



Diskurs und Deformation.

Vergewaltigte Körper in María de Zayas'
Desengaños amorosos (1647)

Corinna Albert (Bochum)

HeLix 17 (2024), p. 65-89. doi: 10.11588/helix.2024.2.108348

Abstract

This article analyses three cases of rape in María de Zayas's *Desengaños amorosos* (1647), and the forms of deformation that the female bodies of Isabel, Camila and Inés undergo as a consequence of sexual violence. This article does not only describe the diverse mechanisms of male control represented in those cases but it particularly examines Zayas's use of emblematic Early Modern discourse traditions and strategies as a means of depicting the raped female body. While the act of rape itself is not allowed to be rendered discursively, the deformed female body as a consequence of rape, on the contrary, is described and intensively discussed. This corresponds to other, particularly baroque discourse traditions, which take the body as a reflection of the epoch's instabilities; it also caters to the audience's predilection for monstrous and deformed objects and bodies.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

Diskurs und Deformation.

Vergewaltigte Körper in María de Zayas' *Desengaños amorosos* (1647)

Corinna Albert (Bochum)

Körperliche Gewalt in María de Zayas' *Desengaños amorosos*

Um zur Ehrrestitution die Hochzeit mit ihrem Vergewaltiger zu erwirken, nimmt Isabel die Identität einer maurischen Sklavin inklusive der dazugehörigen Brandzeichen im Gesicht an. Durch das Gift, das ihr Ehemann ihr aus Zorn ob der erlittenen Vergewaltigung verabreicht, schwillt Camillas Körper zu monströsen Ausmaßen an. Und die unter einem Schadenszauber sexuell gefügig gemachte Inés wird von ihrer Familie zur Strafe lebendig eingemauert, ihr Körper von Maden zerfressen und entstellt. Drei Frauen, drei Vergewaltigungen, drei Deformationen weiblicher Körper als mittelbare Folgen sexueller Gewalt – so erzählen es die Damen einer illustren Abendgesellschaft, die in den *Desengaños amorosos* (1647, Zaragoza)¹ auf Einladung der schönen und gebildeten Lisis während des Karnevalsfestes im Jahre 1646 zusammenkommt. Den Frauenfiguren, von denen die Erzählerinnen in dem zweiten Band von Novellensammlungen der spanischen Barockautorin María de Zayas y Sotomayor (1590–1661?) berichten, wird mehrheitlich Grausames angetan. Auf unterschiedliche Weise werden sie zu Opfern männlicher List und Verfügungsgewalt, und werden von ihren Liebhabern, Ehemännern, Brüdern, Vätern und Schwiegervätern betrogen und hintergangen, gepeinigt und

¹ Dieser Artikel fügt sich in eine größere Forschungslinie zum weiblichen Schreiben in der Frühen Neuzeit ein, zu der auch die gemeinsam mit Dirk Brunke bearbeitete deutschsprachige Übersetzung und Herausgabe einer Auswahl von Novellen aus María de Zayas' *Desengaños amorosos* gehört; vgl. ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Enttäuschte Liebe*.

gequält, gefoltert und ermordet. Die dem Erzählreigen vorsitzende Lisis wird am Ende als Reaktion auf diese schockierenden Geschichten einen folgenschweren Entschluss fassen: Ihre Heiratsabsichten wird sie aufgeben und stattdessen in ein Kloster eintreten, um sich so der männlichen Verfügungsmacht für immer zu entziehen.

Zehn Jahre vor diesem *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* – so der ursprüngliche Titel des Bandes – waren bereits die *Novelas amorosas y ejemplares* von María de Zayas erschienen, der Autorin, die zweifellos als bedeutendste Novellistin des spanischen *Siglo de Oro* gelten kann und inzwischen in einem Atemzug mit Miguel de Cervantes, Giovanni Boccaccio oder Marguerite de Navarre genannt wird. Im Gegensatz zum ersten steht der zweite Band, wie man es schon an dem bereits zeitgenössisch geläufigen Titel erkennt, ganz unter dem Stichwort der Desillusionierung, des *desengaño*: Durch die Geschichten sollen die Täuschungen der Männer aufgedeckt, die Frauen gewarnt und ihr Ruf restituiert werden.

Trotz der durchaus divergierenden Schwerpunktsetzung werden die beiden Novellenbände der Madrider Aristokratin von einer gemeinsamen Rahmenhandlung zusammengehalten: Präsentiert wird jeweils ein *sarao*, eine abendliche Zusammenkunft, auf Einladung von Lisis. Der zerstörerische Effekt der Liebe auf den weiblichen Körper wird dabei bereits durch die verschiedenen Erkrankungen der Lisis präfiguriert:² Im ersten Teil erkrankt Lisis aus Liebeskummer an einem Fieber und ruft zur Aufmunterung eine Gruppe von weiblichen und männlichen Gästen zusammen, die ihr erbauliche Geschichten erzählen. Um die Eifersucht ihres Geliebten Juan zu wecken, verspricht Lisis am letzten Abend des Beisammenseins einem anderen Verehrer, Diego, die Ehe. Der zweite Novellenband setzt nun kurz vor der Hochzeit ein: Lisis erkrankt erneut, diesmal aus Kummer ob ihrer Entscheidung. Sie gesundet zwar durch die erheitende Gesellschaft einer maurischen Sklavin, lädt jedoch vor ihrer Hochzeit erneut zum Erzählreigen. Dieses Mal sollen die *caballeros* zuhören und ausschließlich die *damas* erzählen, und zwar „casos verdaderos“, also wahre Fälle, die „desengaños“ (*DA*, 118)³ benannt werden.

² VOLLENDORF, „Reading the body imperiled“, 277.

³ ZAYAS y SOTOMAYOR, *Desengaños amorosos*. Im Folgenden verweise ich im Haupttext unter der Sigle *DA* auf diese Edition.

Die versammelten Damen erzählen sodann zehn Geschichten enttäuschter Liebe und falschen Begehrens, in denen Gewaltszenen und Grausamkeiten omnipräsent sind, und dabei die Verfügbarkeit des weiblichen Körpers auf unterschiedliche Art und Weise von den Männern durchgespielt wird: Der Frauenkörper wird versklavt, gefoltert, geschändet oder martialisch zu Tode gebracht. Roseleta und Blanca etwa lässt man verbluten, Laurela wird von einer absichtlich umgestürzten Mauer erschlagen, Mencía und Magdalena werden erstochen, Camila wird vergiftet, Marieta wird garrottiert, Ana geköpft. Auch im Leben widerfährt vielen der Frauen Schreckliches: Elena etwa muss wie ein Hund als Sklavin im eigenen Hause leben, ihr Trinkgefäß ist der Schädel des ermordeten Cousins, mit dem sie angeblich eine Affäre hatte; Inés wird für sechs Jahre lebendig eingemauert und muss erleiden, wie ihr Körper sich unter ihren eigenen Exkrementen zersetzt; Beatriz sticht man die Augen aus und lässt sie hilflos im Wald als Köder wilder Tiere zurück; mehrere Frauen werden vergewaltigt oder können diesem Akt sexueller Gewalt soeben noch entkommen.

Der Gewaltdiskurs in Zayas' Novellen ist in der Forschung wiederholt ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt und als außergewöhnlich hervorgehoben worden. Dabei ist die zeitgenössische spanische Literatur in der Breite durchsetzt von Repräsentationen verschiedenster Tötungsdelikte, Folterszenen und Gewaltakte,⁴ und Zayas dahingehend keine Ausnahmeerscheinung. Insbesondere mit Bezug auf den Ehrenkodex werden nicht nur, aber immer wieder Frauen zu Opfern von Qual und Tötung. Die diesbezüglich wirkmächtigste Gattung ist mit den *dramas de honor* in der Dramatik zu finden. Trotz der in der spanischen Barockliteratur breit vorhandenen Gewaltszenen heißt es nun wiederholt, Zayas überträfe in dem Ausmaß und in der nahezu blutrünstigen Exzessivität der Gewaltdarstellung(en) ihre zeitgenössischen Schriftstellerkollegen bei Weitem. Marina S. Brownlee sieht diese Auffassung vor allem in der häufigen Gegenüberstellung von Zayas' Novellen zu den im Vergleich weniger gewaltreichen (nicht: gewaltfreien) *Novelas ejemplares* (1613) des Miguel de Cervantes begründet, dem modellbildenden Werk der Gattung im frühneuzeitlichen Spanien. Bei genauer Betrachtung sind jedoch auch die Novellen zahlreich, die einen ähnlichen Grad an Gewalt aufweisen wie die

⁴ Vgl. ESCUDERO BAZTÁN / RONCERO LÓPEZ, *La violencia en el mundo hispánico*.

der Zayas.⁵ Aus der Feder des freundschaftlich mit Zayas verbundenen Alonso de Castillo Solórzano (1584-1648) etwa stammen ganze 56 Novellen, die ein breites Panorama diverser Macht- und Gewalttaten präsentieren.⁶

Darstellungen von physischer und psychischer Gewalt sind demnach nicht als Alleinstellungsmerkmal der Zayas'schen Novellen zu begreifen. Im Gegenteil wird die Gattung der Novelle in der romanischen Frühen Neuzeit mehrheitlich und von unterschiedlichen Autoren zur Aushandlung von Machtfragen eingesetzt. Dass in der Forschung zu den Novellen der Zayas jedoch wiederholt explizit die grausamen Szenen hervorgehoben wurden, liegt vor allem im Geschlecht der Autorin begründet – eine schreibende Frau, die sich nicht scheut, martialische Akte von Macht und Gewalt in ihren Texten in den Mittelpunkt zu stellen. Unter den wenigen Autorinnen, die im zeitgenössischen Spanien überhaupt neben Zayas zu finden sind – die Dramaturgin Ana Caro de Mallén (1590-1646) zum Beispiel oder die Novellistin Mariana de Carvajal (1610/1615?-1664) –, ist keine, deren Werke eine ähnlich zentrale Stellung von Gewalt aufweisen. Da Zayas sowohl in den Novellen als auch in ihrem bekannten Vorwort „Al que leyere“ der *Novelas* für die Wertschätzung der Frau, für das weibliche Recht auf Bildung oder die weibliche Wissenschaftsfähigkeit eintritt, sind ihre Texte mehrheitlich entweder im Rahmen der *Querelle(s) de(s) femmes* gelesen worden⁷ oder haben aufgrund ihres durchaus emanzipatorischen Gehalts eine (proto-)feministische Deutung⁸ erfahren. Dies gilt in ähnlicher Weise auch für die Untersuchungen zum (männlichen) Umgang mit dem Frauenkörper in den Novellen: Der gewaltsam misshandelte Frauenkörper wird unter anderem als Zeugnis ei-

⁵ Vgl. BROWNLEE, *Cultural Labyrinth*, 19. Dies gilt im Übrigen nicht nur für die spanische Barocknovelle: Auch die italienischen Vorbilder sind zuweilen voller Brutalität, so beispielsweise Matteo Bandello's *Le Novelle* (1554).

⁶ Körperliche Gewalt wie Schläge, Folter und Vergewaltigung, aber auch seelische, in Form von Erniedrigungen, Belästigungen, der Androhung von Körperstrafen oder Tod; Ermordungen durch Gift, Dolche und Pistolen werden ebenso erzählt wie Fälle tödlicher schwarzer Magie, Exhumierungen von Toten und Leichenschändungen, von Enthauptungen und lebendiger Begrabung (vgl. GROUZIS DE-MORY / LÓPEZ DEL BARRIO, „Entre el cortejo y la violencia“, 12ff.).

⁷ Vgl. HASSAUER, „Die Seele ist nicht Mann nicht Weib“, 210-213.

⁸ Vgl. VOLLENDORF, „Te causará admiración“, 107-126.

ner patriarchalen, misogynen Gesellschaft sowie als Folie des Geschlechterkampfes gelesen und Zayas' Körperdiskurs sodann als Teil einer feministischen Agenda verstanden.⁹

Was die Verschränkung des Körper- und des Gewaltdiskurses bei Zayas betrifft, so steht im Zentrum dieses Aufsatzes der missbrauchte Frauenkörper und seine daraus folgende Deformation. Allein mit dem Vergewaltigungssujet nimmt Zayas hier einen Gemeinplatz der spanischen frühneuzeitlichen Literatur auf, für den schon die antike Mythologie den Grundstein gelegt hat. Ovids *Metamorphosen* können hier als zentrales literarisches Zeugnis genannt werden.¹⁰ Darüber hinaus sind Legenden wie die der Lucretia in zahlreichen literarischen Modellierungen und Überarbeitungen zu finden. Sexualisierte Gewalt an Frauen ist in der älteren spanischen Literatur in vielerlei Texten zu beobachten, es ließe sich hier schon beim *Cantar de Mio Cid* ansetzen.¹¹ Im Falle der Literatur des 17. Jahrhunderts im Speziellen sind wiederum vor allem die barocken *comedias* zu nennen.¹² Und für die Narrativik hat Miguel de Cervantes mit der Novelle *La fuerza de la sangre* (aus *Novelas ejemplares*, 1613) ein verstörendes und das vermutlich bekannteste Beispiel geliefert.¹³ Unabhängig davon, welche Gattung oder welche Epoche man nun ins Auge fasst: Die Vergewaltigung der Frau in der spanischen Literatur ist dabei weit mehr als ein Akt körperlicher wie seelischer Gewalt, sie ist ein Akt größtmöglicher Verfügung über den weiblichen Körper; sie ist ein Stigma, das, wie Petra Dodell es betitelt, nicht selten in der „soziale[n] Eliminierung“¹⁴ der Protagonistin mündet, und symbolische, kulturelle oder gar politische Implikationen hat.

Im Folgenden sollen nun die Vergewaltigungsereignisse aus drei *Desengaños* in den Blick genommen werden: Die Gewalttaten an Zelima respektive Isabel in *La esclava de su amante*,¹⁵ an Camila in *La más infame*

⁹ Vgl. VOLLENDORF, *Reclaiming the Body*, 83ff.

¹⁰ Vgl. WELLES, *Persephone's Girdle*, 1-4.

¹¹ Vgl. ebd., 8ff.

¹² CASA, „El tema de la violación sexual en la comedia“.

¹³ Vgl. LAPPIN, „Exemplary Rape“; und vgl. WELLES, *Persephone's Girdle*, 39-50.

¹⁴ Vgl. DODELL, *Frauenbilder in der spanischen Novellistik des Siglo de Oro*, 163ff.

¹⁵ Lediglich diese erste Novelle trägt in allen zeitgenössischen Editionen von vornherein einen Titel; die beiden anderen hier im Folgenden genannten Novellen erhalten diese erst mit der Barceloniner Edition von 1734 und sind vorher

vinganza und an Inés in *La inocencia castigada* und ihre als Konsequenz dieses Aktes männlicher Verfügungsgewalt deformierten, teilweise entstellten Frauenkörper. Neben der Offenlegung der verschiedenen Mechanismen von Verfügungsgewalt soll dabei vor allem gezeigt werden, inwiefern sich am Umgang mit dem vergewaltigten Körper in Zayas' Novellen unterschiedliche frühneuzeitliche Diskurstraditionen und -strategien offenbaren.

Weiblicher Körper, weibliche Tugend

Die Erzählerinnen der Geschichten, in denen das Vergewaltigungssujet zum Tragen kommt, sind nicht zufällig die drei für Lisis relevantesten Personen der Gruppe: Ihre engste Vertraute, die maurische Sklavin Zelima, erzählt in *La esclava de su amante* in autobiographischer Weise ihre Lebens- und Leidensgeschichte, und offenbart gleich zu Beginn ihr wahres Ich, denn ihre Identität als Sklavin ist nur eine aufgrund einer Vergewaltigung angenommene Maske. Lisis' Cousine Lisarda – ihre Rivalin im Buhlen um den begehrten Don Juan – erzählt in *La más infame venganza* von Camila, deren Vergewaltigung nicht einzig aus sexuellem Begehren motiviert, sondern vor allem ein bösartiger Racheakt ist. Und Lisis' Mutter Laura berichtet in *La inocencia castigada* von der geschundenen Inés, die durch einen Schadenszauber in Trance versetzt und wiederholt missbraucht wird. Allein die sprechenden Namen der vergewaltigten Frauen – die ‚reine‘ Inés, die ‚ehrbare‘ Camila, die ‚gotteserfüllte‘ Isabel – tragen ihre Charaktereigenschaften nach außen: Unschuld, Ehrbewusstsein und Tugend. Die Tugendhaftigkeit der Frau meint dabei vor allem die sexuelle: Die Keuschheit der Dame ist ihr höchstes Gut, Idealbilder des hier angesprochenen Tugenddiskurses sind die unberührte Jungfrau und die treue Ehefrau. Diese Tugendhaftigkeit der Frauen spiegelt sich bei Zayas in ihrem äußerlichen, ihrem körperlichen Erscheinungsbild: Sie alle sind gutaussehend, außergewöhnlich schön zum Teil. Nun ist es allerdings ihre Attraktivität, die ihnen zum Verhängnis wird, denn diese ruft die sexuelle Lust der Männer hervor, welche dann wiederum die Tugend der Frauen gefährdet.

lediglich als *Desengaño segundo* und *Desengaño quinto* betitelt (vgl. ZAYAS, *Desengaños amorosos*, 127, Anm. 1; 171, Anm. 1; und 265, Anm. 1).

Besonders deutlich wird dies im Falle von Isabel, die auf der Ebene der Rahmenhandlung zunächst als maurische Sklavin Zelima auftritt. Sie ist die enge Vertraute der Lisis, womit ihr im Panorama der Erzählerinnen eine Sonderstellung zukommt. So obliegt es ihr, die erste Liebesdesillusionierung, den ersten *desengaño*, zu erzählen. Ihre Geschichte beginnt sie mit einer Enthüllung: Eigentlich heiße sie Isabel Fajardo, sei Christin und entstamme einer der bedeutendsten Familien Murcias (vgl. DA, 127). Zum Beweis entfernt sie aus ihrem Gesicht die sklaventypischen Brandzeichen, welche offenbar nur Teil einer Verkleidung sind:

Y diciendo esto, se los quitó y arrojó lejos de sí, quedando el claro cristal de su divino rostro sin mancha, sombra ni oscuridad, descubriendo aquel sol los esplendores de su hermosura sin nube. Y todos los que colgados de lo que intimaba su hermosa boca, casi sin sentido, que apenas osaban apartar la vista por no perderla, pareciéndoles que cómo ángel se les podía esconder. Y por fin, los galanes más enamorados, y las damas más envidiosas, y todos compitiendo en la imaginación sobre si estaba mejor con hierros o sin hierros, [...]. (DA, 127)

Die von der Erzählerstimme geschilderte Reaktion der anwesenden *damas* und *galanes* macht es offensichtlich: Isabels Schönheit ist atemberaubend und engelsgleich. Kommentare zu Isabels besonderer Attraktivität, ihrem „cuerpo tan lindo“ (DA, 134), ihrer „tan linda cara“ (DA, 154) sind nicht selten. In gleicher, lobpreisender Art und Weise setzt Isabel ihre Fähigkeiten in Szene: Ihre standesbewussten Eltern haben dafür Sorge getragen, dass sich in ihr „las virtudes que forman una persona virtuosamente cristiana“ (DA, 128) vereinen. Zur Bedrohung ihrer Tugend, maßgeblich ihrer Keuschheit, wird Manuel, der Sohn der Witwe, in deren Haus Isabel mit ihrer Familie aufgrund beruflicher Verpflichtungen des Vaters in Saragossa weilt. Manuel macht Isabel den Hof, auch mit Unterstützung seiner Schwester Eufrasia, die sich mit Isabel anfreundet. Von Beginn an hat Isabel eine Ahnung, dass Manuels Umwerben nicht ehrenhaft ist und stuft dieses (richtigerweise) als „atrevimientos contra mi autoridad y honestidad“ (DA, 131) ein. Als Isabel seinen Avancen nicht nachgibt, wird Manuel zunächst von einer schweren Krankheit erfasst,

erst später wird er sie vergewaltigen. Isabels anschließenden Selbstmordversuch wird Manuel ebenso vereiteln wie ihr Bestreben, stattdessen ihn umzubringen. Er hat eine andere ‚Lösung‘ für ihre verletzte Ehre parat: Er gibt Isabel das Eheversprechen. Dieses wird Manuel jedoch nie einlösen, sondern nach Sizilien fliehen.

Die junge, verheiratete Inés aus dem fünften *Desengaño*, „una de las hermosas mujeres que en toda la Andalucía se hallaba“ (DA, 265), ist stadtbekannt für ihre Attraktivität. Auch der wohlhabende Diego wird auf sie aufmerksam. Allein durch die Namenswahl des männlichen Protagonisten der Geschichte ergibt sich eine interessante Verflechtung von Rahmen- und Binnenerzählung: Während Lisis’ Mutter Laura hier eine Geschichte erzählt, in der mit ‚Diego‘ ein böser Namensvetter des Mannes auftaucht, dem ihre Tochter die Ehe versprochen hat, erzählt die Cousine Lisarda im zweiten *Desengaño* eine Geschichte, in der mit dem durchtriebenen ‚Juan‘ eine Figur auftritt, die ausgerechnet wie der von ihr (und Lisis) begehrte Mann heißt. Als sich nun also Inés dem Diego der Binnenerzählung verwehrt, nimmt der von ihr besessene junge Mann nach einigen Umwegen die Fähigkeiten eines maurischen Zauberers und Geisterbeschwörers in Anspruch. Dieser stellt eine Inés nachempfundene Figur her und belegt diese mit einem Schadenszauber, durch den die Dame des nachts in Trance versetzt wird und sich schlafwandelnd zu Diego begibt, um dort, gänzlich willenlos, seine sexuellen Bedürfnisse zu befriedigen. Die nackte Inés-Figur spiegelt die körperliche Schönheit und Anziehungskraft der wahren Inés perfekt wider:

[...] le trajo una imagen de la misma figura y rostro de doña Inés, que por sus artes la había copiado al natural, como si la tuviera presente. [...] La figura de doña Inés estaba desnuda, [...]. Que don Diego, [...], contentísimo cuando no por las esperanzas que tenía, por ver en la figura el natural retrato de su natural enemiga, con tanta perfección, y naturales colores, que, si como no era de más del altor de media vara, fuera de la altura de una mujer, creo que con ella olvidara en natural original de doña Inés, a imitación del que se enamoró de otra pintura y de un árbol. (DA, 276-277)

Die Kunstfigur präsentiert sich als dermaßen naturgetreues Abbild der echten Dame, sie ist eine derart perfekte Kopie des Originals, dass sich

Diego, so kommentiert die Erzählerin Laura („creo que“, DA, 277), auch in eben diese Figur hätte verlieben können.

Sowohl die Figur der Inés als auch die echte Inés sind also äußerst schön und auffallend anziehend. Zentral für Inés' Charakter, so weist es ja bereits ihr Name und der Titel der Novelle – *La inocencia castigada* – aus, ist die Eigenschaft der Unschuld. Tatsächlich begeht sie niemals willentlich Verstöße gegen das von ihr erwartete tugendhafte Verhalten einer verheirateten Frau. Inés, so wird es mehrfach betont, ist „inocente“ und „desdichada“ (u.a. DA 282), darüber hinaus aber – und das wird ihr zum Verhängnis werden – ist sie „descuidada“ (DA 267, 271, 277), also arglos, fahrlässig, unachtsam. Das aufdringliche Werben des jungen Diego lässt sie geschehen, und setzt auch ihren Mann nicht davon in Kenntnis, dass Diego fälschlicherweise – er ist auf einen Streich der geldgierigen Nachbarin hereingefallen – im Glauben ist, seit Wochen eine Affäre mit ihr zu haben. Selbst als Inés diese Täuschung aufdeckt, lässt sie ihren Ehemann über diese Ereignisse uninformiert. All dies führt am Ende dazu, dass dieser meint, Inés trage eine Mitschuld, für die sie grausam bestraft werden müsse.

Ein infernalisches Schicksal wird am Ende auch die junge Camila ereilen, deren Missbrauch in *La más infame venganza*, wie es sich schon am Titel dieser Novelle ablesen lässt, ein Racheakt ist. Dessen Ursache findet sich nicht im Verhalten Camilas, sondern im vorehelichen Treiben ihres Ehemannes Carlos: Dieser hatte die junge Octavia unter dem Versprechen der Ehe zu Unkeuschheit verführt und sie dann, als sein Vater die Eheschließung mit der reichen Camila vorsah, ins Kloster abgeschoben. Octavia holt ihren Bruder Juan zur Hilfe: Er soll an Carlos Rache nehmen, indem er dafür Sorge trage, die Ehre der neuen Ehefrau und damit zugleich auch Carlos' Ruf zu zerstören. Mit dem Aufruf zur Rache an der unschuldigen Camila offenbart die schöne Octavia die mannigfaltigen ‚Hässlichkeiten‘ ihres Geistes (vgl. DA, 172). Ihr mangelt es vor allem an Tugend und Moral. Ganz im Gegensatz dazu ihre ‚Rivalin‘ Camila, die zwar nur „medianamente hermosa“, jedoch mit reichem Erbe ausgestattet und außerordentlich tugendhaft ist: „la mayor riqueza de Camila era la virtud, que sobre honesta y santa criatura, el entendimiento y demás gracias era

grande“ (DA, 183).¹⁶ Doch ihre Tugend wird Camila nicht helfen: Juan entscheidet sich schließlich für ihre Vergewaltigung als angemessene Rache. Für diese Schande wird Carlos seine Frau später auf grausame Art vergiften.

Während die vergewaltigten Frauen dieser drei Novellen also in unterschiedlicher Art und Weise *ab ovo* als tugendhafte, unschuldige, teils ahnungslose Wesen in Szene gesetzt sind und deren Körper ihre geistige Reinheit auch äußerlich widerspiegeln, werden die sie vergewaltigenden Männer zumeist in gleicher Konsequenz von vornherein als durchtrieben oder zumindest bar jeder Tugend und Vernunft präsentiert. Juan etwa wird von Anfang als „muchacho [...] no muy bien inclinado“ (DA, 175) beschrieben, „la inclinación [...], más ajustada a travesuras y desgarros que a prudencia“ (DA, 189), der sich statt dem Studium den Frauen und dem Glücksspiel widmet (DA, 179), ein Hitzkopf, der schließlich sogar einen Gegner im Glücksspiel tötet (DA, 181). Auch wenn Manuel im Gegensatz zu Juan vergleichsweise wohlgezogen wirkt, wird auch seine Tugendlosigkeit von Anfang an offengelegt. Auch er ist ein ausgemachter Frauenheld: Er macht Isabel den Hof und hat gleichzeitig seit mehr als zehn Jahren ein Verhältnis mit der verheirateten Alejandra (DA, 141ff.); während des Aufenthaltes in Sizilien vertreibt er sich die Zeit mit Frauen und Glücksspiel (DA, 158); und als sich schließlich auch noch die reiche Maurin Zaida in ihn verliebt (DA, 159), weist er auch sie vor allem mit Blick auf das ihn erwartende Vermögen nicht ab. Kaum ein Mann aus den *Desengaños amorosos* wird von der Erzählerin so explizit als Verräter, Betrüger oder Lügner präsentiert wie Manuel: Er ist der „falso traidor“ (DA, 130, 156), der „engañoso amante, [...], falso caballero, [...], verdugo de mi inocencia“ (DA, 135). Der junge, äußerst wohlhabende Diego dagegen ist blind vor Liebeswahn, und so erkennt er weder Inés' Ablehnungssignale noch die „burla“ (DA, 275) der listigen Nachbarin, die sich von dem „caballerito bobillo“ (DA, 270) für die heimlichen Treffen mit einer falschen ‚Inés‘ bezahlen lässt. Selbst als die echte Inés diese Täuschung bereits aufgedeckt hat, ist Diego der Überzeugung, Inés streite die vergangenen Liebestreffen lediglich aus Reue ab (DA, 275). Als Inés schließlich durch eine

¹⁶ Vor Carlos' Augen jedoch wird sie vor allem aufgrund ihrer hohen Mitgift attraktiv: „demás que no era tan fea, que pudiera por esto ser aborrecida, y cuando lo fuera, la hiciera hermosa más de cincuenta mil ducados que tenía de dote, y deseaba ya Carlos verse dueño de todo“ (DA, 187).

Dienerin eine Todesdrohung gegen ihn aussprechen lässt, überfällt Diego eine nahezu lebensgefährliche (Liebes-)Krankheit. In dieser Verzweiflung wendet er sich an den maurischen Zauberer (*DA*, 275-276), um sich Inés auf anderem Wege zu bemächtigen.

Während die Frauen in Zayas' Novellen also nicht nur ansehnlich, sondern vor allem tugendhaft und keusch sind – insofern also den Tugenddiskurs idealisch abbilden –, sind die Männer von sexueller Lust am weiblichen Körper getrieben. Sie zeigen das gesamte Panorama tugendlosen Verhaltens: Lüge, Betrug, Vielweiberei, Glücksspiel, Mord. Die Nachnamen dieser unehrenhaften Männer werden von den jeweiligen Erzählerinnen verschwiegen, was nicht verwundert, wenn man bedenkt, dass es sich bei den erzählten *desengaños* ja um ‚wahre Fälle‘ handeln soll: Den Teilnehmern des *sarao* wird damit auch die Möglichkeit zur Identifikation der ‚echten‘ Täter genommen.

Der unerzählbare Akt, der unerzählbare Körper. Die Vergewaltigung als diskursive Leerstelle

Schweigen und Verschweigen, vor der Öffentlichkeit verbergen – das scheint ein grundlegendes Motiv in den Novellen der María de Zayas zu sein. Dies gilt, so soll im Folgenden gezeigt werden, auch für die Vergewaltigung und den weiblichen Körper während dieses Aktes männlicher Verfügungsgewalt. In *La más infame venganza* allerdings ist zunächst das Gegenteil entscheidend, nämlich den Täter und den Grund der Vergewaltigung – Rache der Octavia, Entehrung der Camila – öffentlich zu machen, da andernfalls der Racheakt gänzlich ins Leere laufen würde.

Als Camilas Ehemann Carlos eines Tages auf einem Jagdausflug ist, erschleicht sich Juan, als Frau verkleidet, Zugang zu Camilas Schlafgemach unter dem Vorwand, mit ihr unter vier Augen über einen „caso de honor“ (*DA*, 192) sprechen zu müssen. Allein mit ihr, verriegelt er die Tür und gibt unter vorgehaltenem Dolch sogleich seine Identität sowie den Grund seines Eindringens in ihr Haus preis:

Mírame y conóceme por don Juan de tal (pase así por no nombrarle, que es muy conocido), no el que te enamoraba como tú juzgabas, cuando te hablaba y escribía en los festines, sino el que deseaba vencerte, para que, publicando tu flaqueza,

quedara vengada mi desdichada hermana Octavia, a quien Carlos, tu marido, burló y deshonró debajo de la palabra de esposo, que faltó por casarse contigo, y con su afrenta vengarme de la mía, y después matalle. Mas pues fue tan dichoso que tiene mujer que sabe guardar su honor, que no mi liviana hermana el mío, haga la fuerza lo que no ha podido la astucia. (DA, 192-193)

Während den Zuhörern des *sarao* die konkrete Identifikation des Täters unmöglich bleibt, da die Erzählerin Lisarda hier wiederum den Nachnamen des „muy conocido“ Juan tilgt, wird die Camila der Binnenerzählung ihren Vergewaltiger spätestens nach dieser Vorstellung eindeutig identifizieren können. Nachdem Juan seine Identität preisgegeben hat, setzt er sein Vorhaben in die Tat um. Berichtet wird nun von der „desdichada dama“, die „inocente sangre“ vergießt, als Juan seinen Degen zur Einschüchterung an Camilas Brust drückt, um seinen „infame deseo“ in die Tat umzusetzen; „medio muerta del temor“ ist Camila und unfähig, sich zu wehren, da sie befürchtet, andernfalls würde Juan sie sofort umbringen (DA, 193). Die von der Erzählerin Lisarda gewählten Adjektive lassen das Unglück des Opfers und die Niedertracht des Täters hervortreten, die Erzählerin wertet. Der Schmach jedoch, die Vergewaltigung in allen Einzelheiten erzählen zu müssen, entgeht Lisarda hier erzähltechnisch durch die Ohnmacht des Opfers: Während der Tat verliert Camila das Bewusstsein. Ebenso widerfährt es Isabel, der Erzählerin und Protagonistin aus *La esclava de su amante*: Auch sie wird noch vor der Vergewaltigung durch Manuel, der ihr am Tage des Karnevalsfestes vor seinem Gemach auflauert, von „un mortal desmayo“ (DA, 137) ergriffen, also in einen Zustand ohne jegliche Erinnerungsfähigkeit versetzt, aus dem sie erst nach der Tat erwacht. Und ebenfalls bewusstlos ist die durch einen maurischen Schadenszauber hypnotisierte und dann wiederholt von Diego missbrauchte Inés (vgl. DA, 278).

Die Macht des Mannes und die Ohnmacht der Frau werden zur sich wiederholenden Dichotomie in Zayas' Novellen. Sofern sich dieses physiologische Körperzeichen bei einem Mann zeigt, ist die Echtheit stets anzuzweifeln: Die aufsehenerregende Ohnmacht und darauffolgende Erkrankung des „ingrato y desconocido“ Manuel beispielsweise sind vermutlich nur simuliert, um Isabel zum Besuch am Krankenbett zu bewegen und ihr dabei heimlich ein Briefchen zuzustecken (vgl. DA, 132-135).

Im Falle der ohnmächtigen Damen erfüllt diese Körperäußerung vor allem eine erzähltechnische Funktion: Diese ermöglicht, die unaussprechlichen, aufgrund der Einhaltung des *decorum* unerzählbaren Details des sich ereignenden Gewaltaktes und seiner Körperlichkeiten zu umschiffen. Die Bewusstlosigkeit der Frauen während der Vergewaltigung kann diskursstrategisch auch mit Hinblick auf den Ehrenkodex gelesen werden: Wenn die Ehre nämlich nicht nur als Standes-Image verstanden, sondern auch durch Tugend – in moraltheologischer Hinsicht als gottesfürchtiges und vor allem sündenfreies Leben – begründet wird, dann kann die Ohnmacht eine schützende Wirkung entfalten: Die Tugend der Frau bleibt durch ihre Ohnmacht während der Gewalttat aufrechterhalten, denn zur Sünde in Gedanken, Worten oder Taten ist die Dame schlicht nicht fähig.¹⁷

Trotz des nicht zu bezweifelnden progressiven Gehalts ihrer Texte geht Zayas in ihren Novellen bei der Thematisierung der Vergewaltigung nicht grundsätzlich anders vor als ihre männlichen Schriftstellerkollegen: Fragen der Ehre stehen im Zentrum, der Körper der Frau wird zu meist marginalisiert. Dies gilt auch für die Zeit unmittelbar im Anschluss an die Tat, wenn der Täter vom Opfer abgelassen hat. Im Gegensatz zu Isabel und Camila hat Inés, wieder bei Bewusstsein, sodann zwar eine ‚Erinnerung‘ an die ihr widerfahrenen Gräueltaten, glaubt allerdings, es handele sich dabei lediglich um böse Träume:

¡Qué es esto, desdichada de mí! ¿Pues cuándo he dado yo lugar a mi imaginación para que me represente cosas tan ajenas de mí, o qué pensamientos ilícitos he tenido yo con este hombre para que de ellos hayan nacido tan enormes y deshonestos efectos? ¡Ay de mí!, ¿qué es esto, o qué remedio tendré para olvidar cosas semejantes? (DA, 278)

¹⁷ In dieser Weise ist die Ohnmacht der missbrauchten Protagonistin in der Vergangenheit bereits für andere ‚Vergewaltigungsnovellen‘, allen voran Miguel des Cervantes’ *La fuerza de la sangre*, untersucht worden. Vgl. ALBERS, „Cervantes’ Ohnmachten“.

Diese „malignos sueños“ (DA, 279) stürzen Inés in eine tiefe Depression. Auf vielerlei Weise wird nun ihr Seelenzustand entfaltet.¹⁸ Dieser verschlechtert sich noch, als man sie schließlich nachts in Trance halbnackt durch die Stadt wandelnd aufgreift und ihr den bösen Zauber offenbart, dessen Opfer sie geworden ist. Außer ihrer Blässe („quebrada de color“, DA, 278) und sich wiederholender Ohnmachtsanfälle (DA, 281) aber gerät kaum ein körperliches Symptom als Folge des Missbrauchs in den Blick. Und auch wenn Isabel aus *La esclava de su amante* zwar präzise – und genauso unglaubwürdig – angeben kann, dass sie nach etwas mehr als einer halben Stunde der Ohnmacht wieder zu sich kommt und so gleich begreift, was ihr widerfahren ist („me hallé, mal digo, no me hallé, pues me hallé perdida“, DA, 137), widmet auch sie ihrer körperlichen Verfassung nach der Vergewaltigung kein Wort. In ihrem Falle stehen vielmehr die „mortífera rabia“ und der „furor diabólico“ (DA, 137) im Zentrum:¹⁹ Isabel ergreift Manuels Schwert und versucht, erst ihn und, als dies scheitert, sich selbst damit umzubringen. Zwar kann Manuel sie mit seinem Eheversprechen zunächst ruhigstellen, später jedoch schlägt Isabels Wut in Elend um: „estaba hecha una pisada serpiente“ (DA, 138). Aufgrund ihres Kummers wird sie von einer gefährlichen Krankheit heimgesucht (DA, 138). Im Falle des dritten Missbrauchsofers, Camila, darf lediglich die blutende Dolchverletzung an ihrer Brust zur Sprache kommen; ansonsten wird auch bei ihr das Augenmerk auf den desolaten emotionalen Zustand gelegt: „mal compuesta y sin sentido“ (DA, 193) ist sie, als ihre Dienerinnen sie auffinden, und als sie wieder zu sich kommt, derart verzweifelt und tränenreich, „que daba lástima a quien la miraba“ (DA, 193). Statt der körperlichen Auswirkungen der Gewalt steht die bei den Missbrauchsfällen die emotionale Reaktion im Vordergrund. Der Körper der Frau und die an ihm vollzogene, oft folgenschwere Gewalt werden kaum erläutert; sofern der Körper überhaupt in Erscheinung tritt, dann ist er entweder von wiederkehrenden Ohnmachtsanfällen geplagt oder von einer nicht näher explizierten Krankheit befallen.

¹⁸ „llorando y con gran desconsuelo“, „la pobre señora andaba tan triste y casi asombrada de ver que no se podía librar de tan descompuestos sueños“ (DA, 279).

¹⁹ Zur Frage, inwiefern sich in der Figur der Isabel der protofeministische Gehalt der Novellen der María de Zayas manifestiert, vgl. ALBERT / BRUNKE, „Zayas – eine frühe Feministin?“.

Mehrere Gründe für diese sich somit ergebenden diskursiven Leerstellen sind denkbar. Einer davon ist sehr wahrscheinlich das inquisitoriale Zensursystem in Spanien, das im 17. Jahrhundert eine weitere Verschärfung erfährt und nicht wenige Autoren zur Selbstzensur treibt. Auch die weiterhin geltende Ordnung der Diskurse durch die antike Rhetorik ist bedeutsam, sieht diese eine bestimmte Kodierung auch für die Darstellung von *infortunios* vor. Sofern Unglücksfälle diskursiviert werden sollen, dann hat dies verschiedene Auswirkungen auf die unterschiedlichen Stadien der Rede; und die jeweilige Behandlung muss dem jeweiligen Zweck des Diskurses entsprechen: der Persuasion, dem Vergnügen oder der Belehrung.²⁰ Indem die Erzählung des Unglücks – hier der Vergewaltigung – also umgangen wird, ist zum Zweck der Novellen bereits etwas gesagt: Die genannten Leerstellen liegen nämlich auch in der zentralen didaktischen Funktion der Gattung begründet, welche in Anlehnung an das Horaz'sche *prodesse et delectare* begrifflich unter der Formel des *enseñar deleitando* gefasst wird. Es zeigt sich auch hier die vielbesagte ‚Exemplarität‘ der Novellen, die vor allem auf Cervantes und den Prolog seiner *Novelas ejemplares* zurückzuführen ist.²¹ Bestimmte Schilderungen oder Beschreibungen verbieten sich nunmehr mit Blick auf diesen didaktischen Zweck der Gattung.

Deformation. Der geschändete Frauenkörper

Während nun aus unterschiedlichen Gründen – zensorischen, rhetorischen, pragmatischen Gründen – der Akt sexueller Gewalt und der Körper der Frau während und unmittelbar nach der Vergewaltigung nicht erzählerisch bedacht werden dürfen und aus dem Sichtfeld vielmehr zu verschwinden haben, darf der deformierte Frauenkörper sehr wohl in Erscheinung treten. Er nämlich entspricht anderen, typisch barocken Diskurstraditionen, bei denen der Körper zur Folie der sozialen, ökonomischen und politischen Instabilitäten der Epoche wird. Des Weiteren be-

²⁰ Vgl. CARNEIRO, *Retórica del infortunio*, 11-15. Carneiro exemplifiziert diese rhetorische Kodierung dort am Beispiel der Vergewaltigung und der anschließenden Rede der Leocadia aus Cervantes' *La fuerza de la sangre*.

²¹ „Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso“ (CERVANTES, „Prólogo al lector“, 52).

dient der deformierte Körper in besonderem Maße das Interesse des zeitgenössischen Publikums am Makabren und Monströsen. Dies soll im Folgenden anhand der Deformationen der drei Frauenkörper gezeigt werden: Während im Falle von Isabel die körperlichen Schäden nur fingiert und Teil ihrer Maske der maurischen Sklavin sind, mündet das Schicksal von Inés und Camila in echter körperlicher Deformation.

Camila aus *La más infame venganza* kehrt, nachdem sie im Anschluss an Juans Tat zuallererst für ein Jahr ins Kloster geflohen war, auf Betreiben von Carlos' Vater, dem Senator, nach Hause zurück. Aufgrund des entstandenen Ehrverlusts straft ihr Ehemann sie mit Zorn und Missachtung: Er weigert sich, mit ihr Bett oder Mahl zu teilen, und spricht zu ihr kein Wort. Ein weiteres Jahr wird Carlos brauchen, um schließlich die finale Strafe für seine ‚beschmutzte‘ Frau zu erwählen. Er verabreicht ihr ein normalerweise unmittelbar tödliches Gift, das Camila jedoch nicht sofort umbringt, sondern ihren Körper zu monströsen Ausmaßen anschwellen lässt:²²

[...] y la dio un veneno para matarla; mas no le sucedió así, porque debía de querer Dios que esta desdichada y santa señora padeciese más martirios para darle en el cielo el premio de ellos. Y fue el caso que no la quitó el veneno luego la vida, mas hinchóse toda con tanta monstruosidad, que sus brazos y piernas parecían unas gordísimas columnas, y el vientre se apartaba una gran vara de la cintura; sólo el rostro no tenía hinchado. (DA, 195)

Camila nun wird, auf derart furchtbare Weise entstellt, die ihr verbleibende Lebenszeit ans Bett gefesselt verbringen. Dass sie unschuldig und ihr Gewissen in jeglicher Weise rein ist, sie das schwere körperliche Leid und den Tod aber auch vor allem mit der Aussicht auf himmlische Re-kompensation erträgt, das macht die Erzählerin Lisarda sodann mit Märtyrer-Anspielungen deutlich, die auch als Verweis auf die zeitgenössisch sehr populären Martyrologien²³ mit den dort beschriebenen leidenden

²² Parker Aronson liest die sich im Anschluss an die Vergewaltigungen ergebenden Deformationen von Camila und Inés im Sinne einer umgekehrten Ovid'schen Metamorphose und spricht von der ‚Monstrosität‘ dieser Frauen, die ihre Alterität hervortreten lasse. Vgl. PARKER ARONSON, „Monstrous Metamorphoses“.

²³ Vgl. BROWNLEE, *Cultural labyrinth*, 20.

Körpern und in Zusammenhang mit der hagiographischen Tradition²⁴ zu verstehen sind: Camila ist die „desdichada y santa señora“, die „en el cielo el premio“ ihres Martyriums erhalten wird, auf Erden aber vom Bett aus noch „como un apóstol“ Exempel und gute Ratschläge an die Dienerinnen erteilt (DA, 195). Noch sechs Monate wird sie auf diese Weise überleben. Nicht nur die innerstädtische Gemeinschaft auf intradiegetischer Ebene, auch die abendliche Erzählgemeinschaft der Rahmenhandlung diskutiert sodann die Frage, ob Camila sich rechtmäßig und tugendhaft verhalten hat oder ob sie etwa Schuld auf sich lud, da sie ihren Ehemann nicht über das unrechtmäßige Werben Juans in Kenntnis gesetzt hat (vgl. DA, 196-197). Implizit wirft der Text hier also die Frage nach Legitimität eines Mitleidempfindens für Camila und ihren deformierten Körper auf.

Während im Falle von Camila die körperliche Deformation und der sich monatelang hinziehende Leidensweg nicht intendiert waren, ist die Körperstrafe der mehrfach missbrauchten Inés aus *La inocencia castigada* sorgsam geplant, auf Dauer angelegt und ohne sofortige Tötungsabsicht: Für sechs Jahre wird Inés von ihrem Ehemann, ihrem Bruder und ihrer Schwägerin zur Strafe für die erlittene Schande in einen Kamin-schacht eingemauert. Detailliert beschreibt die Erzählerin die Art und Weise der Einmauerung der Inés, damit diese möglichst lange am Leben gehalten werde:

En un aposento, el último de toda la casa, donde, aunque hubiese gente de servicio, ninguno tuviese modo ni ocasión de entrar en él, en el hueco de una chimenea que allí había, o ellos la hicieron, porque para este caso no hubo más oficiales que el hermano, marido y cuñada, habiendo traído yeso y cascotes, y lo demás que era menester, pusieron a la pobre y desdichada doña Inés, no dejándole más lugar que cuanto pudiese estar en pie, porque si se quería sentar, no podía, sino, como ordinariamente se dice, en cucullas, y la tabicaron, dejando sólo una ventanilla como medio plegio de papel, por donde respirase y le pudiesen dar una miserable comida, por que no muriese tan presto, sin que sus lágrimas ni protestas los entermeciese. (DA, 283)

²⁴ Vgl. RHODES, *Dressed to kill*, 94-97.

Auch im Foucault'schen Sinne kann die hier vorgenommene Körperstrafe in erster Linie als Machtdemonstration begriffen werden, bei der das Individuum nun nicht durch den (staatlichen) Souverän, sondern durch den Ehemann und seine Verbündeten unterworfen wird. Zu Letzteren gehört auch Inés' grausame Schwägerin, die Wächterin über den Schlüssel zum Zimmer mit der Eingemauerten. Obschon selbst Frau, zeigt diese keinerlei Mitleid für die unglückselige Inés (vgl. *DA*, 282) und ihr Martyrium. Anders die Nachbarin von nebenan, welche die Wehklagen der Inés durch die Wand hindurch zu Gehör bekommt und, zu Mitleid bewegt („movida a lástima“, *DA*, 285), mithilfe ihrer ebenfalls von Mitleid ergriffenen Herrin („lastimó“, *DA*, 286) schließlich die Befreiung der eingesperrten Dame erwirkt. Referenzen auf die hagiographische Tradition sind auch im Falle der klagenden Inés erkennbar,²⁵ die am Ende ihres Martyriums selbst nur noch auf ihren gepeinigten Körper zurückgeworfen zu sein scheint: „aun no tengo lugar de poder extender este triste cuerpo“ (*DA*, 285); „que te aseguro que está ya tal mi triste cuerpo, que pienso que no viviré mucho“ (*DA*, 286). Kaum aus der sechsjährigen Gefangenschaft befreit, tritt gleich dieser malträtierte, geschundene, gefolterte Körper der einst schönen Inés in den Mittelpunkt:

En primer lugar, aunque tenía los ojos claros, estaba ciega, o de la oscuridad (porque es cosa asentada que si una persona estuviese mucho tiempo sin ver luz, cegaría), o fuese de esto, u de llorar, ella no tenía vista. Sus hermosos cabellos, que cuando entró allí eran como hebras de oro, blancos como la misma nieve, enredados y llenos de animalejos, que de no peinarlos se crían en tanta cantidad, que por encima hervoreaban; el color, de la color de la muerte; tan flaca y consumida, que se le señalaban los huesos, como si el pellejo que estaba encima fuera un delgado cendal; desde los ojos hasta la barba, dos surcos cavados de las lágrimas, que se les escondía en ellos un bramante grueso; los vestidos hecho ceniza, que se le veían las más partes de su cuerpo; descalza de pie y pierna, que de los excrementos de su cuerpo, como no tenía dónde echarlos, no sólo se habían consumido, mas la propia carne comida hasta los muslos de llagas y gusanos, de que estaba lleno el hediondo lugar. (*DA*, 287)

²⁵ Vgl. RHODES, *Dressed to kill*, 99-104.

Auffallend an dieser Beschreibung ist die ‚Zerstückelung‘ des weiblichen, nunmehr nackten Körpers in der Betrachtung: Der Frauenkörper wird in einzelne Bestandteile ‚zerlegt‘ – Augen, Haare, Haut, Oberkörper, Beine und Füße – und die jeweilige Körperschädigung beschrieben. Die Fragmentierung des Frauenkörpers als Stilmittel ist keine Erfindung Petrarca, sie fand aber sehr wohl vor allem durch ihn Verbreitung.²⁶ Was sich bei Zayas hier nun zeigt, ist die Inversion dieses Elements des petrarkistischen Diskurses,²⁷ und zwar gleich in mehrerlei Hinsicht: Während der Wahrnehmungsablauf gleich bleibt, werden die beschriebene Komponenten erweitert – zum einen finden neben dem Gesicht auch andere Körperpartien Erwähnung, zum anderen ist der beschriebene Frauenkörper nicht verhüllt, sondern nackt. Vor allem aber zeigt sich die Inversion in der Funktion, wird doch hier nicht das Positive, sondern das Negative evoziert.

Für den teils entstellten Körper, so lässt sich feststellen, werden hier also Ver-textungsverfahren benutzt, die traditionell eigentlich für die Beschreibung körperlicher Schönheit Verwendung finden. Dass es zentral aber hier vor allem um das Erregen von Mitleid geht,²⁸ das wird zum einen auf intradiegetischer Ebene ersichtlich durch den Erzählerkommentar zur Reaktion der Anwesenden auf den Anblick der geschundenen Inés: „que causó a todos tanta lástima, que lloraban como si fuera hija de cada uno“ (DA, 287). Extradiegetisch ist dies zum anderen implizit aus dem Verhalten der Zuhörer der Soiree am Ende der Novelle herauszulesen:

Deseando estaban las damas y caballeros que la discreta Laura diese fin a su desengaño; tan lastimados y enternecidos los tenían los prodigiosos sucesos de la hermosa cuanto desdichada doña Inés, que todos, de oírlos, derramaban ríos de lágrimas de sólo oírlos; [...]. (DA, 288-289)

Es überrascht am Ende der Hinweis, Inés sei schließlich wieder eine der „más hermosas mujeres que hay en el reino de Andalucía“ (DA, 288). Ihr

²⁶ Vgl. ZEMANEK, *Das Gesicht im Gedicht*, 109ff.

²⁷ Es ist daher auch von der Subversion der petrarkistischen Konventionen bei Zayas gesprochen worden (vgl. VOLLENDORF, „Te causará admiración“, 116).

²⁸ Vgl. GROUZIS DEMORY / LOPEZ DEL BARRIO, „Entre el cortejo y la violencia“, 18.

Augenlicht allerdings ist für immer verloren, ihre Blindheit wird das Zeichen der ihr widerfahrenen Qual bleiben.

Dass der weibliche Körper die an ihm ausgeübte (männliche) Macht und Verfügungsgewalt versinnbildlicht, das wird auch im Falle der Isabel aus *La esclava de su amante* deutlich. Als Isabel von Don Felipe alias Luis erfährt, dass Manuel sie verlassen hat und nach Sizilien ablegen will, fasst sie einen Entschluss: Sie ergreift Schmuck und Geld, flieht heimlich aus ihrem Elternhaus, und nimmt, um Manuel nachzufolgen, Aussehen und Identität einer maurischen Sklavin an. Dafür gibt sie sich einen neuen Namen, ‚Zelima‘, versieht ihr Gesicht mit fingierten Brandzeichen aus dem Buchstaben S und einem Nagel („S y clavo“ = *esclavo*) und lässt sich von einem der früheren Diener in ihrem Hause, Octavio, auf dem Markt in die Gefolgschaft des Admirals verkaufen (vgl. *DA*, 151-153). Die zweckgebundene und zielgerichtete Maskerade ist eine nicht nur in der spanischen Barockliteratur und auch bei den Zuschauern der *comedias* beliebte Strategie. Sie wird von den weiblichen Figuren, oft als *mujer vestida de hombre*, vor allem angewandt, um die verletzte Ehre zu restituieren oder Rache am betrügerischen Geliebten zu nehmen.²⁹ Im Falle Isabels jedoch handelt es sich nicht um bloßes *crossdressing* – wie es etwa auch Juan betreibt, wenn er sich als Frau verkleidet den Zugang zu Camilas Schlafzimmer erschleicht –, sondern Isabel wird diese Identität auch beibehalten, nachdem Manuel am Ende durch Felipes bzw. Luis’ Hand ums Leben gekommen ist. Denn nur an diesem Körper einer maurischen Sklavin kann die durch Manuel ihr widerfahrene Gewalt sichtbar werden – ihr Körper ist, wie Vollendorf es begrifflich fasst, zum „text of violation and suffering“³⁰ geworden. Auch vor Manuel spricht sie – in einer von mehreren Brandreden – offen an, inwiefern die Brandzeichen in ihrem Gesicht das äußere Zeichen der ihr von ihm zugefügten Gewalt sind:

Zelima soy, no doña Isabel; esclava soy, que no señora; mora soy, pues tengo dentro de mí misma aposentado un moro renegado como tú, pues quien faltó a Dios la palabra que le dio de ser mío, ni es cristiano ni noble, sino un infame caballero. Estos hierros y los de mi afrenta tú me los has puesto, no sólo en el rostro, sino en la fama. (*DA*, 157)

²⁹ Vgl. MORENO-MAZZOLI, „Deshonor y reparación“.

³⁰ VOLLENDORF, „Reading the body imperiled“, 276.

Isabels Weg als Sklavin endet hier nicht. War sie zunächst die *esclava de su amante*, so wird sie dann auf der Überfahrt zusammen mit ihren anderen Begleitern zur tatsächlichen Sklavin maurischer Piraten (DA, 159ff.). Nach Manuels Tod könnte sie eigentlich zu ihrer alten Identität zurückkehren, doch: „me resolví a la determinación con que empecé mis fortunas, que era ser siempre esclava herrada, pues lo era en el alma“ (DA, 165). Über Umwege wird sie so zur Sklavin und engen Vertrauten von Lisis (DA, 166). Am Ende wird Isabel den Weg einschlagen, den viele von Zayas' Protagonistinnen, einschließlich Lisis selbst, wählen. Sie bittet ihre Herrin, ins Kloster eintreten zu dürfen und somit zur ‚Sklavin‘ Gottes werden zu können:

[...] pues por un ingrato y desconocido amante he pasado tantas desdichas, y siempre con los hierros y nombre de su esclava ¿cuánto mejor es serlo de Dios, y a Él ofrecerme con el mismo nombre de la Esclava de su Amante? (DA, 167)

Konklusion

Anhand der drei Fälle von Isabel, Camila und Inés sind hier nicht nur die verschiedenen Mechanismen männlicher Verfügungsgewalt über den weiblichen Körper dargestellt, sondern ebenso beleuchtet worden, inwiefern María de Zayas in ihren *Desengaños amorosos* auf unterschiedliche frühneuzeitliche Diskurstraditionen und -strategien zurückgreift, wenn sie das Vergewaltigungssujet thematisiert. Auch wenn sich bei Zayas der Körper- und Gewaltdiskurs verschränken, dürfen der Vergewaltigungsakt an sich und der Körper der Frau während dieses Aktes nicht diskursiviert werden. Dies ist unter anderem mit dem Verhältnis von Tugenddiskurs und Ehrenkodex zu begründen, mit der (Selbst-) Zensur, mit der moralisch-belehrenden Funktion der Gattung, aber auch mit den Vorgaben der antiken Rhetorik. Im Gegensatz dazu darf der als Folge des Missbrauchs deformierte Körper der Frau durchaus erzählerisch dargestellt werden. Er nämlich greift andere, speziell barocke Diskurse auf, bei denen der Körper zur Folie der Instabilitäten der Epoche wird, und er bedient ein anderes Publikumsinteresse: die Lust am Monströsen und Deformierten. *En passant* greift Zayas weitere Diskurstraditionen wie etwa die Hagiographie auf, wenn die vergewaltigte, deformierte Frau als

leidende Märtyrerin inszeniert wird, oder sie nimmt die Inversion des petrarkistischen Diskurses vor, wenn der entstellte, nackte Körper der Frau in Fragmenten beschrieben und seine Schädigungen hervorgehoben werden. Und nicht zuletzt findet auch der Mitleidsdiskurs seinen Platz, wenn sowohl intra- als auch extradiegetisch Mitleid mit den weiblichen Gewaltopfern gezeigt wird.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- CERVANTES, MIGUEL DE: „Prólogo al lector“, ders.: *Novelas ejemplares*, hg. v. HARRY SIEBER, Madrid: Cátedra ²⁶2009, 50-53.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, MARÍA DE: *Enttäuschte Liebe. Novellen*, hg. und übers. v. CORINNA ALBERT und DIRK BRUNKE, Zürich: Seccession 2022.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, MARÍA DE: *Novelas amorosas y ejemplares*, hg. v. JULIÁN OLIVARES, Madrid: Cátedra ⁴2010.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, MARÍA DE: *Desengaños amorosos*, hg. v. ALICIA YLLERA, Madrid: Cátedra 2000.

Sekundärliteratur

- ALBERS, IRENE: „Zu Cervantes' Ohnmachten: *La fuerza de la sangre*“, *Poetica* 39.3/4 (2007), 353-396.
- ALBERT, CORINNA/ DIRK BRUNKE: „María de Zayas – eine frühe Feministin? Emanzipation der Frau in *La esclava de su amante* (1647)“, *Hispanorama* 167 (2020), 10-14.
- BROWNLEE, MARINA SCORDILIS: *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press 2000.
- CASA, FRANK P.: „El tema de la violación sexual en la comedia“, YSLA CAMPBELL (Hg.): *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, México: Univ. Autónoma de Ciudad Juárez 1993, 203-212.

- CARNEIRO, SARISSA: *Retórica del infortunio. Persuasión, deleite y ejemplaridad en el siglo XVI*, Madrid/ Frankfurt a.M.: Iberoamericana/ Vervuert 2015.
- DODELL, PETRA: *Frauenbilder in der spanischen Novellistik des Siglo de Oro*, Berlin: tranvía 2003.
- ESCUADERO BAZTÁN, JUAN MANUEL/ VICTORIANO RONCERO LÓPEZ (Hgg.): *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Madrid: Visor 2010.
- GROUZIS DEMORY, CHRISTELLE/ EVA LÓPEZ DEL BARRIO: „Entre el cortejo y la violencia: Amor, honor e infamia en la novela corta barroca. Los casos de María de Zayas y Alonso de Castillo Solórzano“, *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve* 7 (2014), 1-22.
- HASSAUER, FRIEDERIKE: „Die Seele ist nicht Mann, nicht Weib. Stationen der Querelles des Femmes in Spanien und Lateinamerika vom 16. zum 18. Jahrhundert“, GISELA BOCK/ MARGARETE ZIMMERMANN (Hgg.): *Querelles*, Bd. 2 [„Die europäische Querelles des Femmes. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert“], Stuttgart/ Weimar: Metzler 1997, 203-238.
- LAPPIN, ANTHONY: „Exemplary Rape: The Central Problem of *La fuerza de la sangre*“, ders. (Hg.): *A Companion to Cervantes's ‚Novelas ejemplares‘*, Woodbridge: Tamesis 2005, 148-171.
- MORENO-MAZZOLI, ESTELA: „Deshonor y reparación: travestidas en busca del honor perdido en algunos personajes de Cervantes“, FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO/ MARÍA LUISA LOBATO LÓPEZ (Hgg.): *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Bd. 2, Madrid/ Frankfurt a.M.: Iberoamericana/ Vervuert 2004, 1367-1375.
- PARKER ARONSON, STACEY: „Monstrous Metamorphoses and Rape in María de Zayas“, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 29.3 (Primavera 2005), 525-547.
- RHODES, ELIZABETH: *Dressed to kill. Death and meaning in Zayas's 'Desengaños'*, Toronto: Univ. of Toronto Press 2011.
- VOLLENDORF, LISA: „„Te causará admiración‘: el feminismo moderno de María de Zayas“, dies. (Hg.): *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, Barcelona: Icaria 2005, 107-126.
- : „Reading the body imperiled. Violence against Women in María de Zayas“, *Hispania* 78.2 (1995), 272-282.

- : *Reclaiming the Body: María de Zayas's Early Modern Feminism*, Chapel Hill: Univ. of North Carolina 2001.
- WELLES, MARCIA L.: *Persephone's Girdle. Narratives of Rape in Seventeenth-century Spanish Literature*, Nashville: Vanderbilt UP 2000.
- ZEMANEK, EVI: *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt*, Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau 2010.