

Erschienen in *Romanische Forschungen* 119,3/2007, pp. 317-344.

Prekäre Exemplarität

Geschlechterkonfigurationen in *Las dos doncellas* von Miguel de Cervantes

Cornelia Ruhe (Konstanz)

Hasta ahora, la novela *Las dos doncellas* de Cervantes ha recibido menos atención por parte de los críticos que otras de las *Novelas Ejemplares*. En este estudio se ha de investigar desde la perspectiva de los *Gender Studies*. En el centro del análisis están las diferentes figuraciones de masculinidad y feminidad: El texto, así la tesis defendida, presenta un continuo en el cual no existen atribuciones de género absolutos, sino sólo graduales. Con eso resulta posible de alcanzar un nuevo entendimiento del contenido ejemplar de la novela, según el cual Cervantes, de manera sutil, se manifestaría aquí en favor de un concepto más flexible del matrimonio cristiano: Determina el matrimonio como un espacio que, aún siendo definido normativamente por las leyes religiosas y sociales, puede estar aprovechado de maneras muy diferentes en la práctica.

Dost thou think, though I am caparisoned like a man, I have a doublet and hose in my disposition? One inch of delay more is a South Sea of discovery. (William Shakespeare¹)

Die vernachlässigten Jungfern

Miguel de Cervantes' *Novelas ejemplares* erfreuen sich gerade in den letzten Jahren des wachsenden Interesses der Kritik, wie man an einer steigenden Zahl von Publikationen über sie ablesen kann². Die Schwerpunkte, die die einzelnen Autoren und Autorinnen für ihre Analysen dabei setzen, sind unterschiedlich, auffällig ist allerdings, dass einige Novellen weniger starke Berücksichtigung

¹ William Shakespeare: *As you like it* (1600). In: Ders.: *The Complete Works*. Oxford 1988. S. 627-652. Hier S. 640.

² Siehe dazu z. B. Michael Nerlich/Nicholas Spadaccini (Hrsg.): *Cervantes's Exemplary Novels and the Adventure of Writing*. Minneapolis 1989; Theresa Ann Sears: *A Marriage of Convenience. Ideal and Ideology in the Novelas ejemplares*. New York 1993; Thomas R. Hart: *Cervantes' Exemplary Fictions. A Study of the Novelas ejemplares*. Lexington 1994; William H. Clamurro: *Beneath the Fiction. The Contrary Worlds of Cervantes's Novelas ejemplares*. New York 1997; Hanno Ehrlicher/Gerhard Poppenberger (Hrsg.): *Cervantes' Novelas ejemplares im Streitfeld der Interpretationen*. Berlin 2006. Aufsätze zu den *Novelas ejemplares* sind hier noch gar nicht berücksichtigt.

finden als andere. Dies gilt auch für die Erzählung, die in der vorliegenden Untersuchung im Zentrum stehen soll, *Las dos doncellas*. So resümiert Lerner nüchtern:

Las dos doncellas, como se sabe, ha sido considerada una obra no interesante o poco valiosa por la mayoría de los estudiosos de las *Novelas ejemplares* hasta hace muy poco, y una narración sin atractivos para los orientadores de la crítica moderna y actual.³

Hat die ältere Kritik sich ohne weitere Begründung nicht für den Text interessiert, so hat die moderne konstatiert, dass er kein Interesse verdiene⁴.

Das erscheint umso erstaunlicher, als dieser Text für aktuelle Forschungsansätze wie z. B. die *Gender Studies*, aber auch für die *Queer Studies* von großem Interesse ist. Zwar sind die Besonderheiten des von Cervantes imaginierten Geschlechterverhältnisses mehrfach thematisiert worden⁵ und eine Studie beschäftigt sich – allerdings eher am Rande – mit den homoerotischen Aspekten des Textes⁶. Eine umfassende Behandlung des Themas steht jedoch noch aus. Sie soll im Folgenden anhand einer Lektüre des Textes im Hinblick auf die unterschiedlichen Geschlechterkonfigurationen in Angriff genommen werden. Es wird sich erweisen, dass sich daraus auch neue Erkenntnisse bezüglich des exemplarischen Gehalts gewinnen lassen.

³ Isaias Lerner: „Teoría y práctica de la novela: *Las dos doncellas* de Cervantes“. In: *Edad de Oro* 19/2000. S. 155-169. Hier S. 155. Diese Einschätzung teilt auch Caroline Schmauser: „Dynamism and Spatial Structure in *Las dos doncellas*“. In: Nerlich/Spadaccini (Hrsg.), *Cervantes's Exemplary Novels*, S. 175-203. Hier S. 175.

⁴ Die Geringschätzung für diese Novelle lässt sich nicht zuletzt an dem in mehrfacher Hinsicht fälschen Resümee in *Kindlers Neuem Literatur Lexikon* ablesen: „*Las dos doncellas*, eine weitere Novelle dieser Gruppe, ist das Musterbeispiel einer ‚rein abenteuerlichen Erlebnisnovelle‘ (L. Pfandl). Zwei junge Damen entfliehen als Männer verkleidet dem Elternhaus, um den Verführer der einen aufzuspüren. Der Liebhaber der anderen eilt den beiden nach; es stellt sich heraus, dass die eine der Ausreißerinnen die Schwester des ungetreuen Kavaliers der anderen ist, und das Ganze endet glücklich mit einer Doppelhochzeit.“ D.B.: „Miguel de Cervantes Saavedra – *Novelas ejemplares*“. In: Walter Jens (Hrsg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. München 1998. Bd. 3. S. 827-830. Hier S. 828.

⁵ Explizit wird das Geschlechterverhältnis thematisiert in Linda Britt: „Teodosia's Dark Shadow? A Study of Women's Roles in Cervantes's *Las dos doncellas*“. In: *Cervantes* 8,1/1988. S. 39-46; Erwähnung findet es ebenfalls in Georges Güntert: „Dialogizität in den *Novelas ejemplares: Las dos doncellas*“. In: Wolf-Dieter Lange/Wolfgang Matzat (Hrsg.): *Sonderwege in die Neuzeit*. Bonn 1997. S. 11-24 sowie in Georges Güntert: „Verlässliche und weniger verlässliche Erzähler in den *Novelas ejemplares* (mit besonderer Berücksichtigung von *Las dos doncellas*)“. In: Ehrlicher/Poppenberger (Hrsg.), *Cervantes' Novelas ejemplares*, S. 36-48.

⁶ Barbara Fuchs: „Empire Unmanned: Gender Trouble and Genoese Gold in Cervantes's *The Two Damsels*“. In: *Publications of the Modern Language Association (PMLA)* 116,2/2001. S. 285-299.

Duale Strukturen, Paarbildungen und Gender trouble

In der Kritik ist bereits darauf hingewiesen worden, dass die Struktur des Textes zahlreiche Dopplungen aufweist⁷. Als erstes Indiz dafür gilt die Zahl „dos“ im Titel der Novelle; als weitere die „ohnmächtige“ Situation, in der die vermeintlichen Männer Teodosia und Leocadia zunächst angetroffen werden – die eine versinkt in einer buchstäblichen Ohnmacht, Leocadia wird hilflos und nahezu unbekleidet an einen Baum gebunden vorgefunden –; schließlich die jeweilige „Beichte“ der beiden, in der sie ihre wahre Identität enthüllen und die unglückliche Liebesgeschichte beider Frauen mit Marco Antonio.

Das Spiel der Doppelungen lässt sich weiter verfolgen: an zwei Stellen im Text geraten die Reisenden in Situationen, in denen kriegerische Auseinandersetzungen stattfinden oder stattgefunden haben, zunächst als sie auf die ausgeraubten Reisenden treffen und Leocadia sich zu ihnen gesellt, sodann als sie am Hafen von Barcelona in die Auseinandersetzung zwischen der Besatzung der Galeeren und den Bürgern der Stadt verwickelt werden.

An dieser Stelle wird die duale Struktur allerdings durchbrochen⁸, denn Rafael begegnet zum dritten Mal einer Person, die er als schönen jungen Mann identifiziert, eben Marco Antonio, wobei dieser letztere als einziger in dem Trio tatsächlich männlichen Geschlechts ist.

Marco Antonio befindet sich durch seine im Kampf davongetragene Verletzung wie die beiden Frauen vor ihm zunächst in einem Zustand der Ohnmacht, in seinem Fall der Bewusstlosigkeit, der sich sogar mehrfach wiederholt⁹. Auch er wird im weiteren Verlauf der Novelle eine Art Beichte ablegen, in der er sich über seine Beweggründe, beiden Frauen die Ehe versprochen und sie sodann verlassen zu haben, rechtfertigt. Durch die Parallelsetzung dieser drei Begegnungen und die anschließenden Monologe problematisiert Cervantes

⁷ Siehe hierzu insbesondere Georges Güntert: „Dialogizität in den *Novelas ejemplares: Las dos doncellas*“. In: Lange/Matzat (Hrsg.), *Sonderwege in die Neuzeit*, S. 11-24.

⁸ Güntert legt in seiner Studie dieses duale Prinzip zugrunde, um zu ergründen „ob der Zweizahl in dieser Novelle eine duplizierende oder eine antithetische Funktion zukommt“ („Dialogizität“, S. 14). Meiner Ansicht nach greift eine solche Analyse allerdings zu kurz, da die Novelle sich nicht auf duale Strukturen reduzieren lässt.

⁹ Siehe hierzu u. a. Cervantes: „Las dos doncellas“. In: Ders.: *Novelas ejemplares*. Madrid 2003. 2 Bde. Bd. II, S. 199-237. Hier S. 229. Alle weiteren Angaben aus dieser Ausgabe im Text. Durch die Tatsache, dass Teodosia und Marco Antonio jeweils bei ihrem ersten Auftauchen im Text in einen tatsächlichen Zustand der Bewusstlosigkeit verfallen, präfiguriert der Text sie bereits füreinander.

in subtiler Weise die Männlichkeit Marco Antonios. Hierauf wird weiter unten noch näher einzugehen sein¹⁰.

Dem „dualen Prinzip“ widerspricht ebenfalls, dass es am Ende des Textes zu einer dritten bewaffneten Konfrontation kommt: die der Väter, die gegeneinander antreten. Den Kämpfen gehen im Text jeweils Reisen der Protagonisten voraus, die erste führt Rafael und Teodosia/Teodoro bis kurz vor Barcelona, die zweite führt die beiden gemeinsam mit Leocadia bis zum Hafen der katalanischen Hauptstadt, die dritte und längste bringt die beiden vereinten Paare nach ihrer Pilgerreise nach Santiago wieder zum Ausgangspunkt zurück, vor die Tore von Sevilla.

Legt man nicht die Perspektive Rafaels, sondern des Lesers zugrunde, so erweist sich, dass dieser im Text nicht drei-, sondern viermal mit vermeintlich schönen jungen Männern konfrontiert wird: Teodosia/Teodoro, Rafael, Leocadia und Marco Antonio. Dieser Tatsache ist in der Literatur meist nur insofern Beachtung geschenkt worden, als sich aus den vier Protagonisten zum guten Schluss zwei glückliche Paare bilden.

Im Verlauf der vorliegenden Untersuchung soll herausgearbeitet werden, dass die Novelle weniger mit Dopplungen, Komplementärfiguren und spiegelbildlichen Verhältnissen befasst ist als vielmehr damit, unterschiedliche Konfigurationen von Männlichkeit bzw. Weiblichkeit zu entfalten und dabei ein Kontinuum zu entwickeln, in dem es keine absoluten, sondern nur graduelle Geschlechtszuweisungen gibt. Der Text lässt sich lesen als eine geradezu paradigmatische Exemplifizierung der Thesen Judith Butlers von der kulturellen Konstruktion nicht nur der Kategorie „Gender“, sondern auch der Kategorie „Sex“¹¹. Wie im Folgenden gezeigt wird, wird Geschlecht in dieser Novelle von Cervantes als gesellschaftlich und diskursiv konstituiert begriffen. Die Materialität des Körpers ist ihrer diskursiven Bestimmung stets nachgeordnet.

Unterordnung und Eskapaden: Teodosia

Kehren wir zunächst zum Ausgangspunkt des Textes zurück: Teodosia/Teodoros erstes dramatisches Auftreten, ist in mehrfacher Hinsicht signifikant: Für den aufmerksamen Leser entlarvt bereits die Tatsache sie als Frau,

¹⁰ Schmauser sieht in diesen Begegnungen eine Steigerung hin zur „Aufklärung“ in Barcelona („Dynamism“, S. 188). Mir scheint hier allerdings weniger die Steigerung als vielmehr die Parallelität von Bedeutung zu sein.

¹¹ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main 1991 (Original: *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York 1990).

dass sie nach Aufknöpfen ihres vermutlich zu eng geschnürten Wamses in Ohnmacht fällt und bei ihrem Erwachen nichts Eiligeres zu tun hat, als das Wams wieder zu schließen. Gleichzeitig schwingt sie sich aber „con gran ligereza“ (S. 201) aus dem Sattel, was für eine Frau, der doch der Herrensitz neu sein muss, ungewöhnlich ist. Darüber hinaus, so sind die Wirtsleute sich einig, ist sie nicht nur besonders schön, sondern auch von „gallarda disposición“ (S. 202), also eine stattliche Erscheinung. Teodosias Auftreten ist folglich – so unterstreicht dieses im weiteren Verlauf des Textes nur für Männer verwendete Adjektiv – durchaus das eines jungen Mannes.¹²

Ina Schabert geht in ihren Ausführungen zur Geschlechtermaskerade davon aus, dass die „geschlechtswechselnde Maskerade“¹³ bei Frauen historisch je unterschiedliche Bedeutungen annimmt. Während sie in der Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts als „Oberflächenphänomen“ gesehen werden müsse, da die Ordnung der Geschlechter in dieser Zeit als biologisch präfiguriert verstanden wird, stelle sich die Situation zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert anders dar: Geschlecht wird, so Schabert, (noch) nicht biologisch, sondern kulturell kodiert, und daher wird geschlechtliche Identität zentral über Kleidung hergestellt, ja das Geschlecht wird paradoxerweise erst bekleidet offenbar:

In Zeiten [...] in denen der Geschlechterunterschied zur Diskussion steht, wird die Geschlechtermaskerade zu einem Geschehen, das die kulturelle Ordnung auf ihre Grundlagen hin befragt. [...] Für die Frühe Neuzeit konstituierte sich der Geschlechterunterschied nicht absolut, sondern graduell, und nicht primär über biologische Andersartigkeit, sondern über die kulturell verschiedenartigen Zuschreibungen von Gender.¹⁴

In der Novelle von Cervantes wird, so meine These, die bestehende kulturelle Kodierung der Geschlechterordnung hinterfragt, indem aufgezeigt wird, inwieweit sich Geschlecht nicht als absolute Kategorie, sondern als Kontinuum von Möglichkeiten entfaltet – gewissermaßen von Fall zu Fall verschieden.

Schabert erläutert, dass in der Frühen Neuzeit die Befürchtung bestand, die „falschen“ Kleider könnten nicht nur die Außenwahrnehmung der Person ver-

¹² In der Tat charakterisiert der Text nur wenige Zeilen später auch Rafael als „no de menos gallardía“ (S. 202) und Marco Antonio verhält sich bei seinem ersten Auftreten im Kampf ebenfalls „gallardemente“ (S. 223).

¹³ Ina Schabert: „Geschlechtermaskerade“. In: Thilo Schabert (Hrsg.): *Die Sprache der Masken*. Würzburg 2002. S. 53-76. Hier S. 57.

¹⁴ Schabert, „Geschlechtermaskerade“, S. 58.

ändern, sondern auch ihr Verhalten selbst „kontaminier[en] und pervertier[en]“¹⁵. Bei Teodosia ist dies, so wird im Text rasch deutlich, nur vorübergehend der Fall: Das Ziel ihrer Reise ist insofern ein typisch weibliches, als es ihr um die Restitution ihrer beschädigten Ehre geht, also darum, Marco Antonio zur Erfüllung seines Eheversprechens zu bewegen. Abgesehen von ihrem schwungvollen Absitzen vom Pferd erweist sich ihr Verhalten von Anfang an als auffällig und damit als unperfekte „Mimikry von Männlichkeit“¹⁶. Das Aufknöpfen ihres Wamses, ihre Ohnmacht, aber auch die Tatsache, dass sie sich ohne Abendessen auf ihr Zimmer zurückzieht und große Anstrengungen unternimmt, um dort alleine zu sein, bewirken, dass die Wirtsleute sich sehr über sie wundern¹⁷.

In dem Moment, als sich Teodosias nächtlicher Zuhörer als ihr eigener Bruder Rafael erweist, gibt sie ihre fingierte Männlichkeit symbolisch an ihn ab. Sie überreicht ihm als äußeres Zeichen ihrer Maskulinität ihren Dolch – ein „offensichtlich phallisches Symbol“¹⁸, das sie nur vorübergehend okkupiert hatte. Anschließend begibt sie sich auch körperlich und stimmlich in die ihr als Frau zugeordnete, untergeordnete Rolle („[...] se fue a hincar de rodillas [...] diciendo con voz turbada y temerosa [...]“, S. 210).

Nicht sie ist es, die beschließt, weiterhin als Mann verkleidet aufzutreten, sondern dies geschieht auf Anordnung ihres Bruders, der nun alle weiteren Entscheidungen trifft: „Remitióse el nuevo Teodoro a lo que su hermano quiso.“ (S. 211). Rafael ist es auch, der die in symbolischer Hinsicht bedeutsame Entscheidung trifft, dass sie nunmehr nicht Teodosia, sondern Teodoro heißen solle, der also seine Schwester in ihrer zwar androgynen, aber sozusagen kastrierten neuen Identität tauft.

Nach außen hin zwar noch ein Mann, wird Teodosia nach der Begegnung mit ihrem Bruder wieder zur Frau. Die männliche Kleidung hat also keine dauerhafte Wirkung bei ihr gezeigt, hat sie weder kontaminiert noch pervertiert. Im Sinne Schaberts ist ihre Maskerade damit weniger subversiv als vielmehr konsolidierend für die herrschenden Geschlechterverhältnisse¹⁹.

¹⁵ Schabert, „Geschlechtermaskerade“, S. 61.

¹⁶ Schabert, „Geschlechtermaskerade“, S. 62.

¹⁷ Darauf weist auch Schmauser hin („Dynamism“, S. 176).

¹⁸ Shoshana Felman: „Weiblichkeit wiederlesen“. In: Barbara Vinken (Hrsg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt/Main 1992. S. 33-61. Hier S. 48.

¹⁹ Schaberts Ausführungen zu einer Komödie von Thomas Middleton lassen sich auf die hier behandelte Novelle übertragen: „Die Komödie umschließt und neutralisiert die reale Verunsi-

Entsprechend ist es nur konsequent, wenn Teodosia am Ende des Textes im ganz traditionellen Sinne von ihrem Bruder dem auf den rechten Weg zurückgeführten Bräutigam Marco Antonio übergeben wird (S. 230).

Teodosia ist folglich die Figur, die die als weiblich konnotierten Charakteristika trotz des kleinen Ausfluges ins andere Geschlecht am besten inkarniert.

Entsprechend ihrer Rolle hat sie nichts Eiligeres zu tun, als die *in actu* ja bereits besiegelte Ehe auch nach außen hin gültig zu machen. Sie lässt sofort nach einem Priester schicken, damit er ihnen das Eheversprechen abnehme („quien los desposase“ (S. 233). Damit ist die gesellschaftliche Ordnung zumindest nach außen wiederhergestellt: Das Paar, das einander bereits die Ehe versprochen hatte und den Vollzug vorweg nahm, kehrt nach diesem kurzen und die Gesellschaftsordnung gefährdenden Ausflug in Klandestinität und Cross-Dressing zurück in die Arme der Kirche und der Gesellschaft, die hier durch den katalanischen Edelmann und seine Familie repräsentiert wird.

Intertextueller Exkurs: Teodoro und Teodor

Es ist bezeichnend, dass Rafael seiner „vermännlichten“ Schwester ausgerechnet den Namen „Teodoro“ gibt. Einerseits wählt er damit das männliche Äquivalent ihres tatsächlichen Namens. Andererseits ruft die Wahl dieses Namens beim zeitgenössischen Leser einen Text auf, dessen Popularität bis ins 18. Jahrhundert reicht²⁰: die *Historia de la doncella Teodor*.

Der Text, der in spanischen Manuskripten des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts vorliegt, im 16. und 17. Jahrhundert in zahlreichen Drucken reproduziert wurde, 1617 von Lope de Vega und 1621 von Tirso de Molina – in allerdings stark veränderten Versionen – dramatisiert worden ist²¹, geht auf eine Erzählung aus *1001 Nacht* zurück, die „Geschichte von der Sklavin Tawaddud“.

Teodor/Tawaddud ist ihrem Herrn treu ergeben. Als er in einer finanziellen Notlage steckt, rät sie ihm, sie zum König bzw. zum Kalifen zu bringen und für einen exorbitanten Preis zum Kauf anzubieten. Nach dem Grund für ihren so hohen Wert gefragt, beruft sie sich auf ihre umfassende Bildung. Sie wird auf

cherung, indem sie auch diese Frau in Männerkleidern und mit männlichem Verhalten zur ordnungsstiftenden Kraft umdeutet, die am Komödienende eine allgemeine patriarchalische Harmonie herstellt hat.“ („Geschlechtermaskerade“, S. 60).

²⁰ Siehe hierzu Margaret R. Parker: *The Story of a Story Across Cultures. The Case of the ‚Doncella Teodor‘*. London 1996.

²¹ Lope de Vega: *La doncella Teodor*. 1617; Tirso de Molina: *El vergonzoso en palacio*. 1621.

die Probe gestellt und von verschiedenen Gelehrten geprüft, die sie alle übertrifft. Dabei erweist sie sich in allen Bereichen des Wissens als geradezu enzyklopädisch gebildet. Der König bzw. Kalif ist gebührend beeindruckt, er willigt in den hohen Preis ein und lässt ihr darüber hinaus einen Wunsch frei. Teodor/Tawaddud bittet darum, ihrem Herrn zurückgegeben zu werden. Reich beschenkt und mit einem Amt bei Hofe versehen, zieht ihr Herr mit ihr aus dem Palast.

Die Tatsache, dass Teodor/Tawaddud sich als klüger und vor allem gebildeter als die weisesten Männer erweist, scheint bis ins 20. Jahrhundert hinein beunruhigend zu wirken. So befindet Menéndez Pelayo im Jahre 1904: „[...] el tipo de la resabida doncella Teodor (caso fulminante de feminismo) resulta, contra el propósito del autor, cómico por todo extremo [...].“²² Die Abweisung der intellektuellen Frau spiegelt sich im mittelalterlichen spanischen Text – zumindest für den Leser des frühen 17. Jahrhunderts – aber nicht nur in der von Menéndez Pelayo unterstellten Komik, die für ihn in der Existenz einer gebildeten Frau selbst zu liegen scheint, sondern vielmehr in der Namensgebung, wie Thomas Case mit Bezug auf Lopes Komödie erläutert:

Even the title points to a certain ambiguity, for although Teodor remains a ‚doncella‘ throughout, she does not seem to be completely feminine, because of attitudes towards intellectual women, and at the same time she is denied entrance into the male world.²³

Zwar ist die Protagonistin des mittelalterlichen Textes eine echte „doncella“, trotz ihrer offensichtlichen Weiblichkeit wird ihr aber in ihrem Namen die Silbe verweigert, die eine Vereindeutigung ermöglichen würde. Weder weiblich noch männlich bleibt sie, die sich durch ihr umfassendes Wissen gleichsam als „unweiblich“ erweist, durch ihren um den Endvokal verkürzten Namen in geschlechtlicher Hinsicht unbestimmt.

Der mittelalterliche Text überrascht mit einer Pointe. Nachdem Teodor ihre Weisheit zunächst ganz in den Dienst ihres Herrn gestellt und somit nicht für sich, sondern für die Mehrung seines Reichtums gehandelt hatte, trifft sie am Ende eine selbstbestimmte Entscheidung: Sie begibt sich freiwillig zurück in eine abhängige Position. Anstatt bei dem an Prestige und Macht reicheren König zu verbleiben, möchte sie zu ihrem Herrn zurückkehren. Sie wählt sich folg-

²² Marcelino Menéndez Pelayo: „La doncella Teodor“ (1904). In: Ders.: *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Santander 1941. S. 219-254. Hier S. 231.

²³ Thomas E. Case: „Parody, Gender and Dress in Lope’s *La doncella Teodor*“. In: *Bulletin of the Comediantes* 46,2/1994. S. 187-206. S. 187.

lich selbst den Mann aus, dem sie unterstellt sein will. Im Kontext des mittelalterlichen Textes bleibt die Rolle der Frau ambivalent. Einerseits wird ihr die Selbstbestimmung als Frau zugebilligt, andererseits führt gerade diese wieder zurück in die Arme und unter den Befehl eines Mannes. Das Heraustreten aus der konventionellen Rolle bleibt vorübergehend. Das subversive Potential der gelehrten Frau wird damit gebändigt.

Durch den Titel seiner Novelle *Las dos doncellas* und den Namen, den seine Protagonistin vorübergehend trägt, ruft Cervantes für den zeitgenössischen Leser die Assoziation an den mittelalterlichen Text auf. Für die Interpretation seiner Frauenfigur ergeben sich daraus mehrere Konsequenzen: Seine „doncella Teodoro“ ist, wie sie dem Leser selbst erzählt, streng genommen keine „doncella“ mehr, da sie zwar in der Tat noch nicht verheiratet ist, ihre Jungfräulichkeit aber bereits an Marco Antonio verloren hat. Das macht ihren Status im Gegensatz zu ihrem mittelalterlichen Vorbild problematisch, sie ist nicht mehr „doncella throughout“²⁴, sondern nur noch in Bezug auf den äußeren Schein.

Der ihr von ihrem Bruder gegebene Name akzentuiert wie im mittelalterlichen Text die ambivalente Geschlechtszuschreibung, die in ihrem Fall nicht durch ein Heraustreten aus der traditionellen Frauenrolle durch ‚innere Werte‘ wie Weisheit erfolgt, sondern rein äußerlich durch Kleidung bedingt ist. Anders als die mittelalterliche Teodor, die im Verständnis der Zeit sozusagen mit einem dauerhaften Makel behaftet ist und dafür durch die ihrem Namen eigene geschlechtliche Ambivalenz abgestraft wird, kann Teodosia/Teodoro zwischen ihrer Verkleidung als Mann Teodor-o, die nach außen hin perfekt ist, wie die von Cervantes ihrem Namen hinzugefügte Silbe andeutet, und ihrer tatsächlichen Position als Frau Teodosia hin und her wechseln. Die Möglichkeit dieses offenen Changierens zwischen den Geschlechtern verdeutlicht wiederum die bei Cervantes implizierte Virtualität von Geschlechtszuschreibung.

Mit der mittelalterlichen Sklavin teilt Teodosia den Wunsch, selbst zu bestimmen, welchem Mann sie angehören möchte. Die kurze Phase der tatsächlichen Selbstbestimmung in ihrer Verkleidung als Mann gibt sie jedoch nur zu gern auf, um sich – ähnlich wie Tawaddud/Teodor – erst ihrem Bruder und dann Marco Antonio zu unterwerfen. Ihre die Fundamente der Gesellschaft ge-

²⁴ Case, „Parody“, S. 187.

fährdende Eskapade in die Männlichkeit wird in die konventionellen Bahnen von Familie und Ehe zurück gelenkt.²⁵

Selbstbestimmung und Konventionsbruch: Leocadia

Ganz anders verhält es sich mit ihrer Konkurrentin Leocadia. Die beiden Geschwister treffen sie ausgeraubt und entblößt an einen Baum gebunden an. Für den heutigen Leser mutet es daher befremdlich an, dass sie nicht sofort als Frau identifiziert wird. Ina Schaberts Untersuchung der historisch unterschiedlichen Bedeutung der Geschlechtermaskerade erweist sich an dieser Stelle als erhellend: in der Tat konstituiert sich auch für Rafael und Teodosia das Geschlecht weniger über körperliche Evidenz als vielmehr über kulturelle Zuschreibung, die wiederum durch Kleidung markiert wird²⁶. Leocadia ist in ihrem nahezu unbedeckten Zustand gleichsam geschlechtsneutral, so dass ihre eigene Zuschreibung als männlich von den Umstehenden akzeptiert werden muss. Die Passage wird damit zu einer Illustration der Thesen Judith Butlers:

Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (*gender*) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese ‚Äußerungen‘ konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind.²⁷

Folglich hat Leocadia für ihre Mitmenschen solange kein Geschlecht, bis sie sich selbst dazu äußert, sich als Mann bestimmt und sich damit eine geschlechtliche Identität performativ konstituiert.

Trotz der behaupteten Männlichkeit Leocadias, die bald durch die gebührenden Gewänder unterstrichen wird, kann ihre Geschlechtsgenossin Teodosia nicht völlig über ihre Physis hinwegsehen. Im Sinne Butlers ist es symptomatisch, dass sie diese Entdeckung erst macht, nachdem Leocadia sich als Mann

²⁵ Die *Historia de la doncella Teodor* war im Spanien Cervantes' unter anderem dadurch bekannt, dass Teodor in ihren Antworten auch einen Katalog der Maßstäbe aufzählt, die an die Schönheit einer Frau angelegt werden können. Dies ist für die vorliegende Novelle insofern von Interesse, als es zentral um Schönheit und um ihre in diesem Fall allerdings beide Geschlechter einbegreifende Macht über den Menschen geht.

²⁶ Schabert setzt in ihrer Argumentation die Frühe Neuzeit und die heutige Zeit parallel in ihrem Verhältnis zu Geschlechterunterschieden und illustriert dies an einem sprechenden Beispiel: „Es gibt in der dekonstruktivistischen Fachliteratur die Geschichte von zwei Kindern, die über eine Mauer schauen und in einem Garten lauter nackte Menschen sehen. Weißt du, ob das Männer oder Frauen sind?, fragt das eine. Nein, sagt das andere, das kann ich erst herausfinden, wenn sie ihre Kleider wieder anziehen. Elisabethaner hätten diese Geschichte ebenso ernst wie die Dekonstruktivisten genommen.“ („Geschlechtermaskerade“, S. 58).

²⁷ Judith Butler, *Unbehagen*, S. 49.

bezeichnet hat. Nicht weibliche Formen oder Stimme sind es aber, die sie Verdacht schöpfen lassen, sondern allein die durchlöchernten Ohrläppchen, die emblematisch die physische Markierung einer kulturellen Geschlechtszuschreibung sind.

Leocadias anschließende Beichte ist von gänzlich anderer Natur als die Teodosias: Während Teodosia von Marco Antonio umworben wurde und seinem Charme erlag, ist Leocadia in ihrer Beziehung zu ihm die aktive gewesen. Nicht nur wegen seiner äußeren Vorzüge, sondern auch aufgrund seiner gesellschaftlichen Position und seines Geldes erwählt sie sich ihn zum zukünftigen Gatten. Ihre Blicke auf ihn signalisieren von Anfang an ihre Differenz zu dem wohlerzogenen Mädchen, das sie sein sollte:

[...] pues habiendo mirado más de aquello que fuera lícito a una recatada doncella, la gentileza y discreción de Marco Antonio y considerado la calidad de su linaje y la mucha cantidad de los bienes que llaman de fortuna que su padre tenía, me pareció que si le alcanzaba por esposo era toda la felicidad que podía caber en mi deseo. (S. 217)

Die Liebe folgt bei ihr der vernunftgeleiteten Einsicht, dass es sich bei Marco Antonio um eine gute Partie handelt, und dieser Einsicht folgt sodann auch ihr Werben (und ihr Gefühl), dem Marco Antonio erliegt.

Fordert Teodosia als Beweis für die guten Absichten ihres Geliebten einen Ring, also ein emotional konnotiertes Symbol für die Ehe, so geht Leocadia auch hierin anders, sozusagen vernünftiger vor – sie fordert einen schriftlichen Beweis:

Pero aun no bien satisfecha de sus juramentos y palabras, por que no se las llevase el viento, hice que las escribiese en una cédula que él me dio firmada de su nombre, con tantas circunstancias y fuerzas escrita que me satisfizo. (S. 217)

Leocadias selbstbewusster und darin den Konventionen von Weiblichkeit widersprechender Charakter zeigt sich darin, dass sie es ist, die die Konditionen diktiert und die Art des Liebesbeweises festlegt. Die Tatsache, dass der „Liebesbeweis“ in diesem Fall den Charakter eines offiziellen Dokumentes hat, ist signifikant und ordnet ihn der männlichen Sphäre zu.

Während Teodosia beim Vollzug der doch nur versprochenen Ehe ganz die passive Rolle eingenommen hatte – „[...] apenas hubo tomado de mí la posesión que quiso“ (S. 207) –, sehnt Leocadia ganz aktiv die „noche por mí tan dese-

ada“ (S. 218) herbei, in der das erotische Stelldichein mit Marco Antonio verabredet ist. Zwar findet die Liebesnacht mangels Erscheinens des designierten Bräutigams nicht statt. Für Leocadia ist aber klar, dass die erwartete sexuelle Erfüllung beidseitig hätte sein müssen, wobei sie ihrer eigenen Befriedigung den ersten Rang einräumt: „[...] no le gocé, ni me gozó“ (S. 218). Im Sinne einer selbstbestimmten Sexualität bedauert sie den Ausfall des sexuellen Vergnügens ebenso wie das Verschwinden des Bräutigams.

Die Kritik hat in diesem Zusammenhang stets darauf hingewiesen, dass die Tatsache, dass Marco Antonio nur Teodosia entehrt hat, im cervantinischen Erzähluniversum geradezu erforderlich ist, da Marco Antonio und somit der Text sonst vor einem unlösbaren Dilemma stünden.

Meines Erachtens ist aber im vorliegenden Zusammenhang etwas anderes bedeutsam: die Ehe wird mit der Frau vollzogen, die dem landläufigen Frauenbild am nächsten kommt und die trotz einer kurzen Eskapade in die Männlichkeit sofort bereit ist, ihre Frauenrolle wiedereinzunehmen und sich passiv und unterwürfig zu verhalten. Leocadia hingegen, die sich in erotischer Hinsicht als aktiv und fordernd erweist, schlägt Marco Antonio dadurch in die Flucht. Er behauptet auf seinem vermeintlichen Totenbett, er sei von Leocadia sozusagen zur Beziehung gedrängt worden. Seine Rechtfertigung formuliert er als Lehre für Leocadia:

[...] quiero deciros una verdad que, si no os fuere ahora de gusto, podría ser que después os fuese de provecho. Confieso, hermosa Leocadia, que os quise bien y que me quisistes, y juntamente con esto confieso que la cédula que os hice fue más por cumplir con vuestro deseo que con el mío [...] (S. 228).

Leocadia hat ihn mit ihrer Liebe und ihren Forderungen überrumpelt. Hierauf wird im Anschluss zurückzukommen sein, wenn es um die Figur des Marco Antonio geht.

Leocadia macht sich nach dem Verschwinden ihres zögerlichen Geliebten auf die Suche nach ihm, allerdings nicht, um wie Teodosia die ihr versprochene Ehe einzufordern, sondern um Rache zu nehmen – und zwar an der Frau. Diesem weit aggressiveren und damit im konventionellen Sinne „männlicheren“ Ansinnen geht sie nach, indem sie sich als Mann verkleidet und vorgibt, auf dem Weg zu sein, um in Italien in die Armee einzutreten. Selbst ihre „Deckgeschichte“ zeugt also von einem energischen, ja kriegerischen Wesen. Ruth El Saffar hat aufgrund der Parallelen zwischen den beiden Frauengestalten ge-

mutmaßt, dass sie als komplementär zu betrachten seien, dass Leocadia „Teodosia’s dark shadow“²⁸ sei. Leocadia ist aber durchaus als eigenständige Figur konturiert.

Signifikant ist in diesem Zusammenhang die Begegnung zwischen ihr und ihrem späteren Gatten Rafael. Anstatt, wie es Teodosia an ihrer Stelle getan hatte, in Tränen der Liebe und Rührung auszubrechen, sieht sie die Situation ganz vernünftig:

Ea, pues – dijo a esta sazón la dudosa Leocadia –, pues así lo ha ordenado el cielo, y no es en mi mano ni en la de viviente alguno oponerse a lo que El determinado tiene, hágase lo que El quiere y vos queréis, señor mío [...] mas sea como fuere, que en fin el nombre de ser mujer legítima de don Rafael de Villavicencio no se podía perder, y con este título solo viviré contenta [...] Dadme, señor don Rafael, la mano de ser mío, y veis aquí os la doy de ser vuestra, y sirvan de testigos los que vos decís: el cielo, la mar, las arenas y este silencio, sólo interrumpido de mis suspiros y de vuestros ruegos. (S. 232)

Leocadia ist immer noch im Zweifel über den zu wählenden Gatten. Rafael ist für sie zunächst eine Notlösung. Allerdings ist sie zu rational und pragmatisch, um darin nicht das Gute zu sehen: Er besitzt ebenso wie Marco Antonio, dem nun vergeben ist, einen guten Namen, und damit allein wäre sie schon zufrieden. Sie besteht jedoch darauf, dass Rafael zuerst ihr seine Hand reichen soll, bevor sie ihm die ihre gibt, so wie sie von Marco Antonio zuerst die „cédula“ verlangt hatte. Der Erzähler korrigiert diese unziemliche Reihenfolge im nächsten Absatz mit den Worten: „Diciendo esto, se dejó abrazar, y le dio la mano, y don Rafael le dio la suya“ (S. 232).

Leocadia bleibt jedoch weiterhin die selbstbewusste Frau, die sich keiner Autorität unterzuordnen bereit ist. Ihr Name verweist, wie der Teodosia/Teodoros, über die Figur hinaus. Er ist als ironischer *clin d’oeil* zu lesen: Santa Leocadia ist die Schutzheilige Toledos. Sie wurde zur Märtyrerin, weil sie sich als besonders standhafte Jungfrau erwies. Cervantes’ Leocadia ist zwar immer noch Jungfrau, diese Tatsache verdankt sich allerdings eher dem Zufall als ihrer Standhaftigkeit. Der Energie der jungen Frau entspricht die etymologi-

²⁸ Ruth El Saffar: *Novel to Romance: A Study of Cervantes’s Novelas ejemplares*. Baltimore/London 1974. S. 114.

sche Wurzel ihres Namens „leo“²⁹. Sie verlässt sich auf ihre eigenen Löwenkräfte und auf ihr Selbstbewusstsein. Sie ist damit deutlich als Gegensatz zu Teodosia³⁰ entworfen – man beachte den Reim mit der Anfangsilbe der Namen –, die sich und ihre Geschicke ganz Gott oder seinem männlichen Vertreter auf Erden, nämlich ihrem Bruder anvertraut. Während die eine artig in geschlossenen, traditionell weiblich konnotierten Räumen gezeigt wird und vor dem Priester in den Stand der Ehe tritt, bevorzugt die andere den offenen Raum. Sie will für die Eheschließung mit Rafael, die nach ihrem Wunsch auf der Stelle stattfinden soll, keinerlei religiösen oder säkularen Beistand in Anspruch nehmen. Die Natur allein soll ihr Zeuge sein.

Im Gegensatz zu Teodosia, die rasch und bereitwillig wieder zur Frau wird, legt Leocadia bis zum diesem Punkt in der Erzählung ihren Anspruch auf Überschreitung des weiblichen Rollenmodells nicht ab. Man könnte vermuten, dass in ihrem Fall tatsächlich die Kontamination und Pervertierung durch die männliche Kleidung, von der Schabert spricht, stattgefunden hat, wenn sie selbst den Leser nicht eines besseren belehren würde: Schon als weiblich gekleidete, vollendete Schönheit im Hause ihres Vaters hatte sie bereits ‚die Hosen an‘ und diktierte Marco Antonio ihre Vorstellungen von einem Liebesverhältnis. Männlicher Kleidung bedurfte es nicht, um sie zu einer potentiellen Gefahr für ein patriarchalisches System werden zu lassen.

Jugendsünde und Bekehrung: Marco Antonio

Wie bereits weiter oben ausgeführt, ist Marco Antonio der dritte in der Serie von Begegnungen mit schönen Männern – oder solchen, die sich dafür ausgeben –, die der Text vor dem Leser ausbreitet. Die Begegnung mit dem flüchtigen Bräutigam ist analog zu den Auftritten der beiden als Männer verkleideten Frauen konstruiert, wie gezeigt wurde, so dass postuliert werden kann, dass Cervantes auch hier die Aufmerksamkeit auf die Geschlechtsidentität lenken will.

²⁹ In der altfranzösischen Literatur wird die Liebe der Frau durch drei Eigenschaften des Löwen symbolisch dargestellt. In unserem Kontext interessiert vor allem die erste dieser drei Eigenschaften: „Eine davon ist, dass der Hals des Löwen so starr ist, dass er den Kopf nicht wenden kann, ohne nicht auch den ganzen Körper zu drehen. Genauso sind die Frauen in der Liebe. Sie geben sich entweder mit ganzer Person hin oder gar nicht.“ (Alfred Karnein: „Wie Feuer und Holz. Aspekte der Ausgrenzung von Frauen beim Thema Liebe im 13. Jahrhundert“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 19,74/1989. S. 93-115. Hier S. 113) Diese Unbedingtheit der weiblichen Liebe die auch von erotischer Unersättlichkeit kündigt, lässt sich auch auf die über ihren Namen ohnehin mit dem Löwen assoziierte Leocadia anwenden.

³⁰ Ihr Name geht etymologisch auf „Theo – Gott“ und „dora/dosia – Dienerin“ zurück.

Als es am Hafen zu einem Kampf der Galeerenbesatzung mit den Stadtbewohnern kommt, zeichnet sich Marco Antonio mehr durch auffallend schöne Kleidung als durch großen Einsatz im Kampf aus (S. 223 f.). Sein Kampfgeist wird zwar erwähnt, dennoch sind es letztlich die beiden Frauen – bei denen es aus konventioneller Sichtweise durchaus überraschend ist, dass sie mit Waffen überhaupt umzugehen verstehen –, die unbeschadet aus dem Kampf hervorgehen, während er schwer verletzt wird. Beide Frauen, selbst die nur noch äußerlich männliche Teodosia, erweisen sich in dieser Situation als die „besseren Männer“. In Bezug auf Marco Antonios Männlichkeit lässt diese Konstellation bereits Verdacht aufkeimen.

Die Beichte Teodosias hatte erhellte, dass es sich bei ihm um einen versierten Verführer handelt. Leocadia ist er durch seine gesellschaftliche Position, aber auch durch seine Schönheit ins Auge gefallen. Ihn hat allerdings ihr Selbstbewusstsein offensichtlich abgeschreckt. Der Leser weiß also, dass er sich zu schönen Frauen hingezogen fühlt, vor allem solchen, die einen unterwürfigen und im konventionellen Sinne weiblichen Charakter aufweisen.

Ansonsten verfügt der Leser zwar nur über wenige weitere Informationen über diesen jungen Mann; sie sind dafür aber durchaus sprechend, wie Barbara Fuchs plausibel entwickelt hat³¹: Sein voller Name Marco Antonio Adorno ist auffällig und markiert ihn bzw. seine Familie als fremd in Andalusien. Eine Äußerung Leocadias, die stets umfassend informiert ist, gibt dem Leser genauere Informationen (S. 216). Die Familie von Marco Antonio stammt aus dem italienischen Genua und gehört nun zu den reichsten Andalusiens. Fuchs macht plausibel, dass Cervantes ihn damit in den Kontext eines problematischen politischen Verhältnisses zwischen den beiden Ländern stellt. Genuesische Kaufleute fungierten als Kreditgeber für die spanische Krone, die aufgrund des Krieges in Flandern und der Verluste durch Piraten in finanziellen Schwierigkeiten war³². Dieses Abhängigkeitsverhältnis trug nicht zu einem guten Gedeihen der spanisch-genuesischen Beziehungen bei³³.

³¹ Fuchs, „Empire Unmanned“.

³² Zum finanziellen Abhängigkeitsverhältnis zwischen Genua und der spanischen Krone, vor allem aber auch zu den unterschiedlichen Wertesystemen, die zu heftigen Anfeindungen führten, siehe Ruth Pike: „The Image of the Genoese in Golden Age of Literature“. In: *Hispania* 46,4/1963. S. 705-714.

³³ Fuchs, „Empire Unmanned“, S. 288.

Vom privilegierten Handelspartner wird Genua zu Cervantes' Zeiten zu „the tomb of Spanish gold“³⁴, werden die Genueser zu unliebsamen Ausländern. Damit problematisiert Cervantes nicht nur den Reichtum von Marco Antonios Familie, sondern, wie Fuchs ausführt, auch die Beziehungen zu Teodosia und Leocadia, die sie als „synecdoche for the much larger circulation of gold out of Spain and to Italy“³⁵ betrachtet.

Durch seine italienische Herkunft stattete Cervantes Marco Antonio mit einer Reihe von weiteren Konnotationen aus, die dem zeitgenössischen im Gegensatz zum modernen Leser präsent waren bzw. literarisch präsent gehalten wurden:

While primarily resented as financial operators, the Genoese were also notorious for the seductive power of their wealth, with which they supposedly assaulted the virtue of Spanish women.³⁶

In der Literatur des *Siglo de Oro* figurieren die Genueser nicht nur im Handel, sondern auch bei den spanischen Frauen kraft ihres Reichtums als überaus erfolgreich³⁷. Diesem Bild entspricht Cervantes' Marco Antonio, der obendrein über ein ansprechendes Äußeres verfügt, nur allzu gut.

Die Verführungskünste der Genueser beziehen sich aber, so Fuchs, nicht immer nur auf das andere Geschlecht:

The constant references to Italy as the alternative to marriage in a narrative that titillates the reader with its display of beautiful lads, whether actual young men or cross-dressed women, suggest the common association between Italy and sodomy at the time. [...] the connection with sodomy was so established that *lo de Italia*, or the „habit of Italy“, was a common euphemism in the period.³⁸

Marco Antonio ist damit durch seinen Namen und seine Herkunft als großer Verführer, aber auch als potentiell homosexuell charakterisiert. Seine männliche Identität wird darüber hinaus nicht nur durch seine Verwundung im Kampf

³⁴ Pike, „The Image of the Genoese“, S. 710.

³⁵ Fuchs, „Empire Unmanned“, S. 290.

³⁶ Fuchs, „Empire Unmanned“, S. 289.

³⁷ Siehe hierzu Pike, „The Image of the Genoese“, S. 709ff. sowie Fuchs, „Empire Unmanned“, S. 289.

³⁸ Fuchs, „Empire Unmanned“, S. 295. Siehe hierzu auch Julio Caro Baroja: *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid 1978. S. 468-470; William Monter: *Frontiers of Heresy. The Spanish Inquisition from the Basque Lands to Sicily*. Cambridge u. a. 1990, S. 290ff.; Miguel Herrero García: *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid 1966, hier insbesondere das Kapitel „Los italianos“, S. 321-384.

in subtiler Weise problematisiert, sondern auch dadurch, dass er im Text in einer Szene eingeführt wird, die parallel zu den Auftritten der beiden Frauen konstruiert ist.

Während Fuchs Marco Antonios homosexuellen Neigungen bereits aus der Tatsache deduziert, dass er sich, anstatt die Ehe mit Teodosia einzugehen und/oder Leocadia zu verführen, auf den Weg in sein moralisch zweifelhaftes Heimatland Italien macht, scheinen mehrere Indizien jedoch auch gegen diese Vermutung zu sprechen: die androgyne Leocadia ist ihm sozusagen zu „männlich“ und schreckt ihn ab, während er sich für die gleichsam ganz „weibliche“ Teodosia entscheidet, die er trotz aller Peripetien als seine „verdadera esposa“ (S. 229) ansieht.

Intertextuell, so deutet auch Fuchs an, könnte es dafür noch einen weiteren Grund geben:

When Teodosia casts herself as an abandoned Dido, denouncing her seducer, Marco Antonio as ‚este segundo engañador Eneas‘ [...], she reveals herself as a particularly canny appropriator of Vergil. Vergil presents the Aeneas who leaves Dido as pious foil to the weak Mark Antony, feminized by Cleopatra.³⁹

Während Fuchs diesen Verweis auf das auch von Shakespeare geschätzte Paar von Cleopatra und ihrem Liebhaber vor allem als Verweis auf Marcus Antonius' Treue liest, scheint mir ein anderer Punkt bedeutsamer zu sein: Cervantes' Marco Antonio entscheidet sich gegen [C]Leopadia, deren Namensähnlichkeit mit der ägyptischen Königin diese Entscheidung in intertextueller Hinsicht weisen lässt. Er entscheidet sich gegen eine selbstbewusste Frau, die ihn wie Cleopatra feminisieren und in letzter Instanz sogar töten könnte. Er entschließt sich gleichsam gegen seine feminine Seite, indem er sich gegen Leocadia entscheidet.

Bedeutsam erscheinen in dieser Beziehung die Gründe, die Marco Antonio für seine Flucht und für seinen Verrat an den beiden Frauen angibt. Er hat weder vor den beiden Frauen und ihren Gefühlen Respekt noch vor der Ehe als gesellschaftlicher Instanz. Beides erscheint ihm als „de poca importancia“ (S. 229). Vielmehr möchte er noch ein bisschen seine Jugend genießen und die Tatsache, dass er dies in Italien zu tun gedenkt, macht ihn, folgt man den Ausführungen von Fuchs, in den Tat der Homosexualität verdächtig.

³⁹ Fuchs, „Empire Unmanned“, S. 294.

Auf seinem vermeintlichen Totenbett zeigt er sich allerdings von all diesen Jugendsünden geläutert. Seine Argumentation, er habe seine Italienreise „con juicio de mozo“ (S. 229), also als junger Mann mit der diesem Alter entsprechenden geringeren Urteilskraft unternommen, deutet an, dass seine mögliche Homosexualität, die der Text ohnehin auf konnotativer Ebene belässt, nur als Phase auf dem Wege des Erwachsenwerdens eingestuft wird. Nun, da er durch seine Verletzung gleichsam vor der Zeit gereift ist, kann er diese „Jugendsünde“ als überwunden betrachten und sich selbst als verantwortungsbewussten Erwachsenen darstellen.

Der vierte Mann: Rafael

Einem der Protagonisten in dieser Geschichte ist bisher in der Forschung so gut wie überhaupt keine Beachtung geschenkt worden – der vierten Person des Quartetts, Rafael. Von ihm erfährt der Leser am wenigsten.

Er ist, so wird bei seinem ersten Auftreten klar, „no de menos gallardía“ (S. 202) als seine Schwester und offensichtlich von ebensolcher Schönheit, denn die Wirtin ruft bei seiner Ankunft sogleich „¿Vienen, por ventura, esta noche a posar ángeles a mi casa?“ (S. 202). Der Ausruf der Wirtin ist nicht nur eine Reaktion auf das gute Aussehen ihres neuen Gastes, sondern weist auch ironisch voraus auf dessen Namen, der erst später genannt wird: Es ist der des Erzengels Raphael (S. 211). Diese Namenswahl ist alles andere als zufällig. Der Erzengel Raphael gilt seit dem Mittelalter als Inbegriff des Schutzengels und darüber hinaus als Schutzheiliger der Reisenden und Pilger. Cervantes' Rafael befindet sich in der Tat im gesamten Text auf Reisen. Am Schluss absolvieren die Protagonisten gemeinsam mit ihm eine Pilgerfahrt.

In der Bibel wird der Erzengel Raphael im Buch Tobit eingeführt. Tobit muss seinen Sohn Tobias auf eine beschwerliche Reise schicken und erbittet sich für ihn einen zuverlässigen Reisegefährten. Raphael stellt sich zur Verfügung, gibt sich jedoch erst nach Abschluss der Reise als Engel zu erkennen. Unterwegs bewahrt er Tobias vor drohendem Unheil und hält seine schützende Hand über die Hochzeit mit seiner Cousine Sara. Diese Heirat, – die durch einen Ehevertrag besiegelt wird (Tob 7,14) –, erscheint zunächst als gefährliches Unternehmen, da Sara bereits sieben Mal verheiratet war, die Ehemänner aber stets durch das Wirken eines eifersüchtigen Dämons in der Hochzeitsnacht starben. Raphael verhilft Tobias dazu, den Dämon zu besiegen, und die Ehe wird gefahrlos vollzogen.

Cervantes' Rafael tritt ebenfalls im Text auf, um einem Reisenden beizustehen und Gefahren von ihm/ihr abzuwenden. Er stiftet gleichfalls eine Ehe, die, ebenso wie im biblischen Text, nur unter gewissen Schwierigkeiten zustande kommt. Ist im Buch Tobit die Rede davon, Rafael habe Tobias' Frau geheilt (Tob 12,3) – gemeint ist von dem Dämon –, so gibt es in *Las dos doncellas* ebenfalls eine wundersame Heilung: Marco Antonio, der selbst bereits meint, auf dem Totenbett zu liegen⁴⁰, wird wie durch „alguna maravilla“ (S. 233) nicht nur von seiner Verletzung, sondern auch von seiner potentiellen Homosexualität „geheilt“.

Ebenso wie der Erzengel im Buch Tobit nur Namen und Herkunft nennt⁴¹, so ist auch über Cervantes' Rafael wenig mehr bekannt. Der Leser erfährt nur seinen Namen und seine Abstammung sowie dass er in Salamanca studiert, von wo er gerade kommt, als er im Gasthaus überraschend auf seine Schwester trifft⁴². Was der Grund für sein plötzliches Auftauchen ist, bleibt im Dunkeln.

Die Tatsache, dass Cervantes' säkularer Erzengel nicht einem Mann, sondern einer als Mann verkleideten Frau beisteht, könnte zunächst als ironischer Kommentar zu den problematischen Geschlechteridentitäten des Textes gelesen werden. Im Gegensatz zum selbstlosen Einsatz des Cherubim steht aber, dass Rafael selbst erotische Interessen verfolgt, die obendrein nicht immer ganz orthodox zu sein scheinen.

Bei seinem Eintreffen im Wirtshaus hört er von dem vor ihm eingetroffenen Reiter, der „más que relindo“ (S. 202) sei und sofort ist sein Interesse geweckt: „[...] aunque duerma en el suelo tengo de ver hombre tan alabado“ (S. 203). Dieser lebhafte Wunsch lässt beim Leser den Verdacht aufkommen, Rafael sei aus mehr als nur rein ästhetischen Gründen an schönen jungen Männern interessiert. Während also, wie oben ausgeführt, Marco Antonio durch ein subtiles Spiel aus Andeutungen und Konnotationen in den Verdacht der Homosexualität gestellt ist, haben wir es bei Rafael mit einer wesentlich handfesteren Indizienlage zu tun.

Aufgrund von Teodosias nächtlichem Monolog vermutet er jedoch bald, dass es sich bei ihr um eine Frau handelt:

⁴⁰ Im Buch Tobit wird auch Tobias am Morgen nach seiner Hochzeitsnacht bereits für tot gehalten, aufgrund des Schicksals, dem seine Vorgänger bei Sara anheim fielen. Sein Schwiegervater hat sogar bereits vorsorglich sein Grab ausgehoben (Tob 8,10-18).

⁴¹ Tob. 5,13. Beides ist vorgetäuscht, damit Tobit keinen Verdacht schöpft und ihn als Begleiter Tobias' akzeptiert.

⁴² Siehe hierzu Cervantes, „Las dos doncellas“, S. 211.

Todo lo cual con sosegado silencio estuvo escuchando el segundo huésped, coligiendo por las razones que había oído que sin duda alguna era mujer la que se quejaba, cosa que le avivó más el deseo de conocella, y estuvo muchas veces determinado de irse a la cama de la que creía ser mujer; y hubiéralo hecho si en aquella sazón no le sintiera levantar. (S. 205)

Diese Vermutung verstärkt sein Interesse, ein Faktum, das gegen die Annahme seiner Homosexualität zu sprechen scheint. Der Text bleibt allerdings bei der Festlegung des Geschlechts überraschend unklar: „sin duda alguna era mujer“ scheint wenig Raum für Auslegung offen zu lassen. Dennoch bleibt für Rafael eine gewisse Unsicherheit: „la que creía ser mujer“ könnte, der Form der Aussage nach, auch ein Mann sein.

Während Marco Antonio sich letztlich nur von Frauen angezogen fühlt, die sich ihrem Geschlecht gemäß verhalten, scheint Rafael weit offener zu sein: er fühlt sich von Personen angezogen, deren sexuelle Identität weniger eindeutig ist, seien sie nun Männer oder Frauen. Dem entspricht seine Anweisung, seine Schwester möge auf ihren weiteren Reisen die Männerkleidung anbehalten. Rafael reizt, so meine These, gerade der ambivalente Geschlechtscharakter seiner ‚neuen Bekanntschaft‘, womit allerdings konventionellen Vorstellungen nach auch seine eigene Männlichkeit in Frage gestellt ist.

Hierfür sprechen weitere Indizien: Teodosia fürchtet nichts mehr, so offenbart sie dem vermeintlich Unbekannten in ihrer Beichte, als dass ihr Bruder vom Verlust ihrer Ehre erfahren könnte. Nachdem Teodosia ihren Bruder erkannt hat, sinkt sie vor ihm nieder und überreicht ihm ihren Dolch, das Phalluszeichen, das sie mit ihrer Verkleidung usurpiert hatte, damit er sie für ihre Ehrlosigkeit strafe und damit töte. Rafael allerdings tut nichts dergleichen auf psychoanalytischer Ebene könnte dies auch als Inzestverweigerung ausgelegt werden. Er gibt ihn ihr, so scheint es, sogar zurück, verfügt sie doch in Barcelona wieder über alle einem Mann gebührende Waffen (S. 224).

Als wenig später die Begegnung mit dem „schönen jungen Mann“ Leocadia erfolgt, fühlt Rafael sich wiederum von deren ambivalenten Reizen angesprochen. Er/sie empfiehlt sich durch sein gutes Aussehen, die Rede ist von „la carta de recomendación que en su hermosura traía“ (S. 214). Zunächst lässt Rafael die erwartete Aufklärung über ihre tatsächliche geschlechtliche Identität nicht schlafen (S. 221). Auch nachdem er erfahren hat, dass sie eine Frau ist, ergeht es ihm kaum besser:

Y no la pasó [la noche] con más descanso don Rafael, su hermano, porque así como oyó decir quién era Leocadia, así se le abrasó el corazón en sus amores, como si de mucho antes para el mismo efeto la hubiera comunicado; que esta fuerza tiene la hermosura, que en un punto, en un momento lleva tras sí el deseo de quien la mira y la conoce, y cuando descubre o promete alguna vía de alcanzarse y gozarse enciende con poderosa vehemencia el alma de quien la contempla, bien así del modo y facilidad con que se enciende la seca y dispuesta pólvora con cualquiera centella que la toca. (S. 221f.)

Im Hinblick auf die Geschlechterkonstellation ist diese Passage von besonderer Relevanz: Zwar heißt es, dass Rafael erst in Liebe zu Leocadia entbrennt, als er erfährt, wer sie ist, dann aber wird ausgeführt, wie es zu dieser Liebe kommt. Die Kraft ihrer Schönheit ist es, die ihn zu ihr hinzieht. Diese Schönheit allerdings, so macht der Text mit der sukzessiven Einführung seiner vier Protagonisten klar, ist keineswegs an das weibliche Geschlecht gebunden. Im Falle Rafaels scheint es vielmehr so zu sein, dass er sich lebhaft für schöne junge Männer interessiert; erweisen die sich letztlich als Frauen, so stört es ihn allerdings auch nicht.⁴³

Der Erzähler beeilt sich hinzuzufügen, dass Rafael sich Leocadia nun, da er um ihr Geheimnis weiß, selbstverständlich als Frau vorstellt (S. 222). Am nächsten Morgen allerdings verschlägt es ihm vollends die Sprache, als er seine Angebetete im Männergewand erblickt:

Pagóle [el vestido] don Rafael y ella se le vistió y se ciño una espada y una daga con tanto donaire y brío, que en aquel mismo traje suspendió los sentidos de don Rafael, y dobló los celos en Teodósia. (S. 222)

In der Nacht erfreut sich Rafael zwar an der Vorstellung von Leocadia als Frau, bei Tage übt sie als Mann auf ihn aber weit größere Anziehung aus. Tatsächlich ist es die Vollendung ihrer Verkleidung durch Mantel und Degen – die wiederum als phallische Symbole gelesen werden können –, die ihn dahin schmelzen

⁴³ Die oben angeführte Passage führt in ihrer augenfälligen Bildhaftigkeit für den zeitgenössischen Leser noch weitere Konnotationen mit: Bereits im *Liber Etymologiarum* des Isidor von Sevilla wird der Name der Frau vom Wort „Feuer“ abgeleitet: „Alii Graeca etymologia feminam ab ignea vindictam putant, quia vehementer concupiscit. Libidinosiores enim viris feminae sunt, tam in mulieribus quam in animalibus.“ (Isidor von Sevilla, *Liber Etymologiarum* XI, 2,24). Diese Vorstellung vom hitzigen Begehren der Frauen – man beachte, wie sich Isidors „vehementer“ in Cervantes’ „vehemencia“ wieder findet! – hält sich bis weit über Cervantes’ Zeit hinaus und wird von den Medizinem der damaligen Zeit gestützt (siehe hierzu auch Karnein, „Wie Feuer und Holz“). Rafael antizipiert folglich bereits in seinen Träumereien von Leocadia ihr erotisches Potential, das ihm als Mann gefährlich werden kann.

lässt. Er, der an Waffen und ihrer Benutzung gegenüber Frauen wenig interessiert scheint, fühlt sich zu phallischen Frauen hingezogen. Seiner zukünftigen Frau erscheint diese Neigung so offensichtlich, dass sie in Sorge ist, er könne sich nach ihrer Hochzeit mit ihr als Frau weniger zufrieden zeigen als er es mit ihr in ihrer männlichen Verkleidung ist: „[...] temo que en cumpliendo vuestro gusto me habéis de mirar con otros ojos de los que quizá hasta agora, mirándome, os han engañado“ (S. 232).

Der Aufdeckung ihrer nur vorgetäuschten Männlichkeit folgt jedoch bei Leocadia weder reale noch symbolische Entmannung. Sie bleibt im Besitz des fingierten Phallus und schmückt sich noch in offensichtlicher Weise damit. Sie ordnet sich niemandem unter: Dolch und Schwert, „[die] maskuline[n] Zeichen der Macht“⁴⁴, werden von einer Frau usurpiert. Im Sinne Schaberts ist Leocadia somit als subversive Kraft zu deuten, die die herrschenden Macht- und Geschlechterverhältnisse in Gefahr bringt.

Rafael trägt ihr seine Liebe an, während sie nach wie vor das von ihm bezahlte Gewand trägt, das ihm so gefällt, weil es sie als männlich erscheinen lässt. Da es, wie oben bereits erläutert, ihr Wunsch ist, mit der Natur als Zeuge unter freiem Himmel die Ehe zu besiegeln, erfolgt der Vollzug des Paktes auf der Stelle und – aufgrund ihrer nach wie vor männlichen Kleidung – nach Außen hin zwischen zwei Männern.

Eherecht und Exemplarität

Es lohnt sich, die für das Verständnis des Textes zentrale Stelle der Einigung zwischen Rafael und Leocadia genauer zu betrachten: Bereits als sie von ihren Gefühlen für Marco Antonio berichtete, hatte Leocadia folgende Gründe für das Erwachen ihrer Liebe aufgezählt (S. 217). Gutes Aussehen, hohe Abkunft und Reichtum sind für Leocadia ausschlaggebend bei der Wahl eines Ehemannes, wie sich bereits an ihrem Interesse für Marco Antonio gezeigt hatte. Bei ihrer Entscheidung schließlich, Rafael zum Mann zu nehmen, spielt ebenfalls der Familienname, der metonymisch für Rafaels gute Herkunft und seinen Reichtum steht, eine entscheidende Rolle („el nombre de ser mujer legítima de don Rafael de Villavivencio“ (S. 232)).

Aus der Perspektive der zeitgenössischen religiösen Vorstellungen sind diese Beweggründe Leocadias als äußerst problematisch zu sehen. Die Kirche sieht als einzig legitimen Grund für das Schließen einer Ehe das Zeugen von

⁴⁴ Felman, „Weiblichkeit wiederlesen“, S. 48.

Nachkommenschaft, aber auch die von sinnlichen Leidenschaften freie Liebe. So erläutert die *Theologische Realenzyklopädie*:

Als Ehezweck betonen die Väter [...] entschieden die Kinderzeugung, daneben aber auch die wechselseitige Liebe. Deren Kennzeichen sind [...] ‚die Einigkeit, die Übereinstimmung, die Harmonie‘ [...] in Nachahmung der Liebe Christi zur Kirche [...] und unter Ausschluss der egoistischen Leidenschaft, die auf sinnliche Befriedigung zielt [...].⁴⁵

Leocadias Entscheidung für Rafael steht im Gegensatz zu dieser Doktrin. Ihr geht es vielmehr um Schönheit, Reichtum, günstige familiäre Kontakte und nicht zuletzt auch um die Erfüllung ihrer sexuellen Lust, wie man am Verlauf ihrer Beziehung zu Marco Antonio sehen konnte.

Diese Motive stehen für die Kirche im Widerspruch zu den legitimen Gründen für eine christliche Ehe. Das tridentinische Konzil (1545-63) hatte diesbezüglich unter anderem eine Neuregelung mit dem Dekret Tametsi erlassen, die in Spanien wie folgt ausgelegt wurde. Es waren drei obligatorische Etappen zu durchlaufen:

1. die „esponsales“, die Einigung zwischen den Eltern über eine Heirat ihrer Kinder. Hierbei spielen die zu verheiratenden jungen Leute keine aktive Rolle, es agieren nur die Familien.

2. Die „desporios“: „ratification par les enfants de l’engagement pris par leurs parents au niveau des *esponsales*. Cette ratification peut se faire par paroles portant sur le futur ou ‚palabras de futuro‘.“⁴⁶ In diesem zweiten Schritt handelt neben der im Hintergrund stehenden Familie die Kirche, die die Zeremonie durchführt, sowie die Öffentlichkeit, die als Zeuge impliziert ist.

3. Die „velaciones“, der Moment, in dem die Braut in die Obhut ihres Mannes übergeben wird. Erst hier spielen die Ehepartner selbst aktive Rollen.

Dieses Verfahren diente vor allem dazu, die (patriarchalischen) Rechte der Familien zu wahren sowie die Funktion der Kirche klar und rechtlich unhintergebar zu institutionalisieren. Die Regelung wollte insbesondere die zum Problem gewordene heimliche Hochzeit unterbinden und so vermeiden, dass zwei

⁴⁵ „Ehe/Eherecht/Ehescheidung“. In: Gerhard Krause/Gerhard Müller u.a. (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie*. Berlin/New York 1982. Band IX: *Dionysius Exiguus - Episkopalismus*. S. 308-362. Hier S. 325.

⁴⁶ Estrella Ruiz-Galvez Priego: *Statut socio-juridique de la femme en Espagne au XVI^{ème} siècle*. Paris 1990. S. XXXVII.

Partner ohne die Einwilligung von Familie und Kirche, ohne jegliche Zeugen eine ‚wilde‘ Ehe eingehen.

In diesem Zusammenhang gewinnen die „desporios“ und ihr Wortlaut an Bedeutung. Das Eheversprechen konnte nicht nur in futurischer Form, sondern auch ‚in praesente‘ artikuliert werden, was der Kirche ein Dorn im Auge war:

[...] les *desporios* par paroles de présent étaient considérés comme un véritable mariage puisque le consentement, élément essentiel du mariage, est véritablement exprimé et non seulement promis. Ainsi le Concile de Trente décide de mettre fin à cette situation en interdisant la formule par paroles de présent.⁴⁷

Durch ein ‚in praesente‘ geäußertes Eheversprechen umgeht das Paar gleichsam das von der Kirche vorgesehene Verfahren und ‚traut‘ sich selbst. Nicht nur das Einverständnis der Familien wird dadurch obsolet, auch die Kirche wird aus ihrer Rolle verdrängt. Die Machtposition von Gesellschaft und Kirche wird in einem solch radikal privaten Akt negiert. Es stellte somit eine Gefährdung des sozialen Gefüges dar.

Das Konzil von Trient bestimmte daher, dass für die „desporios“ Zeugen unerlässlich sind. Ein Priester sowie mehrere weitere Zeugen mussten anwesend sein, wie dies beim eilig nachgeholt „desporio“ zwischen Teodosia und Marco Antonio geschieht. Die patriarchalische Gesellschaft und die Kirche werden somit wieder in ihre durch individualistische Auswüchse bedrohten Rechte eingesetzt⁴⁸. Marco Antonio und Teodosia fügen sich in dieses Ritual.⁴⁹

Das Paar Rafael und Leocadia in Cervantes' Text begeht hingegen mit seiner heimlichen Eheschließung einen eklatanten Verstoß gegen die von der Kirche aufgestellten Regeln. Ohne die Einwilligung der Eltern, ohne kirchlichen Beistand, ohne Zeugen, von Seiten der Frau aus den falschen Gründen versprechen sie sich in ‚palabras de presente‘ die Ehe. Sie geben sich gegenseitig die

⁴⁷ Ruiz-Galvez Priego, *Statut socio-juridique*, S. 37.

⁴⁸ „Les limitations du Concile de Trente en ce qui concerne la liberté de contracter, correspondent à la réaction face aux débordements de la révolution des enfants, mais ces limitations correspondent aussi un à un besoin de freiner une révolution dont l'Église faisait les premiers frais. Par la force des choses, l'Église était devenue l'alliée naturelle de cette société patriarcale [...]“ Ruiz-Galvez Priego, *Statut socio-juridique*, S. 201.

⁴⁹ In der ersten der *Novelas ejemplares*, „La gitanilla“, weigert sich ein Priester, „desporios“ durchzuführen, „si no preceden primero las circunstancias que para tal caso se requieren“ (Cervantes: „La gitanilla“. In: Ders., *Novelas ejemplares*, Bd. 1, S. 61-134. Hier S. 132). Ebenso wie in dieser spielen in den meisten der *Exemplarischen Novellen* die für eine christliche Ehe zu befolgenden Regeln – seien sie nun religiöser oder weltlicher Natur – wichtige Rollen.

Hand, eine Geste der Vereinigung, die eigentlich dem Priester vorbehalten sein sollte. Schlimmer noch – sie vollziehen die Ehe auch gleich an Ort und Stelle, so deutet es der Text an. Der Impuls hierzu geht wiederum von Leocadia aus, die sich ja bereits bei Marco Antonio als interessiert an erotischer Erfüllung gezeigt hatte, denn sie nimmt anstelle von Gesellschaft und Kirche den Himmel, das Meer und den Sand als Zeugen für den neuen Bund. Die sie umgebende Stille soll nur von „mis suspiros y de vuestros ruegos“ (S. 232) unterbrochen werden. Die anschließende Umarmung, mit der die Ehe besiegelt wird, entlockt ihr „lágrimas que el contento [...] sacaba de sus ojos“ (S. 233).

Im Kontext der eherechtlichen Fragen, die der Text aufwirft, wird auch der Name des Protagonisten Rafael sinnfällig: Wie bereits weiter oben angedeutet, ist sein Namenspatron der Erzengel Rafael, der im biblischen Buch Tobit 6 zum Stifter der Ehe zwischen Tobias und Sara wird. Diese Erzählung erfreut sich im Mittelalter großer Beliebtheit und wird „als Exemplum genutzt [...], um die Gläubigen über die zulässigen Motive für eine Eheschließung und den rechten Umgang mit Sexualität ins Bild zu setzen“⁵⁰.

Es ist bereits gezeigt worden, dass zumindest bei Leocadia weder die Motive für ihre Eheschließung mit Rafael den religiös zulässigen entsprechen noch im Moment der Eheschließung selbst das geltenden Recht beachtet wird. Hinzu kommt, dass das junge Paar mit dem eiligen Vollzug der Ehe eine Kirchenregel bricht, die sich auf den biblischen Text selbst beruft, dem Rafael seinen Namen entlehnt hat: die der so genannten drei Nächte des Tobias.

Der Dämon hat die sieben bisherigen Ehemänner Sarahs getötet, weil sie Sarah aus den falschen Gründen geheiratet haben, „en bannissant Dieu de leur coeur et de leur pensée, [ils] se livrent à leur passion comme le cheval ou le mulet qui n’ont pas de raison“⁵¹. Um diesem Schicksal zu entgehen, so erläutert der biblische Rafael dem Tobias, muss er nicht nur ein Brandopfer darbringen, sondern auch die ersten drei Nächte der Ehe mit seiner Frau im Gebet verbringen.

Diese drei Nächte der Enthaltbarkeit werden guten Christen bis in die cervantinische Zeit hinein anempfohlen, um zu vermeiden, dass die Ehe aus Moti-

⁵⁰ Doris Ruhe: „Etappen der Domestizierung. Geschlechterrollen im französischen Exemplum des Spätmittelalters“. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 231/1994. S. 72-90. Hier S. 79.

⁵¹ P. Saintyves: „Les trois nuits de Tobie ou la continence durant la première ou les premières nuits de mariage“. In: *Revue anthropologique* 44/1934. S. 266-296. Hier S. 285.

ven der Triebbefriedigung geschlossen wird.⁵² Wenn Rafael und Leocadia die Ehe sogar noch vor der Einsegnung durch den Priester vollziehen, dann widerspricht dies erneut in eklatanter Weise den kirchlichen Vorgaben.

Der Name des Protagonisten Rafael führt den Leser also auf die Spur jenes Themas, in dem sich die exemplarische Funktion dieses Textes manifestiert: Wie im biblischen Buch Tobit geht es in *Las dos doncellas* um die Ehe. Bisher allerdings, so hat die Interpretation ergeben, ist das Paar Rafael und Leocadia nicht eben als beispielhaft zu sehen, auch wenn sie nach der Rückkehr in das Haus des sie und das „konventionelle Paar“⁵³ Teodosia und Marco Antonio beherbergenden Edelmannes dort einen Priester vorfinden, der die Trauung zwischen diesen beiden bereits vorgenommen hat. Da der anwesende Priester an der zwischen Leocadia und Rafael bereits geschlossenen Ehe ohnehin nichts mehr ändern kann, nimmt er sozusagen stellvertretend für alle vorliegenden Regelverstöße nur daran Anstoß, dass hier ein dem äußeren Anschein nach homosexuelles Paar vor ihm steht, und fordert Leocadia auf, sich umzuziehen: „El sacerdote, que presente estaba, ordenó que Leocadia mudase el hábito y se vistiese en el suyo [...]“ (S. 233). Damit ist wenigstens nach Außen hin die etablierte Geschlechterordnung wiederhergestellt.

Das fünfte Gewand

Es ist bemerkenswert, dass der nun folgende Schluss der Novelle häufig als „schwacher, ja „unnötiger“ Teil gerügt“⁵⁴ worden ist. Würde der Text an dieser Stelle enden, so bliebe dem Leser folgendes in Erinnerung: Beide Paare haben die Ehe unter Umständen vollzogen, die im zeitgenössischen christlichen Verständnis durchaus nicht als exemplarisch anzusehen sind. Der Text kann, wenn es ihm – wie der Titel der Novellensammlung suggeriert – um Exemplarität zu tun ist, nicht an dieser Stelle enden. Sein Fortgang und Schluß ist vielmehr von entscheidender Bedeutung.

⁵² Bereits im *Decretum Gratiani* war allerdings nur von einer Nacht der Enthaltbarkeit die Rede gewesen. Dieser Text lebt in der seit 1580 unter dem Namen *Corpus Iuris Canonici* bezeichneten Sammlung von kanonischen Texten zum Kirchenrecht weiter: „*Quomodo sponsus et sponsa ad benedictionem accedant*. Item ex Concilio Cartaginensi IV. Sponsus et sponsa cum benedicendi sunt a sacerdote, a parentibus uel a paranimphis offerantur in ecclesia sacerdoti, qui, cum acceperint benedictionem, eadem nocte pro reuerentia benedictionis in uirginitate permaneant.“ *Decretum Gratiani*. Causa XXX, quaest. 5.

⁵³ Güntert, „Dialogizität“, S. 16.

⁵⁴ Güntert, „Dialogizität“, S. 20.

Das im Text prominent verhandelte Thema der individuellen Ausprägungen von Gender bildet im Zusammenhang mit den eherechtlichen Fragen den Gegenstand der Exemplarität dieser „novela ejemplar“. Diese These soll hier abschließend vorgestellt werden.

Versteht man, wie von Schabert vorgeschlagen, die Konstitution des Geschlechterunterschiedes in der Frühen Neuzeit „nicht absolut, sondern graduell“⁵⁵, so kann man bei der von Cervantes entworfenen Konstellation eine Art von Kontinuum zwischen den Polen „männlich“ und „weiblich“ postulieren, innerhalb dessen die individuellen Ausprägungen sich verorten lassen. Keiner der Akteure entspricht exakt der in dieser Epoche für ihn vorgesehenen Genderrolle. Teodosia und Leocadia zeigen in unterschiedlichen Abstufungen ‚männliche‘ Verhaltensweisen, Rafael und Marco Antonio werden in gewisser Weise feminisiert dargestellt.

Die Kleiderordnung spielt hierbei eine ausschlaggebende Rolle. In Bezug auf sie gibt Cervantes der Novelle gerade durch den Schluß eine signifikante Wendung. Kaum ist Leocadia in Frauenkleider gehüllt worden, erfolgt ein erneuter Wechsel der Gewänder für alle Beteiligten, denn nun geht es auf Pilgerfahrt. Nicht nur auf dem Weg nach Santiago, sondern auch auf dem gesamten Heimweg nach Sevilla tragen die vier nun „hábito de peregrinos“ (S. 234), der sie nach Außen hin alle gleich macht.

Die Kleidung wirkt in diesem Fall gleichsam neutralisierend, der Geschlechtsunterschied ist verwischt. Die erneute Verkleidung ist dabei so effektiv, dass Leocadia nicht einmal von ihrem Vater spontan erkannt wird. Auch er hält sie zunächst für einen Mann:

[...] el padre de Leocadia, se había apeado y estaba abrazado con el que pensaban ser peregrino; y era que Leocadia se había llegado a él, y dándosele a conocer [...] (S. 235).

Wie bereits bei ihrem Zusammentreffen mit den Geschwistern Teodosia und Rafael muss Leocadia ihr Geschlecht erst diskursiv bestimmen, da es über die Kleidung nicht eindeutig ersichtlich ist.

Cervantes exerziert in dieser Novelle gleichsam alle vestimentären Möglichkeiten der Kodierung von Geschlecht vor: er zeigt, dass es machbar ist, sich mittels Kleidung, die sich sodann auch auf das Auftreten auswirkt – im Sinne von Schaberts Kontamination –, performativ ein Geschlecht anzumaßen, das nicht das eigene ist. Ebenso kann man, wiederum mittels entsprechender Ge-

⁵⁵ Schabert, „Geschlechtermaskerade“, S. 58.

wänder, allen äußeren Schein tilgen und sozusagen geschlechtsneutral werden; was dann, wie man am obigen Zitat ablesen kann, stets zunächst als männlich interpretiert wird.

Der Frage nach der tatsächlichen sexuellen Identität und die Problematik der absoluten Zuordnung, die der Text anhand seiner vier Protagonisten vorgeführt hat, wird am Schluss eine zusätzliche Ebene hinzugefügt, die ihre gesellschaftliche, entscheidend durch die Kleiderordnung bestimmte Verfasstheit problematisiert. Judith Butler formuliert diesen Sachverhalt für die Moderne folgendermaßen:

Wenn die Attribute der Geschlechtsidentität nicht expressiv sondern performativ sind, wird die Identität, die sie angeblich nur ausdrücken oder offenbaren sollen, in Wirklichkeit durch diese Attribute konstituiert. Die Unterscheidung zwischen Ausdruck und Performanz ist zentral: Wenn die Attribute und Akte der Geschlechtsidentität, die verschiedenen Formen, in denen ein Körper seine kulturelle Bezeichnung zum Vorschein bringt oder produziert, performativ sind, gibt es keine vorgängige existierende Identität, an der ein Akt oder Attribut gemessen werden könnte. Dass die Geschlechter-Realität (*gender reality*) durch aufrechterhaltene gesellschaftliche Performanzen geschaffen wird, bedeutet gerade, dass die Begriffe des wesenhaften Geschlechts und der wahren oder unvergänglichen Männlichkeit und Weiblichkeit ebenfalls konstituiert sind.⁵⁶

In Cervantes' Text wird Geschlechtsidentität tatsächlich nicht expressiv, sondern performativ ausagiert. Bei seinen Protagonistinnen und Protagonisten konstituiert sich Gender erst über ihre Äußerungen oder aber über ihre Kleidung und kann so auch Wandlungen unterliegen. Gleichzeitig erweist sich, dass ein absolut oder essentialistisch verstandenes „wesenhaftes Geschlecht“ nicht existiert, sondern es handelt sich lediglich um individuelle Ausprägungen, die zur „wahren oder unvergänglichen Männlichkeit oder Weiblichkeit“ nur ein tangentiales, performativ vermitteltes Verhältnis haben. Mithin steht der individuelle Ausdruck der Geschlechtsidentität, der sich mit der durch Gesellschaft und Konventionen „erschaffenen Geschlechter-Realität“ in Konflikt befindet, im Zentrum von Cervantes' Text.

Im Kontext dieser je eigen entfaltenen Geschlechtsidentitäten, die nicht alle im landläufigen Sinn exemplarischen Charakter zeigen, ließe sich der These Karlheinz Stierles zustimmen, dass „[t]he Renaissance crisis of exemplarity

⁵⁶ Butler, *Unbehagen*, S. 208.

ends in a complicated copresence of exemplarity and its problematization⁵⁷. Stierle geht davon aus, dass bei Cervantes exemplarische Figuren mit moralisch problematischen kombiniert werden und es so zu einem Spannungsverhältnis komme:

[...] Cervantes tries to combine exemplary figures and fates with their opposite – the unique, the singular and the morally ambiguous. So, what is exemplary in Cervantes's novellas? [...] It seems to me, however, that the very domain of poetry in the novella is the fundamental tension between singularity and exemplarity and their imaginary unfolding.⁵⁸

Exemplarität und Singularität stünden so in einem unlösbaren Konflikt, der zur Folge hat, dass die Novellen nicht alle den exemplarischen Charakter haben, den ihr gemeinsamer Titel zu versprechen scheint.

In der vorliegenden Novelle verhält es sich meiner Ansicht nach anders. Cervantes zeichnet seine Protagonisten in ihrer geschlechtlichen Ambivalenz wie in ihrem von den kirchlichen und gesellschaftlichen Regeln nicht abgesicherten Handeln vergleichsweise wertfrei, einzig Teodosias Verführung durch Marco Antonio wird von ihr selbst als Verletzung der Familienehre markiert. In der Tat wird die Pilgerreise, die die vier Reisenden antreten, auch nicht dadurch motiviert, dass sie sich ihre vielfachen Konventionsbrüche verzeihen lassen wollen, sondern aus Dankbarkeit über die Genesung Marco Antonios:

[...] en el tiempo que Marco Antonio estuvo en el lecho hizo voto, si Dios le sanase, de ir en romería, a pie, a Santiago de Galicia, en cuya promesa le acompañaron don Rafael, Leocadia y Teodosia [...] (S. 233).

Wenn die Pilgerreise folglich nicht als Sühne erfolgt, welchen Zweck verfolgt Cervantes dann damit, dass er in ihr seine Novelle gipfeln lässt?

Vier Protagonisten, deren Geschlechtsidentität wie auch sexuelle Orientierung ambivalent bleibt, verstoßen im Moment ihrer „desposorios“ jeweils gegen die Konventionen von Kirche, Familie und Gesellschaft. Nun aber werden sie in Pilgergewänder gekleidet. Diese Nivellierung auf der Ebene der Kleidung, der im Text bisher stets eine bedeutsame Rolle zukam, neutralisiert ihre Unterschiede und macht sie trotz aller individuellen Eigenschaften nach außen hin

⁵⁷ Karlheinz Stierle: „Three Moments in the Crisis of Exemplarity: Boccaccio-Petrarch, Montaigne, and Cervantes“. In: *Journal of the History of Ideas* 59,4/1998. S. 581-595. Hier S. 589.

⁵⁸ Stierle, „Three Moments“, S. 589f.

gleich. Zwar sind sie unter diesem Gewand, wie der Leser weiß, immer noch nicht konform mit den gesellschaftlichen Regeln, nach außen hin werden ihre Verfehlungen damit aber getilgt. In dieser Hülle ist es ihnen möglich, ihren Vätern unter die Augen zu treten und von ihnen freudig empfangen zu werden, obwohl sie diese bei ihren jeweiligen Eheschließungen übergangen hatten⁵⁹.

Das Pilgergewand lässt sich metaphorisch als Aussage über die Ehe lesen. Zwar unterliegt sie in der Theorie zahllosen Regularien, die Geschlechterverhältnisse in der Ehe sind klar und normativ definiert, ebenso die Machtverhältnisse zwischen den Partnern. Die vorliegende Novelle zeigt aber, dass der Raum der Ehe, der von diesen religiösen und sozialen Gesetzen geschaffen wird, in der Praxis je unterschiedlich gefüllt werden kann. Selbst solch ambivalente Figuren wie die Protagonisten dieser Novelle finden in dieser Lebensform, die einen Grundpfeiler des Siglo de Oro darstellt, ihren Platz. Der Mantel der Ehe bietet Raum für die unterschiedlichsten Präferenzen.

⁵⁹ In diesem Zusammenhang erweist sich Peter von Moos' Charakterisierung des Exemplums als sehr zutreffend: „Nicht die ‚Weisheit‘ der Theorie, sondern die ‚Klugheit‘ der Praxis ist der eigentliche ‚Nutzen‘ von Exempla, und er ist umso höher, je konkreter ‚der Mensch in seinem Widerspruch‘ dabei sichtbar wird.“ Peter von Moos: *Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die ‚historiae‘ im ‚Policraticus‘ Johanns von Salisbury*. Hildesheim 1988. S. 38f.