencias, los cuerpos espetados,
mucha parola, murmurar, donaires,
risa falsa, no hacer por nadie nada,

⁸ In ähnlicher Weise hebt Antonio de Guevara die Möglichkeit der freien Zeitgestaltung als besonderen Vorzug des Landlebens hervor (cf. Guevara 1984: 164 f.).

⁹ Cf. z. B. Musonius *Lehrgespräche (Diatriben)*, Kap. 18 a, b.

¹⁰ Es ist noch nicht alles, denn es kommen auch noch eine Schweinskeule („pernil“) mit Wurst und Gemüse sowie ein Dessert hinzu (V. 1715 ff.).

¹¹ Cf. z. B. das Kapitel XV: „Que entre los cortesanos no se guarda amistad ni lealtad y de cuán trabajosa es la corte“ (Guevara 1984: 236 ff.).

notable prometer, verdad ninguna
[...] (V. 2477-2481).

Allerdings ist im Falle der von den einfachen Bauern geäußerten Kritik in Rechnung zu stellen, dass hier die Satire einen zweischneidigen Charakter hat, da sie zugleich die Unwissenheit der Landleute in komischer Weise zur Schau stellt. Dies zeigt sich besonders deutlich in der sehr abfälligen Begrüßung, die Otón und seinem Diener zuteil wird, als er Juan Labrador eine Botschaft des Königs überbringen will. Nachdem die beiden zunächst als „jodíos“ (V. 2120) beschimpft wurden, was ein Zitat des ländlichen Stolzes auf den Status von Altchristen darstellt, wird Otón mit folgendem Fluch empfangen: „Por donde quiera que fueres,/ te alcance la maldición/ de Gorrón y Sobirón/ con agujas y alfileres“ (V. 2123-2126). Der verballhornte Verweis auf Sodom und Gomorra führt hier also die Geißelung des höfischen Lasterlebens mit der Zurschaustellung ländlicher Ignoranz zusammen. Allerdings schließt die Bezugnahme auf eine karnevalesk geprägte Ständesatire, wie wir gerade schon gesehen haben, ernst zu nehmende Argumente nicht aus. Das gilt vor allem für den von Fileto geäußerten Hinweis, dass die zahlreiche Dienerschaft der städtischen Oberschicht einen Arbeitskräftemangel auf dem Lande nach sich zieht:

Agora acabo de ver
que hay acá más de un oficio,
que es vicioso su ejercicio,
y viste y come a placer.
Si no hobieran los señores,
los clérigos y soldados
menester tantos criados,
hubiera más labradores (V. 2670-2677).

Diese Passage bildet ein offensichtliches Echo der von den zeitgenössischen *arbitristas* geäußerten Klagen über die Entvölkerung des Landes und die mangelnde Produktivität der Landwirtschaft.¹² Dabei wiegt diese Kritik im Kontext des Stücks umso schwerer, als sich hier ein Landarbeiter zu Wort meldet, der gerade selbst nach der Ernennung von Juans

¹² Cf. z. B. die Ausführungen von González de Cellorigo (1991:76 ff.), in denen vor allem die mangelnde gesellschaftliche Anerkennung der Landarbeit hervorgehoben wird.

Sohn zum Bürgermeister von Paris sein Bauernkleid mit dem eines Lakaien vertauschen soll. Auf diese Weise wird zu verstehen gegeben, dass der Sieg der höfischen Zivilisation über das ländliche Leben, den das Stück vorzuführen scheint, teuer erkaufte ist.

Damit fällt auch ein kritisches Licht auf die Sehnsucht nach dem höfischen Leben, von der Juan Labradors Kinder, Feliciano und Lisarda, erfasst sind. Schon im ersten Akt, als Feliciano zum ersten Mal dieser Sehnsucht Ausdruck verleiht, ist auffällig, dass er vor allem auf die oberflächlichen Aspekte der städtisch-adligen Existenz Bezug nimmt. Vor allem möchte er sich gerne in modischer Kleidung zeigen („vestido/ tan cortesano y pulido“, V. 596-597) und er ist fasziniert von den höfischen Vergnügungen, vom „juego de la pelota“ und den „justas y torneos“. Und in gleicher Weise hebt Lisarda die Aufmachung hervor, mit der sie sich heimlich in die Hauptstadt begibt: „Mi ropa, basquiña y manto,/ guante y dorado chapín,/ puede mirallo el Delfín“ (V. 615-617). Dabei darf man nicht aus dem Auge verlieren, dass Feliciano und Lisarda sich an anderer Stelle derselben Lichtmetaphorik bedienen, mit der der erhabene Status des Königtums durch das ganze Stück – sowohl vom König selbst als auch von seinen Untertanen – charakterisiert wird. Doch auch hier ist der Kontext zu beachten. So zitiert Feliciano den das Stück durchziehenden Topos der königlichen Sonne – „¡Dichoso el que alcanza a ver/ del sol del Rey sólo un rayo!“ (V. 2638-2639) – gerade in dem Moment, als er sich zum ersten Mal nach seiner Beförderung in entsprechender Kleidung zeigt, was seine Gefolgsleute mit der Bemerkung quittieren, ihr Herr („muesamo“) sei wie der Mai gewandert („hecho un mayo“, V. 2640). Auch Lisardas Bezugnahme auf den Topos erfolgt, als sie sich in neuer Ausstaffierung vor dem König präsentiert und sich mit einer von der Sonne bunt gefärbten Wolke vergleicht (V. 2720 ff.). Das größte Gewicht hat daher letztlich Juan Labradors Zitat der Sonnenmetapher, wobei er aber gerade zu der umgekehrten Konklusion kommt wie seine Kinder: „al sol no le miramos/ y con él nos alumbramos/ pues tal al Rey considero“ (V. 512-514). Für ihn ist die blendende Helligkeit der königlichen Sonne ein Grund dafür, ihm nicht zu nahe zu kommen.

Mehr noch als die Hofkritik der Leute vom Land ist also ihre Faszination durch das höfische Leben durch Naivität geprägt. Daher hängt die Beurteilung des im Stück inszenierten Dialogs der Stände in hohem Maße von den Stellungnahmen der Repräsentanten des Hofes und des absoluten Königtums ab. Es ist vor allem der König selbst, der – im Dia-

log mit Juan Labrador – seinen Rang charakterisiert. Nachdem er im zweiten Akt hervorgehoben hat, dass die Landexistenz den Sehnsinn nicht in der Weise befriedigen könne wie die „hermosura“ des Hofes (V. 1755 ff.) – er bezieht sich also wie Feliciano und Lisarda auf die prunkvolle Inszenierung des höfischen Lebens –, betont er im dritten Akt, nachdem er Juan Labrador an den Hof geholt hat, seine Machtfülle. Zunächst geschieht dies in Form einer Aufzählung der Teile seines Reiches, seiner Besitztümer, der ihm unterstehenden Vasallen und Heere, die der König selbst als Replik auf Juan Labradors Beschreibung seiner ländlichen Güter präsentiert („Vos me pintastes/ de lo que sois señor, y me admirastes;/ oíd lo que soy yo“, V. 2830-2832). Nicht nur diese Form der ‚Retourkutsche‘, die ja damit auch den fehlgeleiteten Stolz des Polyphem zitiert, sondern auch die lange Aufzählung der Herrschaftsgebiete und die prahlerisch klingende Wiederholung des den Besitzanspruch unterstreichenden „tengo“ („Tengo muy ricos príncipes vasallos,/ tengo un grueso ejército [...] / Tengo castillos, naves, oro, plata/ [...]“, V. 2841-2844) legen wiederum den Ironieverdacht nahe. Auch Juan Labradors überängstlich erscheinende Reaktion („Señor, mi error conozco, digno he sido/ de la muerte [...]“, V. 2854-2855) hat wohl vor allem die Funktion, diese ironische Dimension zu unterstreichen, zumal der Zuschauer ja weiß, wie sehr der König den dickköpfigen Bauern zu schätzen gelernt hat und dass dieser nichts zu befürchten hat. Im weiteren Verlauf seiner Selbstinszenierung bemüht der König selbst die Sonnenmetapher, um damit zu unterstreichen, dass sich kein noch so kleiner ‚Winkel‘ des Landes der königlichen Macht entziehen kann: „no hay rincón tan pequeño/ adonde no alcance el sol“ (V. 2907-2908). Dabei fällt jedoch auf, dass die Funktion des Königs für das Wohlergehen des Gemeinwesens wiederum in einem Zusammenhang ausgeführt wird, der den Glanz mit dem Aspekt des Scheins verbindet. Ausgangspunkt ist der Spiegel, den der König zusammen mit anderen emblematischen Gegenständen, dem die Gerichtsbarkeit symbolisierenden Schwert und der für die Ämtervergabe stehenden Ernennungsurkunde, Juan Labrador vorsetzen lässt. Seine Bedeutung wird in der Weise erklärt, dass er dazu diene, dass sich das Reich hübsch herausputzen könne: „es el Rey el espejo/ en que el reino se compone/ para salir bien compuesto“ (V. 2899-2901). Eine Relativierung erfährt die königliche Propaganda absolutistischer Machtfülle schließlich auch dadurch, dass der König selbst nicht völlig von der Sehnsucht nach dem ruhigen

Landleben frei ist. So zitiert auch er in einem Sonett das stoische Ideal des sorgenfreien beziehungsweise auf die Selbstsorge beschränkten Lebens im ländlichen Kontext: „Negocios a la vista son veneno./ ¡Dichoso aquel que vive como fuente,/ manso, tranquilo, y de turbarse ajeno!“ (V. 2317-2319).¹³

Wie dieser Überblick über die diskursive Inszenierung des Ständegegensatzes zeigt, wäre es vorschnell, wollte man das Ende des Stücks, die Ernennung Juan Labradors zum „mayordomo“ des Reiches und damit seine ‚Verhöflichung‘ nur als Sieg absolutistischer Staatsräson über die humanistischen Träume vom unabhängigen Leben interpretieren. Vor allem wäre es wohl falsch, Lope de Vega als einen überzeugten Advokaten einer solchen politischen Botschaft zu betrachten. Vielmehr sind die abschließende Versöhnung zwischen dem König und dem *labrador* und die sie begleitende Eheschließung zwischen dem Marschall Otón und der Bauerntochter Lisarda eher als ambivalente Formen des Kompromisses zu verstehen, die aufgrund des vorhergehenden Meinungsaustauschs in ein durchaus ironisches Licht getaucht sind. Letztlich hat die obige Analyse ja ergeben, dass alle Äußerungen der Figuren zu den Vorzügen von Hof- und Landleben als Zitate der Diskurse begriffen werden können, die Lope de Vega zu diesem Thema zu Gebote standen und die durch den jeweiligen Kontext mehr oder weniger deutlich ironisiert werden. Im Hinblick auf die Figuren, welche ihre Haltungen mit diesen Diskurszitate begründen, heißt das dann aber, dass damit ihr rollenhafter Charakter unterstrichen wird. In ihrer Selbstinszenierung besetzen sie die durch die zitierten Diskurse ermöglichten Subjektpositionen, was übrigens wohl überhaupt als eine ganz zentrale Möglichkeit des Theaters begriffen werden kann, die den Erfolg der Gattung in der Frühen Neuzeit maßgeblich begründet. Lope de Vega zeigt auf diese Weise gesellschaftliches Zusammenleben als Theater, wobei in diesem Fall das Rollenspiel nicht wie in Calderóns *El gran teatro del mundo* auf der göttlichen Rollenverteilung beruht, sondern zumindest teilweise auch auf der eigenen Wahl.¹⁴ Man kann als Bauer mit seiner sozialen Rolle zufrieden sein oder sich nach einem anderen Leben sehnen, so wie auch im Falle

¹³ Auch Otón gibt Ende des ersten Aktes seiner Sehnsucht nach dem einfachen Landleben Ausdruck, als er die Szene einer abendlichen Begegnung mit am Feuer versammelten Schäfern entwirft (V. 952-975).

¹⁴ Dies entspricht Forciones Hinweis auf „a growing awareness of the *insubstantiality*, *theatricality*, and consequently *illegitimacy* of a man-created state“ (Forcione 2009: 65).

des Königs und der Höflinge das ihre soziale Funktion betreffende Sendungsbewusstsein die Sehnsucht nach anderen Existenzformen nicht ausschließt. Dieser Befund verweist somit auf einen grundlegenden Wandel der Vorstellungen von den die gesellschaftliche Ordnung legitimierenden Begründungsverhältnissen, der nun noch etwas näher dargestellt werden soll.

3. Von der natürlichen Hierarchie zur Anerkennungsverhandlung

Den Ausgangspunkt können hierfür Charles Taylors Ausführungen zu den Veränderungen im frühneuzeitlichen ‚sozialen Imaginären‘ bilden. Taylors Konzept des „social imaginary“ bietet sich zunächst einmal deshalb an, da es sich in besonderer Weise für die Charakterisierung des in literarischen Texten transportierten sozialen Wissens eignet. Der Begriff bezieht sich vor allem auf das Alltagswissen der Mitglieder der Gesellschaft:

[...] the ways in which they imagine their social existence, how they fit together with others, how things go on between them and their fellows, the expectations which are normally met, and the deeper normative notions and images which underlie these expectations (Taylor 2007: 171).

Das ‚soziale Imaginäre‘ enthält somit sowohl Vorstellungen, die das alltägliche Verhalten, das eigene Handeln und die Wahrnehmung fremden Handelns und Verhaltens, begleiten und interpretieren als auch ein Wissen über die Normen, die nach Möglichkeit einzuhalten sind, und über exemplarische Verhaltensweisen, die diesen Normen in vorzüglicher Weise entsprechen. Die Übergänge zu dem von den intellektuellen Eliten formulierten theoretischen Wissen sind dabei fließend. So sind die tatsächlichen sozialen Gegebenheiten natürlich immer ein Bezugspunkt des theoretischen Wissens, andererseits kann das theoretische Wissen durch eine entsprechende Verbreitung zum Element des das alltägliche Handeln orientierenden sozialen Imaginären werden. Es liegt auf der Hand, dass literarische Texte – und das Drama als Mimesis sozialen Handelns in besonderer Weise – maßgeblich zur Bildung und zur Vermittlung des sozialen Imaginären beitragen. So haben wir ja schon gesehen, wie Lope de Vega Diskurse, die in mehr oder minder gelehrten oder zumindest gebildeten Eliten tradiert wurden, zur Selbstinszenierung der Figuren

und zu der von ihnen vorgetragenen Begründung des eigenen und der Beurteilung des fremden Verhaltens einsetzt.

Den entscheidenden Wandel im frühneuzeitlichen sozialen Imaginären sieht Taylor nun darin, dass die alteuropäischen Vorstellungen von einer vorgegebenen sozialen Hierarchie an Geltung verlieren. In den kanonischen gesellschaftstheoretischen Texten der Antike, bei Platon und Aristoteles, erscheinen sowohl das gesellschaftliche Zusammenleben als solches – gemäß des Konzepts des *zoon politikon* – als auch eine mehr oder minder ständische Ordnung der Gesellschaft von der Natur vorgegeben, da überall in der Natur das in höherem Maß mit Vernunft Begabte über das weniger Vernünftige herrscht.¹⁵ Diese sozialen Vorstellungen wurden vor allem im Zuge der scholastischen Adaption der antiken Vorgaben in das mittelalterliche Denken übernommen, wobei hier natürlich das Naturgesetz als Teil der von Gott geschaffenen Naturordnung interpretiert wurde.¹⁶ Vor diesem Hintergrund sieht Taylor den entscheidenden Wandel darin, dass die Vorstellung von einer Gesellschaft, die sich aus in einer natürlichen Hierarchie miteinander verbundenen sozialen Wesen konstituiert, abgelöst wird von einem Gesellschaftskonzept, welches das Zusammenleben auf eine Vereinbarung prinzipiell gleichrangiger Individuen zurückführt. Dabei erscheint – zumindest in einer Übergangsphase, die das 17. und 18. Jahrhundert umfasst – auch diese Gesellschaftsform als naturgegeben, und zwar in dem Sinne, dass die Natur beziehungsweise der göttliche Schöpfer einen harmonischen Ausgleich der individuellen Interessen vorgesehen habe. Einen modellhaften Status gewinnen hierfür die ökonomischen Austauschverhältnisse, deren Funktion darin gesehen wird, dass sie ein Zusammenwirken der gesellschaftlich miteinander verbundenen Individuen zu ihrem „mutual benefit“ bewirken (Taylor 2007: 176 ff).

Taylor bezieht sich im Hinblick auf die theoretische Fundierung dieses Typs des sozialen Imaginären überwiegend auf englische Quellen, neben Thomas Hobbes vor allem John Locke, doch gibt es auch im spanischsprachigen Bereich deutliche Anzeichen für eine solche Entwicklung. So finden sich etwa bei Juan Luis Vives sehr explizite Belege für die Infragestellung einer naturgegebenen Ständeordnung. Er

¹⁵ So geht Aristoteles von einer Analogie zwischen dem hierarchisch gegliederten sozialen ‚Organismus‘ und der Hierarchie der Seelenteile aus (*Der Staat*, 1. Buch, 1254a-1254b; 3. Buch, 1277a).

¹⁶ Cf. Thomas von Aquin, *De regimine principum*, Buch I, Kap. 1.

begreift den Adel als ein historisches Phänomen, wobei er im Stile einer fast schon aufklärerisch anmutenden polemischen Kritik die adligen Besitztümer und Vorrechte auf die räuberischen Aktivitäten der Vorfahren zurückführt.¹⁷ Juan de Mariana sieht wie dann auch Hobbes das primäre Motiv der Gesellschaftsbildung in den den Naturzustand prägenden gewaltsamen Auseinandersetzungen, in denen nur das Recht des Stärkeren zählte und die dann vor allem die Schwächeren dazu führten, sich einen gerechten Anführer zu suchen, der ihre Sicherheit garantieren konnte (cf. Mariana 1950: 468). Die Verbreitung und Kontinuität dieser Auffassung von der Entstehung der Gesellschaft werden dadurch bezeugt, dass sie auch von Saavedra Fajardo Jahrzehnte später in seinen *Empresas políticas* wieder angeführt wird. In der Empresa 21 geht er davon aus, dass eine durch eine ursprüngliche „igualdad“ geprägte ländliche Lebensform durch die zunehmende Gewaltbereitschaft der Menschen gefährdet wurde und zur Ausbildung von ersten ungesetzlichen Herrschaftsverhältnissen führte.¹⁸ In dieser Phase kommt es dann auch in Saavedra Fajardos Darstellung wiederum zu einer auf einem „común consentimiento“ beruhenden Übertragung der Herrschaft, wobei zudem zwischen den verschiedenen Regierungsformen Demokratie, Oligarchie und Monarchie differenziert wird. Diese Entwicklung entspricht zwar insofern der Naturordnung, als der Mensch durch das ihm von Gott verliehene *lux natural* zu dieser Form der politischen Organisation geführt wird, ist aber nicht im Sinne einer natürlichen oder göttlichen Fundierung der absoluten Monarchie zu interpretieren. Vielmehr gründet sich der monarchische Herrschaftsanspruch, wie Juan de Mariana formuliert, „en el amor y la benevolencia de los ciudadanos“ (Mariana 1950: 69).

Wenn so der von Taylor konstatierte Geltungsverlust der Vorstellung einer Naturgegebenheit eines monarchischen Ständestaates durchaus auch für das spanische ‚soziale Imaginäre‘ der Frühen Neuzeit reklamiert werden kann, so gilt das aber nicht in gleicher Weise für die

¹⁷ Vives erklärt in *Concordia y discordia en linaje humano* ohne Umschweife: „Fuimos nosotros quienes nos hemos fabricado la nobleza [...]“; und die Adligen berufen sich auf „antepasados que fueron bravos ladrones o zotes estupidísimos“ (Vives 1948: 208, 88).

¹⁸ „Pero creció con la edad del mundo la malicia, y hizo recatada la virtud, que antes sencilla y inadvertida, vivía por los campos. Desestimóse la igualdad, perdióse la modestia y la vergüenza, y introducida la ambición y la fuerza, se introdujeron también las dominaciones [...]“ (Saavedra Fajardo 1999: 357).

Durchsetzung des ökonomischen Modells des sozialen Zusammenlebens im Zeichen eines gegenseitigen Nutzens. Zwar sieht Vives den Kaufmannsstand als besonders prädisponiert dafür an, ein friedliches, durch *concordia* geprägtes gesellschaftliches Zusammenleben zu garantieren¹⁹, doch bildet der Kaufmann hierin eine Ausnahme. Alle anderen Stände und Berufsgruppen tendieren zur *discordia* und widersprechen daher in ihrem Verhalten der Vorstellung einer naturgegebenen gesellschaftlichen Harmonie, wie sie sowohl dem Modell einer von vornherein hierarchisch gegliederten Gesellschaft als auch eines auf der natürlichen Vernunft beruhenden Zusammenschlusses entspricht. Den Grund hierfür sieht Vives in einer durch den Sündenfall bewirkten Degeneration der menschlichen Natur, mit der die Ausbildung einer Selbstliebe einhergeht, die nicht nur die Ursünde im Verhältnis des Menschen zu Gott bildet, sondern auch ein grundsätzlich egoistisches und aggressives Sozialverhalten nach sich zieht.²⁰ Vives' anthropologischer Pessimismus ist natürlich nur ein Beispiel unter vielen für die Faszination, welche die augustiniische Sündentheologie auf das Denken der frühen Neuzeit ausübte. Auch im spanischen Textcorpus der politischen Theoriebildung setzt sich die Bezugnahme auf den *amor propio* als primären Störungsfaktor in den sozialen Beziehungen und einer am Gemeinwohl orientierten politischen Organisation fort. So geht Rivadeneira in seinem *Tratado del príncipe cristiano* ebenfalls von der Grundvoraussetzung des menschlichen *amor propio* aus, wobei er in besonderer Weise die Gefahren hervorhebt, die sich aus der Selbstliebe für das Verhalten des Fürsten ergeben.²¹ Und auch in die-

¹⁹ Als „hombres sutiles y finos para su profesión“ erkennen die Kaufleute „que no hay cosa que más entorpezca el enriquecimiento que la discordia“ (Vives 1948: 142).

²⁰ Auf die Frage nach der scheinbar naturwidrigen Ubiquität der *discordia* gibt es für Vives nur eine Antwort: „¿Qué otra cosa hemos de pensar sino que el hombre degeneró de su naturaleza?“ (Vives 1948: 87). Dabei wird die Korruption der menschlichen Natur durch die *superbia* bzw. den *amor propio* explizit mit dem Verweis auf Augustinus belegt: „Nuestro Agustín dice que el amor de sí mismo es el padre de todas las maldades“ (Vives 1948: 93).

²¹ „[...] se ha de presuponer primero que el hombre, por la corrupcion de la naturaleza, es muy amigo de sí mismo, y tiene dentro de sí, metido en las entrañas, un amor propio que le ciega y le lisonjea, y le hace creer que merece mucho, y que por su casta, ingenio, letras, prudencia y talentos, debe ser antepuesto á los demas, y le incita á estimarse á sí y menospreciar á los otros. Este amor propio es el que los griegos llaman filautia, y que dicen que es ciego, porque ciega á los hombres y hace que no se conozcan. Este amor propio en los reyes y los príncipes comunmente es

sem Fall werden diese Annahmen von Saavedra Fajardo geteilt, allerdings mit der Akzentuierung, dass der Fürst die verheerenden Schwächen der menschlichen Natur kennen müsse, die als „efecto y castigo del primer error del hombre“ aus dem Sündenfall resultieren und eine allgemeine Tendenz zur Zwietracht zur Folge haben: „ningún enemigo mayor del hombre que el hombre“; und auch in diesem Zusammenhang wird das Schlüsselwort des „amor proprio“ verwendet (Saavedra Fajardo 1999: 547). Diese Textstellen zeigen, dass der Übergang von der Vorstellung einer natürlichen sozialen Hierarchie zur Fundierung des Gemeinwesens im harmonischen Zusammenwirken individueller Interessen nicht so bruchlos verläuft, wie das Taylor anzunehmen scheint. Eine zentrale Begleiterscheinung dieses Übergangs ist vielmehr die tiefgreifende Kritik an einer individualistisch ausgerichteten Begründung der Sozialbeziehungen. Die frühneuzeitliche Verbreitung einer pessimistischen Anthropologie, die sich auf Augustinus' emphatische Verdammung eines egoistischen Stolzes beruft, welcher das eigene Ich als Zentrum der Welt begreifen will, ist ein Indiz für die aufmerksame Wahrnehmung der negativen Begleiterscheinungen eines auf die eigenen Interessen ausgerichteten menschlichen Individualismus.²² Die frühneuzeitliche Betonung der Möglichkeiten individueller Selbstgestaltung hat ihr negatives Komplement in der Kritik eines aggressiven, nach Dominanz strebenden Konkurrenzverhaltens.

Die Darstellungen der Beziehung zwischen dem Souverän und seinen Untertanen in *El villano en su rincón* ist deutlich durch die genannten Merkmale des frühneuzeitlichen Wandels des ‚sozialen Imaginären‘ geprägt. Zunächst ist festzustellen, dass die alte Auffassung eines naturgegebenen Charakters der Ständehierarchie und der Königsherrschaft in Lopes Text durchaus noch zum Ausdruck kommt. Dies ist vor allem an der Bildlichkeit zu erkennen, durch welche die königliche Machtfülle legitimiert wird. Auf die wiederholte Verwendung der Sonnenmetapher, mit welcher der König zum Lebensprinzip und zum glanzvollen Mittelpunkt seines Reiches erhoben wird, wurde oben schon hingewiesen. Allerdings lässt die besondere Aktualität des Bildes im 16. und 17. Jahr-

más poderoso, porque con el regalo y mando, y verse servidos y adorados de todos, crece la corrupcion de nuestra naturaleza [...]“ (Rivadeneira 1952: 559).

²² Niklas Luhmann (1993: 188 ff.) sieht ein deutliches Symptom für die Anfangsphase der Entwicklung moderner Individualität (in Luhmanns Begrifflichkeit „Exklusionsindividualität“) in einem generalisierten Motivverdacht.

hundert auch erkennen, dass hiermit die Natürlichkeit des absoluten Königtums zur Inszenierung wird.²³ Die Kontexte, in denen diese Metaphorik erscheint, zum Beispiel das durch die königliche Sonne motivierte Sich-Herausputzen der Bauernkinder und darüber hinaus des gesamten Reichs, bestätigt diesen Befund. Auch die ebenfalls in hohem Maße topischen Verweise auf die Verhältnisse in der Tierwelt sind nicht geeignet, den Anspruch auf Natur- oder Gottgegebenheit der monarchischen Herrschaft ungebrochen zu stützen, obwohl sie vom König selbst angeführt werden:

Rey tienen los animales,
y obedecen al león;
las aves, porque es razón,
a las águilas caudales.
Las abejas tienen rey,
y el cordero sus vasallos,
los niños, rey de los gallos,
que no tener rey ni ley
es de alarbes inhumanos (V. 1765-1773).

Nach dem Löwen, dem Adler und der Bienenkönigin wird nämlich dann auch der das Kinderreich beherrschende „rey de gallos“ genannt, also ein Karnevalskönig, der sich besonders geschickt beim Karnevalsspiel des vom Pferderücken aus zu bewerkstellenden Hähneköpfens erwiesen hat. Auch der folgende Verweis auf die „alarbes inhumanos“ entspricht zwar insofern dem Natürlichkeitsargument, als er voraussetzt, dass die hierarchische Sozialstruktur der menschlichen Natur entspreche, entstammt aber eher dem Bereich des Volkswissens. Zugleich wird auf diese Weise der im ersten Akt von Feliciano bemühte Vergleich seines Vaters mit kaukasischen Barbaren und anderen barbarischen Völkern (V. 537 ff.) wieder aufgenommen, mit dem er dessen Weigerung, dem König seine Aufwartung zu machen, als unmenschlich verurteilt. Damit wird die aristotelische These zitiert, dass die Barbaren aufgrund ihrer ungeordneten Sozialstrukturen nicht den Status eines *zoon politikon* und

²³ Bei Shakespeare prägt sie die Darstellung von Heinrich II. (cf. Kantorowicz 1957: 39). In Spanien wurde sie erstmals von Philipp II. prominent eingesetzt und führte daher im 17. Jahrhundert auch zu Auseinandersetzungen zwischen Anhängern von Ludwig XIV. und dem habsburgischen Kaiserhaus, da beide Herrscherhäuser die Sonnendevise für sich reklamierten (cf. Ziegler 2010: 25, 55 ff.).

damit die natürliche Bestimmung der Gattung erreicht haben.²⁴ Diese Begründung liefert Feliciano wenig später selbst nach, wenn er über die reservierte Haltung seines Vaters gegenüber dem König sagt: „injuria/ la misma naturaleza“ (V. 575-576).

Diese die Vorstellung einer natürlichen Hierarchie stützenden Diskurszitate werden aber nicht nur durch ironische Einsprengsel entwertet, sondern auch dadurch, dass mehr oder weniger direkt Vorstellungen in den Text eingebracht werden, die dieses Modell dementieren. So zitiert der König selbst das Konzept einer menschlichen *variedad*, also einer nicht festgelegten menschlichen Natur, wie es dem Menschenbild der Renaissance entspricht. Gemäß der kanonischen Stelle in Pico della Mirandolas *De hominis dignitate* führt der König aus, dass die Tiere mit einer „igual naturaleza“ (V. 2229) ausgestattet seien, dass alle Löwen stark seien und alle Hasen ängstlich und so weiter, wohingegen der Mensch die unterschiedlichsten Eigenschaften aufweisen könne. Auch wenn das Argument, dass diese Unterschiede als Beleg der menschlichen Disposition zur Selbstgestaltung anzusehen sind²⁵, hier nicht explizit übernommen wird und auch der engere Kontext, nämlich die Erörterung der Unberechenbarkeit Otóns im Hinblick auf seine Absichten gegenüber Lisarda, nicht einschlägig erscheint, liegt doch die Übertragung auf den Gesamtkontext des Stücks nahe. Vor allem die ihrem Stande nicht entsprechenden Wünsche von Juan Labradores Kindern, sich eine höfische Existenz zu schaffen, entsprechen dem Konzept einer menschlichen Natur, die mit dem Drang nach einer unbeschränkten Selbstgestaltung ausgestattet ist. So begründet Lisarda selbst ihr Vorhaben, nur einen Höfling zu heiraten, mit dem Argument, dass dies ihrer Art entspreche: „Para Corte me crié“ (V. 669). Dabei bleibt natürlich offen, inwieweit sie

²⁴ Cf. *Politik*, 1. Buch, 1252a-1252b. Die Frage, ob die Indios als Barbaren im aristotelischen Sinn eingestuft werden können, hat in der Diskussion um die Legitimität der Conquista Amerikas eine wichtige Rolle gespielt, da die von Aristoteles behauptete defizitäre menschliche Natur der Barbaren die Unterwerfung und darüber hinaus die Versklavung der Indios gerechtfertigt hätte (siehe hierzu Pagden 1982: 15-118).

²⁵ Pico della Mirandola lässt Gott zum Menschen sagen: „tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fctor, in quam malveris tute formam effingas“ (Pico della Mirandola 1990: 6). Ähnlich formuliert Fernán Pérez de Oliva in seiner von Pico angeregten Abhandlung *Diálogo de la dignidad del hombre*: „Porque como el hombre tiene en sí natural de todas las cosas, así tiene libertad de ser lo que quisiere [...]“ (Pérez de Oliva 1995: 143).

damit ausdrücken will, dass sie für den Hof geboren sei oder aber durch eine eigene *crianza* sich auf das Hofleben vorbereitet habe.

Wenn man nun aber neben Juan Labradores Kindern auch ihn selbst berücksichtigt, so stellt sich das Ende des Stücks nicht nur als Bestätigung der Konzeption menschlicher Selbstgestaltung dar, sondern auch als Ergebnis einer Anerkennungsverhandlung, die dazu zwingt, die Relativität des eigenen Standpunkts einzusehen. Die Relation zwischen dem König und dem reichen Bauern ist durchaus als Machtspiel zu begreifen, in dem sich jeweils der eigene *amor propio* auf Kosten des anderen durchzusetzen versucht. Schon die strikte Weigerung Juan Labradores im ersten Akt, dem König unter die Augen zu treten, ist dadurch begründet, dass er seinen eigenen Status als „rey“ seines „pequeño rincón“ (V. 475-476) nicht durch den Souverän „que todo lo tiene en poco“ (V. 468) in Frage stellen lassen will. Zwar räumt er ein, den König zu bewundern und seinen Gesetzen zu gehorchen, doch sieht er keine Notwendigkeit, einen solchen „hombre perfeto“ (V. 487) persönlich zu sehen.²⁶ Der König wiederum erkennt insofern den Bauern von vornherein als ebenbürtig an, als er eingesteht, dass ihn die Haltung von Juan Labrador gekränkt habe:

[...]
confieso que me ha picado.
¡Que con tal descanso viva
en su rincón un villano,
que a su señor soberano
ver para siempre se priva! (V. 995-999).

Dies begreift er als „desprecio“ (V. 1000) und bezeichnet im Anschluss sein Motiv dafür, dass er den achtlosen Untertanen selbst aufsuchen will, als „envidia pura“ (V. 1023). Damit gibt er also mit aller Deutlichkeit zu verstehen, dass er den Bauern als Rivalen begreift und es seine eigene Selbstliebe nicht erträgt, von diesem Rivalen nicht die gebührende Achtung zu erfahren. Dieser Anerkennungskampf setzt sich in den beiden persönlichen Begegnungen, die im zweiten und im dritten Akt dargestellt werden, fort. Auf Juan Labradores selbstbewusste Interpretation seiner

²⁶ Forcione (2009: 88 ff.) interpretiert dies überzeugend im Sinne einer Furcht vor einem Identitätsverlust, wobei er sich auf die stoische Konzeption der in sich selbst gegründeten Person bezieht. Allerdings wird damit das im Konzept der Selbstliebe angelegte Anerkennungsbedürfnis nicht berücksichtigt.

Gastgeberrolle gegenüber dem inkognito bei ihm erscheinenden König – er bestimmt, wann und wo er sich zu setzen hat – antwortet der König auf dieselbe Weise, als er Juan Labrador als Gast empfängt. Wir hatten schon gesehen, dass auch Juan Labradors von Stolz getragene Darstellung seiner ländlichen Güter gegenüber dem königlichen Gast eine Replik findet, als der König seinerseits seine Machtfülle rühmt. In jedem Fall ist dabei auch Eitelkeit und damit der Wunsch nach Bestätigung des eigenen Selbstwertgefühls durch das Gegenüber im Spiel. Die Gefährdung des Königs durch selbstsüchtige Leidenschaften wird darüber hinaus auch in der Szene des zweiten Akts thematisch, in der er die Bauernmädchen mit der offensichtlich erotisch konnotierten Bitte behelligt, ihm beim Auskleiden zu helfen, und sich dabei eine deutliche Abfuhr einhandelt. Indem er dies akzeptiert, entgeht er der Gefahr des Tyrannentums, die aus dem Mangel an Affektkontrolle resultiert. Letztlich hat der nächtliche Besuch des Königs bei Juan Labrador zur Folge, dass er die Würde des Bauern und seiner Familie respektiert. Er zeigt sich vom „valor“ Juans beeindruckt (V. 2261 f.) und er ist gewillt dafür zu sorgen, dass Lisardas Ehre durch Otón nicht gefährdet wird. Allerdings verlangt der König auch dem Untertanen die ihm zunächst vorenthaltene Anerkennung ab, indem er ihn zwingt, seine Weisungen zu befolgen. Auch diese Vorgehensweise wird explizit vom tyrannischen Verhalten abgegrenzt, als der König Juan versichert, dass er nicht die Tortur durch ein Damoklesschwert zu befürchten habe (V. 2910 ff.). Die Einsetzung des Bauern zum „mayordomo“ des Reiches kann somit als Kompromiss begriffen werden: Der König fordert den ihm gebührenden Respekt in einer Weise ein, der den Fähigkeiten und dem charakterlichen Format seines Untertanen Rechnung trägt.²⁷

Die Voraussetzung einer solchen, letztlich gelingenden Anerkennungsverhandlung ist die Berücksichtigung des Standpunkts des anderen

²⁷ Ein solcher Kompromiss entspricht letztlich nicht der Vorstellung einer in der Liebe gegründeten sozialen Einheit, die in einigen Äußerungen Lisardas thematisch wird. So bezeichnet Lisarda die Liebe als „gran juntador de desiguales“ (V. 1349) und ihre Freundin Constanza verwendet das Bild einer durch die Verbindung von hohen und niederen Stimmen entstehenden Harmonie (1149 ff.). Insofern erscheint die von Hesse (1960) vorgeschlagene Interpretation zu kurz zu greifen, da sie das in der Anerkennungsrelation enthaltene Konfliktpotential vernachlässigt. Übrigens wird auch die Beziehung zwischen Lisarda und Otón schon zu Beginn als eine ökonomische Tauschbeziehung charakterisiert, in der Lisarda die ihr geschenkten Juwelen durch eine noch wertvollere Gabe zu überbieten sucht.

und damit die Reziprozität der Perspektiven. Auch dies wird im Text in deutlicher Weise thematisiert, wobei allerdings in dieser Perspektivenübernahme nicht nur versöhnliche, sondern auch aggressive Komponenten enthalten sein können. Letzteres ist der Fall, als Juan Labrador seine Landarbeiter mit der Beschimpfung als „cortesianos“ aus den Federn holt, da diese wohl für Langschläfer gehalten werden. Als einer der solchermaßen Beschimpften dies als einen Witz verstehen will, da es sich dabei ja um einen „honrado apellido“ handele (V. 288), erklärt ihm Juan Labrador, dass er das Wort in demselben abfälligen Sinne verwende wie die Höflinge das Wort „villano“:

Yo, pues nos llama villanos
el cortesano a nosotros,
también os llamo [a] vosotros,
por afrenta, cortesianos (V. 297-300).

Auf diese Weise wird also deutlich eine Ebenbürtigkeit eingeklagt, die sich nicht nur im Wunsch nach Respekt, sondern auch in der Fähigkeit äußert, die perspektivische Relation, in der man als Opfer des fremden Blicks erscheint, umzukehren. Einen noch souveräneren Umgang mit der Perspektive des anderen legt Lisarda im Gespräch mit dem König und seiner Schwester an den Tag. Sie sorgt für die Belustigung der Höflinge, indem sie scheinbar naiv die Wörter verdreht, etwa wenn sie die Infantin mit „infantería“ anredet und dies damit begründet, dass man ja auch „señoría“ sage (V. 860 ff.). Während Otóns Begleiter daraufhin meint, dieses Bauernmädchen sei besonders schwer von Begriff – „tosca, por extremo“ (V. 872) – und könne daher nicht die gewandte junge Frau sein, der man in der Stadt begegnet sei, äußert Otón die Vermutung, dass sich Lisarda nur verstelle: „Pienso que finge, Finardo“ (V. 873). Und dies soll wohl auch der Zuschauer denken beziehungsweise er soll erkennen, dass Lisarda sich einen Spaß daraus macht, das Klischee des dummen Bauern zu bedienen und auf diese Weise mit den Vorurteilen der Adligen ihr Spiel zu treiben.

In *El villano en su rincón* wird somit ein soziales Imaginäres entfaltet, in dem nicht mehr von einem durch die Natur vorgegebenen sozialen Status und ihm entsprechenden Hierarchierelationen ausgegangen wird, sondern von sozialen Rollen, die veränderbar sind beziehungsweise **gewechselt** werden können. Vor diesem Hintergrund ist das funktionierende Sozialwesen nicht mehr das Resultat eines naturgemäßen Ver-

haltens der Mitglieder der Gesellschaft, welche die für ihren Stand natürlichen Tätigkeiten ausüben, sondern beruht auf Verhandlungen, in denen sie ihre Identität in reziproker Form bestimmen. So erklärt sich die paradoxe Struktur des Dramas: Es bedarf eben solcher Verhandlungen, um das durch den Barbarentopos, die Vergleiche mit dem Tierreich und die Sonnenmetapher als natürlich ausgewiesenes Hierarchieprinzip zu realisieren, und damit erweist sich die Fundierung des absoluten Herrschaftsanspruchs in der Natur als Inszenierung, die auf einem sozialen Konsensus beruht. Der Weg zu dieser Bestätigung einer absolutistischen Selbstinszenierung führt also über Formen der sozialen Interaktion, die der intersubjektiven Anerkennungsdiagnostik und der in ihr implizierten Reziprozitätsvoraussetzung entsprechen. Wie oben erläutert wurde, ist dies symptomatisch für eine Übergangsphase, in welcher der Geltungsverlust der Vorstellung natürlicher Herrschaftsverhältnisse durch die Inszenierung kompensiert werden musste. Wie das Stück Lope de Vegas zeigt, wäre es falsch, das spanische Barocktheater nur als willfährigen Teil dieser Inszenierung zu begreifen; vielmehr fungiert es zugleich als ein die Inszenierung als solche enthüllender Spiegel.

Bibliographie

- Bataillon, Marcel (1964): „El villano en su rincón.“ In: Ders.: *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos, 329-372.
- Dixon, Victor (1998): „El villano en su rincón: otra vez su fecha, fuentes, forma y sentido.“ In: *Bulletin of the Comediantes*. Vol. 50, No. 1, 5-20.
- Forcione, Alban K. (2009): *Majesty and Humanity. Kings and Their Doubles in the Political Drama of the Golden Spanish Age*. New Haven/London: Yale University Press.
- González de Cellorigo, Martín (1991): *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la República de España y estados de ella y del desempeño universal de estos Reinos*. Hg. von José L. Pérez de Ayala. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Guevara, Antonio de (1984): *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea. Arte de Marear*. Hg. von Asunción Rallo. Madrid: Cátedra.
- Hesse, Everett W. (1960): „The Sense of Lope's ‚El villano en su rincón.‘“ In: *Studies in Philology*. Vol. 57, No. 2, 165-177.
- Kantorowicz, Ernst H. (1957): *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: University Press.
- Luhmann, Niklas (1993): „Individuum, Individualität, Individualismus.“ In: Ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 149-258.
- Mariana, Juan de (1950): *Del rey y la institución real*. In: *Obras del padre Juan de Mariana*. Hg. von Francisco Pí y Margall. Bd. 2. Madrid: Atlas, 463-576.
- Martínez Berbel, Juan Antonio (2007): „Reyes y villanos en el teatro de principios del siglo XVII. Una revisión de las teorías interpretativas de *El villano en su rincón*, de Lope de Vega.“ In: Bernardo J. García (Hg.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid: Vervuert, 291-306.
- Montemayor, Jorge de (1996): *La Diana*. Hg. von Juan Montero. Barcelona: Crítica.
- Pagden, Anthony (1982): *The Fall of Natural Man. The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*. Cambridge: University Press.
- Pérez de Oliva, Fernán (1995): *Diálogo de la dignidad del hombre. Razonamientos. Ejercicios*. Hg. von María Luisa Cerrón Puga. Madrid: Cátedra.
- Pico della Mirandola, Giovanni (1990): *De hominis dignitate. Über die Würde des Menschen*. Hg. von August Buck. Hamburg: Felix Meiner.

- Rivadeneira, Padre Pedro (1952): *Tratado del príncipe cristiano*. In: Ders.: *Obras escogidas*. Hg. von Don Vicente de la Fuente. Madrid: Atlas, 449-587.
- Saavedra Fajardo, Diego (1999): *Empresas políticas*. Hg. von Sagrario López. Madrid: Cátedra.
- Salomon, Noël (1985): *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Sánchez Romeralo, Antonio (1988): „*El villano en su rincón*, lección política.“ In: *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. Bd. 3. Madrid: Castalia, 323-338.
- Taylor, Charles (2007): *A Secular Age*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Torquemada, Antonio de (1994): *Coloquios satíricos*. In: Ders.: *Obras completas*. Bd. 1. Hg. von Lina Rodríguez Cacho. Madrid: Turner Libros, 215-493.
- Varey, J. E. (1973): „Towards an interpretation of Lope de Vega's ‚El villano en su rincón.‘“ In: R.O. Jones (Hg.): *Studies in Spanish Literatures of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*. London: Tamesis, 315-337.
- Vega, Lope de (1987): *El villano en su rincón*. Hg. von Juan María Marín. Madrid: Cátedra.
- Vives, Juan Luis (1948): *Concordia y discordia en linaje humano*, *Obras completas*. Bd. 2. Hg. und übersetzt von Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 75-253.
- Wardlaw, Frances Day (1981): „*El villano en su rincón*. Lope's rejection of the pastoral dream.“ In: *Bulletin of Hispanic Studies* 58, 113-119.
- Wardropper, Bruce W. (1971): „La venganza de Maquiavelo: *El villano en su rincón*.“ In: A. David Kosoff, J. Amor y Vázquez (Hg.): *Homenaje a William L. Fichter*. Madrid: Castalia, 765-772.
- Ziegler, Hendrik (2010): *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*. Petersberg: Michael Imhof.

ROBERT HESSELBACH

Sprache als Verführungskunst – ein rhetorisch-pragmatischer Kommentar zur Figurenrede des Don Juan in Tirso de Molinas *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*

Sevilla a voces me llama
el Burlador, y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejarla sin honor.
(1349-1353)

1. Der Don Juan-Mythos

Mit seinem Theaterstück *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* aus dem frühen 17. Jahrhundert¹ – „bis heute der folgenreichste Beitrag Spaniens zu den Stoffen der Weltliteratur“ (Gonzalvo 1988: 123) – erschuf der spanische Dramatiker Tirso de Molina² eine Figur, deren Mythos in der Folge immensen Einfluss auf die kulturelle beziehungsweise künstlerische Produktion in ganz Europa ausübte. Don Juan-Bearbeitungen finden sich unter anderem bei Molière, Zorilla, E.T.A. Hoffmann, Mozart, Strauss und Goya. Diese ungeheure Popularität geht darauf zurück, dass Tirso de Molina mit der Figur des Don Juan einen draufgängerischen Helden anlegt, der sich mit anscheinend spielerischer Leichtigkeit über die bestehenden sozialen wie religiösen Konventionen seiner Zeit hinweg setzen kann beziehungsweise diese intentional verletzt. Große Freude bereitet ihm nicht nur der bewusste Bruch moralischer beziehungsweise institutionalisierter Weltanschauungen der damaligen Gesellschaft, sondern gerade auch die

¹ Das genaue Entstehungsdatum ist umstritten; aufgeführt wurde das Stück zum ersten Mal zwischen 1621 und 1624 in Madrid (cf. Gonzalvo 1988: 123), die erste gedruckte Fassung erscheint 1630.

² Die Autorschaft wird im allgemeinen Konsens dem Mercedariermönch Fray Gabriel Téllez zugeschrieben, der unter dem Pseudonym ‚Tirso de Molina‘ neben Lope de Vega und Calderón als wichtigster Dramatiker des spanischen *Siglo de Oro* gilt. Zur Problematik der Autorschaft, cf. Bogner 1969: 377-391 beziehungsweise Rodríguez López-Vázquez 2003: 11-28.