



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der Schlüssel im *Siglo de Oro*:
Grenzen und Grenzüberschreitungen in *El escondido y
la tapada* von Pedro Calderón de la Barca

Verfasserin

Monika Hofmann, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 353 347

Studienrichtung lt. Studienblatt

Lehramtsstudium UF Spanisch UF Französisch

Betreuer:

Mag. Dr. Wolfram Aichinger, Privatdoz.

Danksagung

All jene, die mich auf meinem Weg begleitet haben, wissen wie wichtig mir eine gute Ausbildung ist und immer sein wird. Während meiner Studienzeit habe ich nicht nur viel Inhaltliches gelernt, sondern noch vielmehr über mich selbst. Die schwierigste Aufgabe war sicher mein Studienwechsel. Ich freue mich darüber, dass ich es schlussendlich geschafft habe und sehe dem Berufseinstieg euphorisch entgegen. Ich danke an dieser Stelle allen, die mich auf diesem Weg unterstützt haben.

Besonders aber möchte ich mich bei meiner Mutter, Romana Hofmann, und meiner Großmutter, Franziska Weber, für die langjährige Unterstützung bedanken. Die beiden haben mich nicht nur finanziell unterstützt, sondern sie haben nie aufgehört, an mich zu glauben. Dafür möchte ich mich von ganzem Herzen bedanken.

Besonderer Dank gilt auch meinem Freund Josef Falko Loher. Er stand mir vor allem in der Abschlussphase meines Studiums mit Rat und Tat zur Seite, aber auch davor hatte er immer ein offenes Ohr und aufmunternde Worte für mich.

Ich möchte hier auch meinen Freunden Öznur Westra, Angela Hudribusch und Florian Polt danken, die mir mit guten Gesprächen an unterhaltsamen Abenden oder Nachmittagen, meine Studienzeit wirklich verschönert haben und mich immer wieder ermutigt haben, wenn mir selbst die Luft ausging. An dieser Stelle möchte ich mich auch bei meiner Freundin Stefanie Preißler für die Korrektur der Arbeit bedanken.

Abschließend danke ich der Universität Wien für den Studienplatz und meinem Diplomarbeitsbetreuer Privatdozent Mag. Dr. Wolfram Aichinger, der mir im Schreibprozess eine große Hilfe war und dank seiner Lehrveranstaltungen mein Interesse am Thema geweckt wurde.

Monika Hofmann

Der Schlüssel im *Siglo de Oro*: Grenzen und Grenzüberschreitungen in *El escondido y la tapada* von Pedro Calderón de la Barca

1. Einleitung	8
2. Das theoretische Konzept der gegenständlichen Analyse	11
2.1. Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft.....	11
2.2. Sozialhistorische Grundlagen und gesellschaftstheoretische Bezugstheorie	12
2.3. Bourdieus Theorie des literarischen Felds	14
2.4. Theater und Fiktionalität.....	18
3. Das methodische Vorgehen der gegenständlichen Analyse.....	21
3.1. Grundlage einer sozialhistorischen und gesellschaftstheoretischen Methode.....	21
3.2. Methode der gegenständlichen Analyse: Grenzziehung	22
3.2.1. Individuelles und Kollektives.....	22
3.2.2. Grenzen der Neuzeit – eine neue Dimension eines Spannungsverhältnisses.....	24
3.3. Analysekriterien.....	24
4. Untersuchungsgegenstand.....	26
4.1. Schlüssel, Tür und Wohnraum	26
4.2. Don Pedro Calderón de la Barca und sein Werk.....	27
4.3. Der Schlüssel als Werkzeug in der Alltagswelt	30
4.4. Der Schlüssel und die Tür als Symbol.....	31
4.5. Das Symbol im Theater	31
5. Überblick über die Alltagswirklichkeit im Siglo de Oro	35
5.1. Grenzen im Allgemeinen	35
5.2. Historische Rahmenbedingungen: Politik, Recht und Gesellschaft.....	35
5.3. Historische Rahmenbedingungen: Kunst und Literatur.....	38
5.4. Historische Rahmenbedingungen: Ehre und Glaube	40
5.4.1. Imaginäre, soziale und emotionale Räume – <i>el honor y la honra</i>	41
5.4.2. Imaginäre soziale und emotionale Räume – <i>la fe</i>	43
6. Inhalt.....	45
7. Reale, soziale Grenzen und physische Grenzen.....	47
7.1. Vorbedingung: Standeszugehörigkeit	47
7.2. Der Schlüssel – Zugangsmedium	50
7.2.1. La casa principal: Primärtext und realistische Darstellung.....	50

7.2.2.	Primärtext und Realitätsbezug: Vorerwägungen	52
7.2.3.	Räume: Wer befindet sich wann wo?.....	53
7.2.4.	Inszenierung und Problemfelder der Räumlichkeitsdarstellung.....	64
7.2.5.	Grenzen und Grenzüberschreitungen zwischen innen – außen.....	66
7.3.	Schlüsselbesitz	67
7.3.1.	Geheime und öffentliche Übergabe.....	67
7.3.2.	Grenzen	69
7.3.3.	Eigentum und Miete.....	69
7.3.4.	Rechtsfähigkeit und Geschäftsfähigkeit der Frauen.....	74
7.4.	Bereiche.....	77
7.4.1.	Öffentliche und private Bereiche.....	78
7.4.2.	Männliche und weibliche Bereiche.....	80
7.4.3.	Bereiche als Grenzen und deren Überschreitung.....	83
8.	Imaginäre soziale und emotionale Grenzen	85
8.1.	Die räumliche Metapher – ein Indiz für Gefühle?	85
8.2.	Grenzen und Grenzüberschreitung durch Rollenbilder	87
8.2.1.	Die imaginäre soziale Grenze von Frauen im Stück.....	87
8.2.2.	Grenzüberschreitungen: Ein neues Rollenbild?	89
8.2.3.	Grenzen und Grenzüberschreitungen in der geheimen Beziehung: Celia – Don Cesar	91
8.2.4.	Grenzen und Grenzüberschreitungen in der öffentliche Liebesbeziehungen: Lisarda – Don Juan	95
8.2.5.	Imaginäre soziale und emotionale Grenzen durch Machtdemonstration zwischen den Geschlechtern.....	97
8.3.	Grenzen und Grenzüberschreitungen hierarchischer Verhältnisse	102
8.3.1.	Grenzen durch Macht in der Gesellschaft.....	102
8.3.2.	Grenzüberschreitung durch Täuschung über den Stand.....	105
8.3.3.	Grenzüberschreitung durch Verantwortungslosigkeit	105
8.3.4.	Türe und Schlüsselloch.....	106
9.	Conclusio.....	107
9.1.	Forschungsfrage: Reale Grenzen	107
9.2.	Forschungsfrage: imaginäre Grenzen.....	108
9.3.	Bekräftigung und weitere Dimension der Symbolik.....	110
9.4.	Sozialhistorische und gesellschaftstheoretische Erkenntnisse	111
9.5.	Ausblick und daran anknüpfende Fragestellungen.....	113

10. Bibliografie.....	114
11. Appendix.....	120
12. Resumen español.....	123
13. Abstract.....	132
14. Lebenslauf.....	133

1. Einleitung

Der Schlüssel als Symbol prägt unser kulturelles Leben wie fast kein anderes Objekt. Er ist so alltäglich, dass wir fast meinen könnten, dass das Prinzip des Versperrens sei dem Menschen angeboren. Geben wir den Begriff in die Internetsuchmaschine *Google* ein, so sticht uns gleich die enge Verwandtschaft des Schlüssels mit dem Bedürfnis nach Sicherheit ins Auge. Es erscheinen unzählige Unternehmen, die einem den perfekten Schlüssel und das perfekte Sicherheitssystem versprechen. Wir wollen also mit dem Schlüssel den alleinigen Zugang oder eben, dass Andere keinen Zugang haben. Nicht aber nur die tatsächliche Verwendung des Schlüssels fällt uns auf, sondern auch die Symbolhaftigkeit und Metaphorik, die es schon seit jeher in den Alltag geschafft hat. So finden wir oft den Schlüssel zu Mathematiklösungen, die uns eine Lösung prophezeien. Das ist natürlich kein realer Schlüssel, aber er eröffnet uns trotzdem einen neuen Bereich.

Ob also am Scorpions CD Cover zum Album *Crazy World* von 1990 oder in der Werbung der österreichischen Tageszeitung *Standard* zum *Hidden Shopping*, als Lösungsschlüssel zur Mathematikhausübung oder einfach nur als Wohnungsschlüssel, der Schlüssel war und ist ein allgegenwärtiges Objekt und Symbol.

Kommen wir nun zum Untersuchungsgegenstand: Der Untersuchungsgegenstand ist der Schlüssel in einem Werk von Don Pedro Calderón de la Barca (1600-1681): *El escondido y la tapada*. Die Ausgangssituation der Analyse des Schlüssels führt uns über seine Verbindung zur Tür und der Räumlichkeit zu realen und imaginären Grenzen jener Zeit.

In der Natur der Sache des Schlüssels liegt der Zugang zu etwas sowohl im realen als auch im imaginären Sinne. Aus dieser Funktion ergibt sich auch der Aufbau dieser Arbeit. Es wird also untersucht, inwieweit der Schlüssel markant für die Grenzen seiner Zeit war und ob und vor allem wann der Schlüssel ein Medium der Grenzübertretung war. Um diese Grenzen zu analysieren muss eruiert werden, welche Grenzen vorhanden waren.

Wir sehen also schon, dass als Basis dieser Arbeit nicht nur rein literaturwissenschaftliche Aspekte behandelt, sondern dass die Arbeit auch einen starken kulturwissenschaftlich-gesellschaftstheoretischen Fokus hat. Daher ist es unerlässlich, das Verhältnis zwischen Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft einerseits, und die daraus folgende Verbindung

zu soziologischen und sozialhistorischen Theorien andererseits, zu erläutern. Diese Theorien schaffen eine Brücke zwischen Realität und Fiktion. Es ist sohin die Basis um aus dem Text überhaupt kulturwissenschaftliche Ergebnisse erzielen zu können.

Um zu einem breiten Auslegungsspielraums zu gelangen, braucht man Ansätze, die sowohl einen Abgleich mit der Realität erlauben, als auch jene die Ableitung auf Verhaltensweisen der Figuren im Stück zu ermöglichen.

Der Abgleich mit der Realität ist ein sozialhistorisches Problem. Man vergleicht hier den Text mit Fakten. Hier sind die vergleichbaren Artefakte oftmals noch gut erhalten und/oder es besteht kein Zweifel daran, dass sie so bestanden haben. Hier befinden wir uns im realen Bereich. Beispiele lassen sich hier aus dem Bereich der Architektur und des Rechts nennen. Hier geht es um den Vergleich von Text mit Artefakten oder Rechtsquellen.

Schwieriger wird es bei der gesellschaftstheoretischen Komponente. Hier geht es vor allem darum, Verhaltensweisen und Gefühle der Figuren und/oder die Symbolhaftigkeit des Schlüssels zu erörtern. Hierbei auf eine Alltagsrealität zu schließen ist dementsprechend komplexer, da uns anschauliche „reale“ Fakten fehlen. Daher weist der Beweistext dieselben Unsicherheiten auf wie der Primärtext: Subjektivität, kulturelle Prägung, Emotionen und die Frage, ob der Text auch aus Sicht des Autors wirklich so zu interpretieren wäre. Um dieses Problem zu lösen, muss man sich die Eigenart des Theaters ansehen. Die Stücke waren und sind dafür gemacht, ein Publikum zu unterhalten. Wir sehen also eine zumindest so realitätsgetreue Inszenierung, dass Menschen jener Zeit einen Bezug zu ihrer eigenen kulturellen Prägung setzen konnten. Dies zeigt uns auch der Primärtext. Um den Primärtext vergleichen zu können, müssen wir annehmen, dass Figuren im Theater wie Menschen im Leben agieren.

Die Forschungsfrage lautet also: **Ist der Schlüssel ein Medium zur Grenzübertretung in *El escondido y la tapada*? Welche Grenzen gibt es und welche davon werden mit dem Schlüssel übertreten?**

Als Methodik der Arbeit wurde einerseits der Vergleich mit historischen Quellen genannt und andererseits die Interpretation des Verhaltens der Figuren, das uns auf Nachahmung kultureller Muster schließen lässt. Auch für letzteren Punkt werden historische Quellen herangezogen.

Um Grenzen einer Gesellschaft besser darstellen zu können, werden sie anhand von Gegensatzpaaren analysiert.

Eine letzte Anmerkung soll hier noch gemacht werden. Die gesamte Arbeit stützt sich aufgrund von Authentizität auf diese Ausgabe von *El escondido y la tapada*:

CALDERÓN de la Barca, Pedro (1683): *El escondido y la tapada*, Madrid. in: D. W. CRUICKSHANK und J. E. VAREY (Hrsg., 1973): *COMEDIAS – Vol. XVI. Septima Parte de Comedias*, Cregg International Publishers Limited, Westmead, Farnborough, Hants, England.

Die Textbelege werden nach dem Zitat oder im Fließtext als Seitenzahl in einer runden Klammer angegeben: z.B. (530). Der Vollständigkeit halber und der besseren Lesbarkeit wegen werden bei Bedarf Zitate an verschiedenen Stellen doppelt angegeben. Angaben zur Handlung entstammen immer dem Stück *El escondido y la tapada*. Gegensätzliches wird gesondert ausgewiesen. Im Appendix findet sich zudem eine Übersicht mit allen Sequenzen, die einen Schlüssel ausweisen.

2. Das theoretische Konzept der gegenständlichen Analyse

2.1. Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft

Die gegenständliche Analyse bearbeitet den Primärtext *El escondido y la tapada* von Don Pedro Calderón de la Barca (1636) und sucht nach Übereinstimmungen von Text und Realität mit Hilfe von historischen Quellen. Es stellt sich zuerst die Frage, welches Verhältnis Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft zueinander haben. Diese Arbeit folgt diesbezüglich den Kriterien von Köppe und Winko.

Die Kulturwissenschaft und das dazugehörige Verhältnis zur Literaturwissenschaft sind in der Wissenschaftsgeschichte ein neueres Forschungsgebiet. Köppe und Winko haben in ihrem Buch *Neuere Literaturtheorien* die kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaft übersichtlich dargestellt.

Sohin lässt sich nach den Autoren der kulturwissenschaftliche Bezug in der Literaturwissenschaft durch sieben Erkennungsmerkmale charakterisieren:

Sie geben zu Beginn den „weitgefassten Gegenstandsbereich“ (Köppe et al. 2008: 234) an. Das bedeutet, dass jegliche Art von Kulturmanifestation untersucht werden kann und die Ergebnisse ebenso weitläufig sein können. In der gegenständlichen Analyse reichen die kulturellen Bezugspunkt in die Felder der soziologischen, rechtlichen, psychologischen und der architektonischen Forschung hinein.

Als zweiten Punkt nennen die beiden Autoren das „breite Spektrum an Bezugstheorien“ (Köppe et al. 2008: 235). Mit diesem Charakteristikum wird aufgezeigt, dass sich die Grundlagen der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft – auch genährt durch die Transdisziplinarität (Köppe et al. 2008: 235), die von den Autoren als viertes Charakteristikum genannt wird – eine Vielzahl an Theorien zugrunde gelegt werden kann und damit dem Wissenschaftler ein großer Handlungsspielraum in die Hände gelegt wird. Konkret heißt das, dass Bezugstheorien aus anderen Feldern herangezogen werden können um die kulturwissenschaftliche Analyse zu legitimieren. In der vorliegenden Arbeit wird hier Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes als Grundlage erörtert.

Als drittes Merkmal einer kulturwissenschaftlichen Analyse nennen sie eine ganz zentrale Dogmatik: das „poststrukturalistische Denken“ (Köppe et al. 2008: 235). Dies ist wichtig für die Annahme von „Kultur als Text“ (Köppe et al. 2008: 235). Ohne diese Annahme wäre es nicht möglich Literatur als Teil von Kultur zu untersuchen.

Weiters wird die „Interkulturalität“ (Köppe et al. 2008: 235) erläutert. Dieser Aspekt wird nur dann behandelt, wenn sich in der gegenständlichen Arbeit auch Anhaltspunkte dafür bieten. Als zusätzliches Kriterium wird die „praktische Fruchtbarkeit“ (Köppe et al. 2008: 235) genannt. Diese dimensioniert den großen Handlungsspielraum der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft. Gerade dies ist für die gegenständliche Analyse interessant, da sie sich mittels einer soziologischen Bezugstheorie auf reale und imaginäre Grenzen der Kultur erörtert und diese durch den sozialhistorischen Ansatz der Methode bekräftigt sehen kann.

Als letzten Punkt der Charakterisierung der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft lässt sich die „Selbstreflexion und der kritische Gestus“ nennen. (Köppe et al. 2008: 235). Diese Komponente kann aber durchaus auch als Grundvoraussetzung für wissenschaftliches Arbeiten im Allgemeinen verstanden werden.

Weiters sollte man an dieser Stelle die Relativität, mit der wir uns immer im literarischen Bereich konfrontiert sehen, nennen. (vgl. Köppe et al. 2008: 235ff). Dies basiert auf der intersubjektiven Interpretation der Autorin dieser Arbeit.

Abschließend kann gesagt werden, dass die vorgenommene Analyse von der weitreichenden Dimension der Kulturwissenschaft, deren Postulat der praktischen Fruchtbarkeit im Rahmen Kombination von Theorie und Methode sowie der Möglichkeit sich an außerliterarischen Bezugstheorien zu bedienen, profitiert.

2.2. Sozialhistorische Grundlagen und gesellschaftstheoretische Bezugstheorie

Aufgrund der obengenannten „Transdisziplinarität“ (Köppe et al. 2008: 235) und des Postulats der „praktischen Fruchtbarkeit“ (Köppe et al. 2008: 235) erweist sich der Ansatz der sozialgeschichtlichen Literaturwissenschaft als nützliche Grundlage, um die gegenständliche

Untersuchung durchzuführen. Es werden ein sozialhistorischer Ansatz und ein gesellschaftstheoretischer Ansatz gewählt

Grundsätzlich erklären sozialgeschichtliche und auch gesellschaftstheoretische Bezugstheorien die Verbindung zwischen Literatur und Gesellschaft und lassen eine Wechselwirkung zwischen Literatur und Gesellschaft zu (vgl. Köppe et al. 2008: 164).

Betrachtet man Literatur – als Kunstform – als ein in sich geschlossenes Medium, so ist sie von äußeren Einflüssen unabhängig. Im Gegensatz dazu bestätigen aber sozialhistorische und gesellschaftstheoretische Theorien den Einfluss der Gesellschaft. So dazu auch Nünning et al.:

„In einem Literaturverständnis, das gesellschaftstheoretische und sozialgeschichtliche Ansätze in den Mittelpunkt stellt, gelten hingegen *außerliterarische* Einflüsse als Grund für den Wandel der Formen und ästhetischen Darstellungsweisen der Literatur: Die Entwicklung der Literatur wird sogar explizit im Wechselbezug auf kulturelle, politische und gesellschaftsgeschichtliche Kontexte beschrieben.“ (Nünning et al. 2010: 201)

Ihren Ursprung haben sozialgeschichtliche Ansätze in den 1980er Jahren (vgl. Köppe et al. 2008: 163). Die Untersuchung des Zusammenhanges von Gesellschaft und Literatur ist heute gängige Praxis, obwohl sie auch harter Kritik ausgesetzt ist. Die sozialhistorischen Ansätze in der Literaturwissenschaft ermöglichen die Referenz auf historische Begebenheiten einer bestimmten Epoche und geben Aufschluss über deren Strukturen (vgl. Köppe et al. 2008: 163ff). Freilich ist damit kein direktes Abbild der Realität gemeint. Literatur ist immer noch Fiktion. Dient sie aber dem Vergleich, dem Erarbeiten von Analogien und der historischen Grundlagenforschung. Denn sind einmal Parallelen zwischen den historischen Quellen und dem literarischen Text festgemacht, ist das auch – als kleinster gemeinsamer Nenner – ein verwertbares Ergebnis. Der sozialhistorische Ansatz ist vor allem beim Vergleich des Primärtexts mit außerliterarischen Quellen von Nutzen (vgl. Köppe et al. 2008: 163ff). Diese Relevanz ergibt sich also im ersten Teil der Literaturanalyse, immer dann wenn wir von realen Grenzen sprechen.

So erklärt der sozialhistorische Ansatz jene Aspekte, die einen kollektiven Bezugspunkt in der Realität des *Siglo de Oro* hatten. Er untersucht das Verhältnis zwischen „symbolischen System“ und „sozialen Prozessen“ (Köppe et al. 2008: 164). Darunter fallen die Parallelen

und Differenzen in der Darstellung des Primärtextes. Diese Legitimation hilft uns bei historischen Fakten. Eine Figurenanalyse kann aber nicht allein durch diesen Ansatz erklärt werden. Dies greift zu wenig weit.

Für alle andere Bereiche im Sinne individueller Bezugspunkte, behilft sich die gegenständliche Analyse mit einer soziologischen Theorie: der Theorie des literarischen Feldes. Dies hilft hier einerseits, die Konzeption von Literatur und Gesellschaft zu bestätigen, andererseits besteht durch diese Implementierung die Möglichkeit, Literatur mit der soziologischer „Mikroebene“ zu vergleichen (Nünning et al. 2010: 211).

2.3. Bourdieus Theorie des literarischen Felds

Wie oben erwähnt ist es weiters möglich, soziologische Großtheorien als Bezugstheorien zu implementieren und ihre Terminologie zu verwenden (Köppe et al. 2008: 164). Die gegenständliche Analyse orientiert sich an Pierre Bourdieu, einem Soziologen des 20. Jahrhunderts. Bourdieu wurde hier deshalb ausgewählt, weil er die Sozialisierung des Autors in seine Theorie mit einbezieht und damit seinen Einfluss auf das Werk bestätigt.

Besondere Bedeutung kommt im Rahmen dieser Analyse der Theorie des literarischen Feldes zu. Praktisch ist hier, dass die Verwendung einer entkoppelten Terminologie ohne Bezug auf die gesamte Theorie möglich (vgl. Köppe et al. 2008: 189).

Folgende Aspekte dieser Theorie sind für die Analyse relevant: Literatur wird nicht als künstlerisches Werk betrachtet, sondern als „soziale Tatsache“ dargestellt (Köppe et al. 2008: 193). Das bedeutet:

„Literarische Werke werden nicht als Ausdruck einer schöpferischen Instanz betrachtet, sondern als kulturelle Produkte, die im Zusammenhang ihrer Entstehungsbedingungen zu untersuchen sind. Literatur wird immer als gesellschaftliches Phänomen, als »soziale Tatsache«, aufgefasst und beschrieben.“
(Köppe et al. 2008: 193)

In diesem Zitat sieht man die grundlegende Verbindung zwischen Kultur, Gesellschaft und Literatur. Bourdieu beschreibt in seiner Feldtheorie als Grundlage das Konzept des sozialen Raums. Der soziale Raum besteht aus allen zusammengehörigen „objektiven Relationen“

(Köppe et al. 2008: 190). Das heißt, dass sich unterschiedliche Lebensbereiche gegenseitig bedingen und beeinflussen.

Diese Verbindungen sind vom einzelnen Akteur allein aber nicht steuerbar. Als Strukturelement der objektiven Relationen der Akteure ist das Verhältnis der Akteure untereinander maßgeblich. Dieses Verhältnis ist folglich veränderlich. Wir sehen also die Interdependenz (Köppe et al. 2008: 190).

Das Kapital generiert Herrschaftsbeziehungen durch die Konstellation verschiedener Kapitalsorten (vgl. Bourdieu 1974: 74). Es ist außerdem dynamisch, also veränderbar. Es gelten unterschiedliche Einfluss- und Verhaltensregeln für die einzelnen Felder. Dies gilt für alle Felder. Entscheidend in jedem Feld ist die maßgebliche Form des Kapitals. So nennt er hierfür vier Formen von Kapital: „ökonomisches Kapital“, „kulturelles Kapital“, „soziales Kapital“ und „symbolisches Kapital“ (Köppe et al. 2008: 191). Für die Literatur ist das symbolische Kapital (z.B. Anerkennung) relevant.

Neben dem Feld und Kapitalbegriff besteht der Habitusbegriff. Dieser ist der entscheidende Faktor für die gegenständliche Analyse und die Erklärung der Verbindung von Literatur und Soziologie. Dieser Begriff baut die Brücke zwischen „Sozialem und Individuellem“ (Köppe et al. 2008: 191). Konkret schließt Bourdieu auf die bei der Sozialisierung erworbenen Muster.

So dazu auch Bourdieu in seinem Werk *Zur Soziologie der symbolischen Formen*:

„Zwischen dem System objektiver Regelmäßigkeiten und dem System der direkt wahrnehmbaren Verhaltensformen vollzieht sich stets eine Vermittlung. Diese Vermittlung leistet der Habitus, geometrischer Ort der Determinismen und Entscheidungen (déterminations), der kalkulierbaren Wahrscheinlichkeiten und erlebten Hoffnungen, der objektiven Zukunft und subjektiven Entwurfs. In diesem Sinne verstanden, d.h. als System der unbewußten Denk-, Wahrnehmungs-, und Handlungsschemata, bedingt der Habitus die Erzeugung all jener Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen, die der so wohlbegründeten Illusion als Schöpfung von unvorhersehbarer Neuartigkeit und spontaner Improvisation erscheinen, wenngleich sie beobachtbaren Regelmäßigkeiten entsprechen; er selbst nämlich wurde durch und innerhalb von Bedingungen erzeugt, die durch eben diese Regelmäßigkeiten bestimmt sind.“ (Bourdieu 1974: 40)

Für Köppe et al. bestimmt das Habituskonzept in Anlehnung an Bourdieu „Freiräume als auch die Grenzen der Individuen“ (Köppe et al. 2008: 191). Weiters sehen Köppe et al. die Verbindung zwischen der Gesellschaft und dem Individuum. So dazu auch:

„Entsprechend legt das Habituskonzept die Handlungsfreiheit des einzelnen Akteurs als »bedingte Freiheit« fest: im Sinne eines Bedingungsverhältnisses von individuellem Handeln und kollektiven Vorgaben.“ (Köppe et al. 2008: 191)

Auch Nünning et al beschreiben mit dem Habitus die Verbindung zwischen Gesellschaft und Individuum:

„Die Merkmale des Habitus sind in der Konditionierung durch eine bestimmte Klasse und deren Existenzbedingungen unbewusste Denk- und Handlungsschemata, die damit das Gesellschaftliche im Individuellen festlegen.“ (Nünning et al. 2010: 206)

Weiter beschreibt Bourdieu den Habitus selbst so:

„In der Terminologie der generativen Grammatik Noam Chomsky ließe sich *Habitus* als ein System verinnerlichter Muster definieren, die es erlauben, alle typischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen einer Kultur zu erzeugen – und nur diese.“ (Bourdieu 1974: 143)

Die letzten drei Textstellen geben uns Aufschluss über die kulturelle Dimension des Habitus. Wichtig für die gegenständliche Arbeit ist vor allem letzteres Zitat: Laut Bourdieu sehen wir also im Verhalten der Menschen die Kultur.

Weiters erklärt Bourdieu folgendes: Das literarische Feld setzt seine eigenen Spielregeln, ist aber nicht frei von diesen Spielregeln der anderen Felder. Dies nennt er relativ autonom. Am wichtigsten ist das symbolische Kapital im literarischen Feld (vgl. Köppe et al. 2008: 192f). Weiters räumt Bourdieu dem Autor eine besondere Stellung ein, denn über die Sozialisierung des Autors tritt das Werk in den sozialen Kontext (vgl. Köppe et al. 2008: 192f). So dazu auch Köppe et al.:

„Zentrale Annahme ist, dass der Habitus eines Autors sich im literarischen Text manifestiert, d.h. dasselbe »Grundmuster«, das auch seinen anderen Lebensäußerungen zugrunde liegt, prägt seine literarische Produktion, dies allerdings in Reaktion auf die besonderen Konstellationen im literarischen Feld. Damit sind literarische Texte über die Autorinstanz sozial eingebunden.“ (Köppe et al. 2008: 194)

Interessant ist nun im Rahmen der Analyse, wie die Elemente der Sozialisierung im Text sichtbar werden. Hier wird mittels Analogieschlusses die These vertreten, dass Figuren als realistisch dargestellte Figuren einen hypothetischen Sozialisierungsprozess durchlebt haben müssen. Der Habitus der Figuren besteht also aufgrund des Habitus des Autors. Dies gibt Aufschluss über Realität, ohne dabei Realität für sich zu beanspruchen. Im Rahmen der Theorie des literarischen Feldes werden diese Analogien zwischen den einzelnen Feldern gezogen. Die Figuren im Theater leben in einem realistisch dargestellten Umfeld. Aufgrund dieser Tatsache kann von analogen Strukturen im Text zur vorherrschenden Gesellschaftsstruktur ausgegangen werden.

Die geltenden Termini sind die Literatur an sich, die als kulturelles Produkt verstanden wird und der Autor, dem eine zentrale Position durch seine unbewusste Transparenz eingeräumt wird. Unter unbewusster Transparenz wird hier die soziologische Funktion des Autors als Vermittler zwischen Gesellschaft und Literatur verstanden.

Bourdieu spricht weiters vom Leser und all jenen, die sich mit Literatur beschäftigen. Zuletzt spricht er die Bedeutung eines Textes an. Diese soziale Einbindung überträgt sich auf die Figuren, die wie oben erwähnt reale Figuren mit menschlichen Eigenschaften und Lebensräumen sind.

Als Konsequenz für die Analyse bedeutet es, dass historische Rahmenbedingungen des Theaterstücks, die soziale Schicht der Figuren und die Lebensumstände der Figuren maßgeblich für ihre gesellschaftliche Situation sind und uns Analyseansätze bieten (vgl. Nünning et al. 2010: 210f).

Darüber hinaus schreibt man Theater für ein Publikum und es verlangt daher nach einem Wiedererkennungswert. Zudem sehen wir gerade im *Siglo de Oro* veränderte Bedingungen für die Zuseher und das Theater wird Teil der nationalen Kultur.

Zur Rezeption auch Nünning et al.:

„Die sozialen Erfahrungen des Autors bedingen den literarischen Text während des Entstehungsprozesses und auch der Leser wird durch seine Sozialisierung bei der Rezeption beeinflusst.“ (Nünning et al. 2010: 201)

Das oben angesprochene literarische Feld lässt sich auch durch den „Gegensatz von Orthodoxie und Häresie“ (Köppe et al. 2008: 193), also durch das Abweichen und das Erfüllen von Normvorstellungen, erklären. Das erklärt also warum wir es in der Gesellschaft immer mit Grenzsituationen zu tun haben.

Auch im literarischen Feld können sohin kontroversielle Positionen eingenommen werden. Dies gilt analog zum Text und bildet das Kernstück der Methode. Diese Methode – wie nachstehend ausgeführt – führt anhand von Gegensatzpaaren Grenzen aus, die genau dieses Abweichen und Erfüllen von Normvorstellungen illustrieren (vgl. Köppe et al. 2008: 193).

Abschließend kann also gesagt werden, dass diese Arbeit sozialhistorischen und gesellschaftstheoretischen Ansätzen folgt. Sie nutzt als Erklärung des Verhältnisses zwischen Literatur und Gesellschaft Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes.

Sie geht weiters davon aus, dass die Strukturen in einem fiktiven Text – solange es sich dabei um realistisch dargestellte Figuren handeln – die gleichen Strukturen aufweisen, wie die reale Gesellschaft und sieht dies durch den Habitus des Autors im Text verwirklicht, indem sie annimmt, dass die Figuren einen ähnlichen Habitus haben.

Um das Verhältnis zwischen Außenwelt und Realität im Allgemeinen zu erklären bedient sie sich zudem des einfach sozialhistorischen Ansatzes, der den Abgleich und historischen Quellen ermöglicht.

2.4. Theater und Fiktionalität

Bevor diese Arbeit die Methode ausführt, lohnt es sich einige Worte über die besondere Verbindung zwischen Theater und Fiktionalität zu verlieren, denn eines der wichtigsten Merkmale der gegenständlichen Analyse ist die Tatsache, dass das behandelte Werk ein Theaterstück ist. Dieses Publikum macht Vernetzungen zu kulturellen Normen und kollektiven – und darüber hinaus individuellen – Vorgaben. Ein Spektakel auf der Bühne erzeugt Emotionen bei den Zusehern. Diese Zuseher wiederum vernetzen dies mit ihrer kulturellen Prädisposition.

Der oben genannte Analogieschluss, der die Verbindung von Literatur und gesellschaftstheoretischen Ansätzen rechtfertigt, ist auch hier die zentrale Erkenntnis, wenn wir von Theater und Fiktionalität sprechen. So dazu auch Aichinger:

„Wie täuscht das Theater Wirklichkeit vor? Nun, das können Sie rasch auflisten: Kostüme, Schminke, Perücken, Bühnenbild, Beleuchtung; dazu kommt ein Umstand, der allzu offensichtlich erscheinen mag, jedoch wert ist, hervorgehoben zu werden, wenn wir das Theater von anderen Gattungen unterscheiden wollen: Im Theater ahmen wirkliche Menschen wirkliche Menschen nach (seltener auch Tiere, Götter oder Fabelwesen,...).“ (Aichinger 2008: 100)

Der nützliche Aspekt des Theaters in Hinblick auf seine Relevanz für die sozialhistorische Forschung liegt in der Nachahmung. Diese Art von Kulturdemonstration gibt uns zusätzlichen Aufschluss über die möglichen Strukturen.

In der Literatur des *Siglo de Oro* finden wir nun Texte vor, deren primäre Intention nicht die möglichst detailgetreue Darstellung von Alltagswirklichkeit war. Es bedeutet aber auch nicht, dass sie es gar nicht tun, sondern lediglich, dass sie es nicht vordergründig tun. Nach Marvell präsentiert uns die spanische Literatur durchaus ein merkliches Angebot an zeitgenössischer Alltagswirklichkeit (Marvell 1994: 316), die die damalige Gesellschaft nicht außer Acht lässt. Auch ob der Tatsache, dass die Alltagswirklichkeit im Vergleich zu anderen Nationalliteraturen eher einen geringen Einfluss hat, zeigt uns – so auch Marvell – die Literatur des *Siglo de Oro* jedenfalls aber eine „feste gesellschaftliche Ordnung“ (Marvell 1994: 317). Dennoch sehen wir gerade in der *comedia de capa y espada* eine alltagsgetreue Darstellung der Lebensrealität (vgl. Valbuena Briones 1973: 45).

Am Ende dieses Unterkapitels folgt ein knapper naturwissenschaftlicher Exkurs. Der Mensch begreift fiktive Spektakel als Realität, indem er sie mit seinem schon vorhandenen Wissen auch neurologisch vernetzt. Auch hier sehen wir deutlich die Vereinbarkeit von Literatur und Kulturwissenschaft. Dies ist vor allem für die Symbolanalyse von Interesse.

„Wir müssen uns damit abfinden, dass unser Hirn Erfahrungen nicht ohne den Zuschuss der umformenden Phantasie abspeichern und bewahren kann. Die Literaturwissenschaft sollte das freuen, denn ihr Rat ist heute gefragte, wenn sich die Geschichtsforschung für Prozesse der nachträglichen Interpretation und Narrativisierung interessiert.“ (Aichinger 2008: 107)

Für die gegenständliche Analyse bedeutet dies nun, dass von einem Einfluss von Gesellschaft auf Literatur ausgegangen werden kann. Es muss weiters dem Autor ein zentraler Aspekt eingeräumt werden, sowie auch der eigentlichen Intention der Theaterstücke.

Dieser Zweck ist – wie oben erörtert – zudem besonders interessant, weil es im Theater zu einer offensichtlichen Abbildung der Zeit kommt und die Zuseher/Leser diesbezüglich eine Verbindung ziehen können müssen. Das heißt die Zuseher müssen selbst eine Referenz machen können, was daher Beweis genug für die kulturelle Verankerung ist.

3. Das methodische Vorgehen der gegenständlichen Analyse

Auf Basis der oben genannten sozialhistorischen und gesellschaftstheoretischen Ansätze, der Verbindung der literarischen Praxis mit kulturwissenschaftlichen Kernfragen und in Ermangelung einer diese Bereiche verknüpfenden Theorie ergibt sich nachstehendes Konzept zur methodischen Analyse:

3.1. Grundlage einer sozialhistorischen und gesellschaftstheoretischen Methode

Eine sozialhistorische und gesellschaftstheoretische Methode soll die Verbindung zwischen Literatur und Gesellschaft illustrieren und daraus ertragreiche Ergebnisse ableiten. Auch Nünning et al. sehen als die eigentliche Aufgabe dieser methodischen Ansätze folgendes:

„Das Augenmerk bei der Analyse des Textes liegt dabei auf möglichen Schnittmengen und Berührungspunkten zwischen Symbol- und Sozialsystem¹.“
(Nünning et al. 2010: 211)

Wie auch in Nünning et al. erörtert wird, gibt es kein gemeinschaftliches Konzept der sozialhistorischen und gesellschaftstheoretischen Ansätze:

„Eine gemeinsame Theorie der oben skizzierten sozialgeschichtlichen und gesellschaftstheoretischen Ansätze gibt es nicht, doch bilden ähnliche Forschungsinteressen um die zentrale Frage, wie literarische Phänomene mit sozialen Prozessen zusammenhängen, einen Bezugsrahmen. Vorzustellen ist also nicht eine geschlossene Methode, sondern ein bestimmtes methodisches Vorgehen für die Literaturwissenschaft, das im literaturwissenschaftlichen Methodenspektrum einen festen Platz einnimmt. (Huber/Lauer 2000)“ (Nünning et al. 2010: 208) [Anmerkung zum Zitat: Huber/Lauer 2000 bezieht sich auf das Gesamtwerk]

Das methodische Vorgehen definieren Nünning et al. bei sozialhistorischen und gesellschaftstheoretischen Ansätzen wie folgt:

„Sozialgeschichtliche und gesellschaftstheoretische Ansätze werden insbesondere bei den Texten angewandt, die in der literarischen Fiktion sozialen Strukturen der wirklichen Welt nachahmen oder inszenieren. Ausgangspunkt ist das Anliegen, Entstehungsgeschichte, Inhaltsanalyse, Wirkungsgeschichte und Verbindungen

¹ Als Symbolsystem wird hier die Literatur verstanden. Als Sozialsystem wird die Gesellschaft verstanden.

zwischen Werk und historischem Kontext sichtbar zu machen, ohne das Werk allerdings daraus kausal »ableiten« zu wollen. Die Sinndimensionen eines literarischen Textes sind grundsätzlich umfassender als seine sozialhistorischen Kontexte.“ (Nünning et al. 2010: 210)

Für uns wichtig ist hier die Verbindung zwischen Werk und historischem Kontext.

3.2. Methode der gegenständlichen Analyse: Grenzziehung

Die Arbeit beansprucht kein Abbild der Realität zu sein, sondern versucht lediglich einen weiteren Beweis für mögliche Lebensrealitäten dieser Zeit zu bringen und der Gesamtheit aller möglichen „Bedeutungszuschreibungen“ (Zander 2010: 7f) das Bild der spanischen Gesellschaft während des Siglo de Oros weiter zu vervollständigen.

3.2.1. Individuelles und Kollektives

Für die gegenständliche Analyse ist hier auch die oben erwähnte Verbindung zwischen dem individuellem Handeln und der kollektiven Vorgabe von Bedeutung. Der Schlüssel und die Tür als Symbol im Primärtext manifestieren Grenzsituationen und Überschreitung im Rahmen kollektiver Vorgaben und individuellem Verhalten. Diese äußern sich in realen oder imaginären Grenzen:

„Wenn dieser Allgemeinbegriff des gegenseitigen Begrenzens von der räumlichen Grenze hergenommen ist, so ist doch, tiefergreifend, diese letztere nur die Kristallisierung oder Verräumlichung der allein wirklichen seelischen Begrenzungsprozesse. Nicht die Länder, nicht die Grundstücke, nicht der Stadtbezirk und der Landbezirk begrenzen einander; sondern die Einwohner oder Eigentümer üben die gegenseitige Wirkung aus [...]. Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt.“ (Greenblatt 1994: 92)

Hier interessant für die Arbeit ist die soziologische Tatsache, die sich in Räumlichkeit ausdrückt und eine Grenze setzt. Wir sehen hier die Verbindung von soziologischem Spielraum, Räumlichkeit und Grenzen.

Diese Grenzsituationen sollen analysiert werden. In der Folge können wir zwischen realen Grenzen und imaginären Grenzen unterscheiden. Beide sind allerdings auf einen soziologischen Prozess des sich „Abgrenzens“ zurückzuführen.

Reale Grenzen markieren zum einen ein physisches Hindernis. Die Überschreitung realer Grenzen ist simpel zu analysieren. Der erste Schritt dieser Analyse führt über die Analyse des Wohnraums im Werk.

Die im Stück beschriebene Grenze ist also eine Grenze zwischen innen und außen und es werden nach dem sozialhistorischen Ansatz lediglich historische Quellen mit dem Text verglichen. Es stellt sich primär die Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden, die den Wohnraum, die Zugänglichkeit und die Umstände des *Siglo de Oro* illustrieren. Abgeleitet davon ergeben sich weitere Themenbereiche (z.B. Öffentlichkeit und Privatsphäre).

Der Schlüssel als imaginäre Grenze ist weitaus schwieriger zu analysieren als als reale Grenze. Dies ist bedingt durch die Vielschichtigkeit der imaginären Grenze: z.B. die Verwendung des Schlüssels markiert gleichzeitig eine Übertretung des Ehrkonzepts zwischen Bruder und Schwester und die daraus abgeleiteten Gefühle, wie Macht, Rache, Angst und eine Übertretung der Glaubensvorstellung und die daraus abgeleiteten Gefühle. Die Ausformung der Grenze ist individuell.

Das heißt, imaginäre Grenzen haben im Vergleich einen weiteren Auslegungsspielraum als physische Grenzen zwischen innen und außen. Es lässt sich also dieser Auslegungsspielraum wiederum mit sozialhistorischen Quellen vergleichen und gibt uns Aufschluss über mentalitätsgeschichtliche Entwicklungen. Hier geht es natürlich nicht um die Annahme von Realität, sondern um die Frage der Nachahmung der Realität im Stück. Dies unter Bezugnahme der oben genannten Aspekte des Verhältnisses zwischen Literatur und Gesellschaft und dem Theater und der kulturellen Realität.

Die Fragen lauten also: Welche individuellen Handlungsmuster sieht man in der Verwendung des Schlüssels. Welche Grenzen werden überschritten und wie passt es oder passt es nicht zu kollektiven Vorgaben dieser Zeit und warum?

Die gesamte Analyse bedient sich der Gegensatzpaare, die sich zweidimensional gegenüberstehen. Dies schafft also eine besondere Ergiebigkeit im Bereich der Analyse von Grenzen. Weiters, wie oben schon erwähnt wurde, soll die Nachahmung der Realität erklärt werden. Die Gegensatzpaare ergeben sich entweder aus dem physischen Hindernis oder eben

aus gesellschaftlichen Gründen. Das heißt für die gesellschaftlichen Gründe, dass diese entweder aus dem Bereich der kollektiven Vorgaben kommen oder eben auch schon – daraus ableitbare – individuelle Verhaltensmuster sein können. Grenzübertretungen sollen anhand dieser Begriffe analysiert werden.

3.2.2. Grenzen der Neuzeit – eine neue Dimension eines Spannungsverhältnisses

Wie jede Epoche hat auch die Neuzeit in ihrer Art gesellschaftliche Grenzen zu etablieren ihre Eigenheiten. Wir befinden uns am Beginn moderner wissenschaftlicher Erkenntnisse und der damit einhergehenden Subjektivierung des Menschenbilds: ein Freibrief zu Übertretung von Grenzen. So dazu auch Schmitz-Emans in *Grenzen und Entgrenzungen*:

„Grenzen sind vereinfachend gesagt, aus nachmittelalterlicher Sicht eine Einladung zur Überschreitung: zur Entdeckung und Eroberung des Neuen, zur Erprobung und Verstärkung der eigenen Herrschaftspotentiale und zur Ausweitung der eigenen Handlungsoptionen. Dass solche *curiositas* aus christlicher Sicht etwas Verdächtiges, ja Sündhaftes an sich hat, ist langfristig kein wirksames Hindernis für räumliche und wissenschaftlich-intellektuelle Expansionsbestrebungen.“ (Schmitz-Emans 2006: 28)

Es kommt zu einer fundamentalen Veränderung der Ordnung. Der Mensch rückt schon durch die Renaissance und dem Humanismus in das Zentrum seiner Welt. Zwar wurde der Humanismus in Spanien kritisch aufgenommen. Dies auch im Lichte der Inquisition. Ohne Einfluss blieb es dennoch nicht. So kann das gesellschaftliche Interesse an Grenzübertretungen durchaus bejaht werden. So dazu auch:

„Während in der Antike das Interesse an Fremdem in seiner Fremdartigkeit nicht allzu ausgeprägt war, wird das Fremde zur empfundenen Bedrohung, wo sich im Zeichen des neuzeitlichen Ordnungsschwundes das Bewusstsein von der Kontingenz aller Ordnungen und der Beliebigkeit aller Grenzen durchsetzt.“ (Schmitz-Emans 2006: 38)

3.3. Analysekriterien

Es ergeben sich sohin aus dem Schlüssel und seinem Rückschluss auf dargestellte Räumlichkeit folgende Analysekriterien:

- **Inhaltsangabe mit Fokus auf den Wohnraum: Rolle des Schlüssels im Werk, Figurenkonstellation, Räumlichkeitsbeschreibung**

- **Physische und reale, soziale Grenzen anhand des Schlüssels**
 - Wohnraum: Übereinstimmung der Räumlichkeiten im Stück mit den Räumlichkeiten in der Realität des *Siglo de Oro*; Inszenierung; abgeleitete Grenzüberschreitung
 - Schlüsselbesitz
 - Textbeispiele

- **Imaginäre, soziale und emotionale Grenzen durch Symbolhaftigkeit des Schlüssels**
 - Handlungs- und Wahrnehmungsmuster, Gefühle und Symboldeutung
 - Intertextualität und Metaphorik
 - Textbeispiele

Die Analysekriterien werden an gegebener Stelle noch erweitert.

4. Untersuchungsgegenstand

4.1. Schlüssel, Tür und Wohnraum

Zentraler Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit sind der Schlüssel, darüber hinaus die Verschlussmöglichkeiten und seine Gegenspieler. Der Schlüssel und seine Verortung im Gesamtsystem eines literarischen Werkes soll uns Aufschluss über reale und imaginäre Grenzen geben. Gerade wenn man von Grenzen spricht, muss man sich bei der Erörterung des Schlüssels und dessen Symbolkraft auch mit der dazugehörigen versperrbaren Sache, einer Tür und einem Tor, den verbundenen Räumlichkeiten und der Tätigkeit des Versperrens und Öffnens im Allgemeinen auseinandersetzen. Denn ein Schlüssel existiert nicht ohne sein Gegenstück: der versperrbaren Sache. Dies gilt sowohl auf physischer Ebene als auch auf symbolischer Ebene. Der Schlüssel ist immer zusammen mit einem anderen Objekt zu finden und selbst wenn das Objekt nicht klar definiert ist, liegt die Zweiteiligkeit des Schlüssels in der Natur der Sache.

Aus dieser Zweiteiligkeit oder Teilbarkeit, die Öffnen und Schließen verlangen, ergeben sich Grenzsituationen, die durch den Besitz des Schlüssels, des Eingeschlossenseins oder der Kenntnis einer geheimen Tür zum unabdingbaren Element einer solchen Grenze werden. Im Wesentlichen geht es also um Situationen, in denen man sich Zugang zu etwas verschafft. Der kleinste gemeinsame Nenner ist also die Tätigkeit des sich Zugang Verschaffens und der damit verbundenen Grenzüberschreitung. Am offensichtlichsten geschieht dies durch den Schlüssel. Darüber hinaus kann eine Tür auch beispielsweise mit einem Schrank verstellt sein und der Schrank (wie in *La dama duende*) und die verbundene Kenntnis der Tür die Funktion eines Schlüssels erfüllen.

Es ergeben sich dadurch auf Seite der realen, sozialen und physischen Grenzübertretung vor allem der sozialhistorische Abgleich mit den Räumlichkeiten sowie die Frage, welche Personen im Haus einen Schlüssel zu welchen Räumlichkeiten hatten und welche allgemeinen realen, sozialen Grenzen damit illustriert werden können. Dies beleuchtet nach dem oben erörterten sozialhistorischen und gesellschaftstheoretischen Fundament, historische Begebenheiten des *Siglo de Oro*, die unter Alltagswirklichkeit in Punkt 6 noch genau erörtert wurden.

Man sieht sich also bei der Schlüsselsymbolik immer mit Gegensatzpaaren konfrontiert, die einerseits die reale, physische, erklärbare Grenze illustrieren und andererseits Wahrnehmungsmuster und Gefühle der Figuren und sohin imaginäre, soziale und emotionale Grenzen erschließen. Die Symbolhaftigkeit wird gegebenenfalls bei beiden Grenzen analysiert. Diese Gegebenheiten führen zur im nachstehenden erläuterten Untersuchungsmethode.

Gesucht wurde primär sohin nach: *la llave, el postigo, la tranca, la puerta, la reja, la cerradura, abrir, cerrar*. Die allgemeine Recherche im Corpus des *Siglo de Oro* war sehr ergiebig. Deshalb wurde schlussendlich ein Werk ausgewählt an dem Grenzen anschaulich erläutert werden können. Dieses Werk ist: *El escondido y la tapada* von Don Pedro Calderón de la Barca. Die wesentlichen Elemente in Werk sind: *llave, llave maestra, llave falsa* und *puerta*.

4.2. Don Pedro Calderón de la Barca und sein Werk

Don Pedro Calderón de la Barca zählt zu den bedeutendsten Schriftstellern des *Siglo de Oro*. Er scheint in jeglicher Literaturgeschichte auf und sein Werk wird bis heute inszeniert. Es soll hier keine gesamte Biografie Calderóns dargestellt werden, dennoch sind einige Aspekte für die Analyse interessant. Folgt man der Theorie Bourdieus, so gibt uns die Sozialisierung des Autors Aufschluss über das den gesellschaftstheoretischen Hintergrund. Auch wenn es Stimmen gibt, die jeglichen Realitätsbezug in den *Comedias* verneinen (vgl. Neuschäfer 2001: 177), so kann man dennoch einen Einfluss nicht leugnen. So dazu auch Valbuena Briones:

„*Las comedias tituladas de capa y espada hacen referencia a las costumbres y hábitos de la época, así como a los entendimientos y relaciones entre damas y galanes.*“ (Valbuena Briones 1973: 45)

El escondido y la tapada gehört zu den *comedias de capa y espada* (vgl. Valbuena Briones 1973: 45) Das Werk *El escondido y la tapada* stammt aus 1636 (Valbuena Briones 1973: 675). Bis 1635 orientierte Calderón sich an Lope de Vega. Dies bedeutet, dass er sich an realistischer Darstellung orientierte (vgl. Aullón de Haro et al. 1991: 246) und – wie auch im Zitat oben erwähnt – sich die Stücke auf Gewohnheiten und Beziehungen der Figuren beziehen. Daraus können wir schließen, dass *El escondido y la tapada* auch hinzuzuzählen ist.

Offensichtlich sieht man das schon am Beispiel des Standes, den er für seine *comedias* auswählt. Gerade in *El escondido y la tapada* sehen wir hier eine Verbindung. Das ist aber nicht die einzige.

Calderón war aus gutem Hause, genoss eine jesuitische Schulbildung (vgl. Ynduáin 1983: 742f), die großen Einfluss auf ihn hatte. Er absolvierte eine akademische Ausbildung (Jura und Theologie) an der Universität Alcalà und der Universität Salamanca (vgl. Rodríguez Cuadros 2002: 13) und gehörte dem Stand des niederen Adels an. Zudem war Teil eines Ritterordens und leistete deshalb Kriegsdienst (vgl. Neuschäfer 2001: 177). Durch seinen Kriegsdienst schaffte er den sozialen Aufstieg in die „*mediana nobleza*“ (Rodríguez Cuadros 2002: 14).

Nicht zu leugnen ist der Einfluss seines Bekenntnisses auf sein Werk, zumal man hier unterscheiden muss zwischen seinen *autos sacramentales* und den *comedia de capa y espada*. Abellán nennt Calderón weiters einen Neostoiker (vgl. Abellán 1981: 209). Die neostoische Lehre sieht „Tugend und nicht Gott als höchstes Gut“, sie verneint die „christliche Vorsehung“ und erachtet die menschlichen „Gefühle und Passionen“ als schlecht. Dies steht vor allem dem „christlichen Mitleid“ entgegen (Newmark 2009: 150). Interessant ist das Calderón aber eine jesuitische Erziehung genossen hatte, die den Humanismus ablehnt. Dennoch richteten die Jesuiten nach den humanistischen Methoden in der Ausbildung (Walter 2009: 9). Auch Rodríguez Cuadros bestätigt den neostoizistischen Einfluss in seinen Werken (vgl. Rodríguez Cuadros 2002: 23).

Neuschäfer sagt zur Ausrichtung Calderóns folgendes:

„Geistesgeschichtlich ist Calderón in seiner Anthropologie und Theologie dem Trienter Konzil und der Gegenreformation verpflichtet, ohne daß er deshalb als düsterer » Dichter der Inquisition« oder der Gegenreformation zu bezeichnen wäre. Er vertritt im Gegenteil die eher optimistische Tridentiner Auffassung von der grundsätzlichen Freiheit des menschlichen Willens (*libre albedrío*). Auch in der seinerzeit heftig umstrittenen »Gnadenfrage« vertritt Calderón – wohl im Gefolge des Jesuiten Molina – eine maßvolle optimistische Position: Die göttliche Gnade und damit die Möglichkeit, das ewige Seelenheil zu erlangen, wird niemand versagt, der sich ernsthaft darum bemüht. Dieses Vertrauen in die Freiheit und Selbstverantwortung des Menschen ist jedoch in eine ganz von der Theologie bestimmten Weltsicht eingebettet, für die das diesseitige Glück wenig,

die Verachtung der Welt und das Streben nach dem Jenseits als dem eigentlichen Ziel des Menschen alles bedeuten.“ (Neuschäfer 2001: 175)

Gerade in den *comedias de capa y espada* bedient sich Calderón „scholastischer Argumentationsmethoden“ (Valbuena Prat et al. 1983: 771). Dies bedingt durch den Einfluss der besuchten Universitäten Alcalá und Salamanca erlangten im Rahmen der „spanischen Spätscholastik“ großen Einfluss (Darge 2010: 309).

Nun müssen wir natürlich auch eine Trennung zwischen seinen *autos sacramentales* und den *comedias de capa y espada*. Die religiöse Ausrichtung zeigt sich auch in den *comedias*. Wir sehen in Calderóns Werken widersprüchliche Aspekte dieser Zeit. Um diese ans Licht zu bringen, war das Theater ein sehr geeigneter Ort.

Generell kann man sagen, dass Calderón dem *conceptismo* folgt. Dieser *conceptismo* zeigt die Welt nicht wie sie wirklich ist, sondern lässt Raum die Zusammenhänge zu kreieren (vgl. Neuschäfer 2001: 98). Der *conceptismo* wird von Monge, Collard und Parker wie folgt definiert:

„La naturaleza esencial del concepto, en que se base este estilo, es el establecer una relación intelectual entre ideas u objetos remotos; remotos por no tener ninguna conexión obvia o por ser en realidad completamente disímiles («relaciones ficticias y arbitrarias», se les suele llamar).“ (Monge et al. 1983: 110)

Aber wir finden auch Elemente des *culteranismo* in seinem Werk. Dies bekräftigen jedenfalls Aullón de Haro et al. Diese nennen dazu noch, dass die Verwendung von Metaphern und Bildern diesem zuzurechnen ist (vgl. Aullón de Haro et al. 1991: 247). Beides erscheint in *El escondido y la tapada* plausibel. Wir werden später sehen, dass die Probleme, die die Figuren zu bewältigen haben keineswegs immer offenkundig dargestellt werden. Zu *culteranismo* kann gesagt werden, dass sich allein die räumliche Darstellung Bilder, Metaphern und Vergleiche der Raum vergrößert. Seine Werke wurden also durch den Katholizismus der Jesuiten, der Scholastik und des Stoizismus seiner universitären Bildung beeinflusst. Die Ausbildungsmethode der Jesuiten war humanistisch geprägt, es sind also auch hier Einflüsse denkbar. Wir sehen also, dass Calderón Widersprüchlichkeiten in seinen Werken vereint.

Gerade in den *comedias de capa y espada* zeigt sich das kontroversielle Bild, dass Calderón von Frauen hatte. Sie ist personifizierte Verführung, die nicht zu bändigen ist und der

intelligente Geist in einer *comedia*, die alle um den Finger wickelt (vgl. Rodriguez Cuadros 2002: 63). Darüber hinaus war aber die Seele für ihn abstrakt, sodass er die intellektuelle Kapazität der Frau als vollwertig der männlichen gegenüber betrachtete (vgl. Sabat 2006: 714ff).

4.3. Der Schlüssel als Werkzeug in der Alltagswelt

Den Schlüssel als Mittel zum Zweck gäbe es nicht, wolle man nicht seit Beginn der Menschheitsgeschichte Raum abgrenzen, sei es um etwas in Verschluss zu nehmen um sein Eigentum zu schützen oder um ihn als Statussymbol zu verwenden. Das Verschlussprinzip geht an den Ursprung unserer Kultur zurück. Schon Plinius der Ältere nahm auf die Verwendung des Schlüssels Bezug. Auch in der Ilias und der Odyssee finden sich Schloss und Schlüssel (vgl. Pankofer 1973: 10). Das heißt also er ist aus einem bestimmten Bedürfnis heraus entstanden und zwar seinen eigenen Bereich abzugrenzen und den Einflussbereich Anderer zu verringern. Dieses Bedürfnis entstand laut Nachweis schon 2500 v. Chr. Die gesamte Objektgeschichte hier auszuführen, würde freilich zu weit gehen. Dennoch kann man sagen, dass die verschiedenen Kulturepochen auch am Objekt Schlüssel sichtbar sind und sich der Schlüssel je nach Region und Epoche entsprechend entwickelt hat. Zum Barock so dazu auch Pankofer:

„Beim Schlüssel spricht sich der barocke Stilwille deutlich im Formenreichtum der Reiden aus. Zeitgenössische freie Künstler stehen mit ihren Entwürfen dem Handwerker zur Seite. Es bahnt sich eine allmähliche Trennung zwischen Kunst und Handwerk an. Man hat gesagt, daß der Goldschmied, der sich nicht mit gegossenen Formen abgab, die Eisenschmiedekunst, die beim Metallguß angelangt war, getötet habe; schon trifft man auf Schlüssel, die aus Silber gebildet und zum Teil feuervergoldet sind. Alles ist kostbarer geworden, das Reelle, Gediegene wird in den Hintergrund gedrängt.“ (Pankofer 1973: 16)

Beispielsweise findet sich im Mittelalter der Brauch, die Schlüssel bei einer Niederlage an den Feind zu übergeben. Auch werden heute noch die Schlüssel einer Stadt an willkommene Gäste übergeben (vgl. Pankofer 1973: 10). Dies war vor allem in Sevilla des Mittelalters der Fall. Ein weiterer Brauch ist der Schlüssel des Witwers (vgl. Fielhauer 1987: 39). Ein bekanntes Phänomen Spaniens war auch der Kammerherrenschlüssel, der als besondere Ehre und besonderes Amt an Kammerherren übergeben wurde (vgl. Díez Borque 1990: 171). Die Bräuche sind natürlich regional verschieden. Es soll aber zeigen, dass der Schlüssel eine historisch gewachsene Symbolkraft in sich trägt.

4.4. Der Schlüssel und die Tür als Symbol

Trotz seiner Alltagsverwendung sind der Schlüssel und das Schloss sowie die Tür symbolträchtige Gegenstände. Diese Symbolhaftigkeit korreliert mit der jeweiligen Zeit, aber verlangt natürlich nach einem sozialen Kontext, in dem das Symbol verhaftet ist. Erklärbar ist das wiederum durch den oben genannten Habitus, der durch den Autor in das Werk Einzug hält und das Werk in seiner Zeit verankert.

Das Symbol als solches ist ein vielschichtiger Begriff. Oft wird in der wissenschaftlichen Literatur Unterschiedliches verstanden. Diese Arbeit folgt auch hier einem literatur- aber auch kulturwissenschaftlichen Ansatz, den Günter Butzer et al. im Metzler Lexikon literarischer Symbole in ihrem Vorwort verwendet haben.

„Unter »Symbol« wird also in diesem Lexikon die sprachliche Referenz auf ein konkretes Ding, Phänomen oder auch eine Tätigkeit verstanden, die mit einem über die lexikalische Bedeutung hinausweisenden Sinn verknüpft ist. Die besondere Attraktivität des Symbols für die Literatur liegt darin, dass es vom einzelnen Text ausgehend auf andere Texte und Kontexte ausgreift und zusätzliche Sinnzusammenhänge stiften oder zumindest andeuten kann.“ (Butzer et al. 2008: V Vorwort)

Die kulturwissenschaftliche Referenz ist hier in der letzten Zeile des Zitats sichtbar. Das Symbol zeigt uns einen Kontext und eben diesen Kontext und diese zusätzlichen Sinnzusammenhänge im Zusammenhang mit Grenzen gilt es hier in der ganzen Arbeit zu erläutern.

4.5. Das Symbol im Theater

Dem Symbol im Theater ist noch einmal eine besondere Stellung einzuräumen. Diese Sonderstellung ergibt sich für Asmuth aus der Abwesenheit des Autors (vgl. Asmuth 2009: 170). Asmuth dazu auch:

„Sentenzen und Wertaussagen bringen ihren Sinn ausdrücklich zur Sprache. Gerade dichterische Werke enthalten aber auch Sinnträger, die ihren Sinn eher verheimlichen, ihn nur indirekt zu erkennen geben, die also der Interpretation, der Auslegung oder Deutung bedürfen. Auf diese unausdrücklichen Sinnträger ist das Drama wegen der Abwesenheit des Autors mehr angewiesen als andere

Literaturformen. Der bekannteste Sinnträger dieser Art ist das Symbol.“ (Asmuth 2009: 170)

Als spezielles Symbol werden Verweisungssymbole verwendet. Asmuth definiert das Verweisungssymbol wie folgt:

„1. Der Symbolträger ist eine selbständige, unabhängig von seiner Symbolfunktion existierende Sache, die nur zusätzlich symbolisch aufgeladen wird. Er wird als nicht erst zum Zweck der Symbolik geschaffen.

2. Die genaue Bedeutung des Verweisungssymbols, jedenfalls in dessen literarischer oder sonst wie künstlerischer Verwendung, ist kollektiv meist nicht fest vereinbart, sondern wird vom Autor mehr oder weniger privat geregelt. Der symbolische Sinn ist deshalb oft nicht eindeutig zu erkennen. Schon daß überhaupt ein solcher Sinn in Frage kommt, ist manchmal schwer festzustellen. Mehrfache oder auffällige Erwähnung bzw. Vorführung einer Sache, die keine Gebrauchsfunktion hat, lässt symbolische Absicht vermuten.

3. Das Verweisungssymbol hat meist keine sinnlich-konkrete sondern eine geistig-abstrakte Bedeutung. Dieses Symbolverständnis hat vor allem Goethe vertreten. Ihm zufolge ist das Symbol ein Besonderes, das ein Allgemeineres durchscheinen lässt.“ (Asmuth 2009: 171)

Diese Merkmale treffen jedenfalls auf den Schlüssel zu. Die Gebrauchsfunktion ist nur dann gegeben, wenn der Schlüssel tatsächlich verwendet wird, jedoch ist die mehrfache und auffällige Erwähnung sehr wohl zu bejahen.

Auf der Bedeutungsebene haben der Schlüssel und die Türe vielerlei Facetten. Diese reichen vom religiösen Bezug über das Bedürfnis nach Sicherheit und über die Verlockung bis hin zur metaliterarischen Verwendung. Im Metzler Lexikon für literarische Symbole werden zum Schlüssel folgende Referenzen angegeben. Nachstehend folgen die von Neubauer-Petzoldt erarbeiteten Bedeutungsebenen des Schlüssels (vgl. Neubauer-Petzoldt 2008: 328f):

- „1. Macht- und Herrschaftssymbol,
2. Symbol für Wissen und Erkenntnis
3. Symbol für Geheimnis, Verbot und Prüfung
4. Symbol der Liebe und der Sexualität
5. Metaliterarisches Symbol (Neubauer-Petzoldt 2008: 328f)“

Zudem wird in Metzlers Lexikon für literarische Symbole angegeben, dass das Symbol auch mit seiner Funktion heraus entsteht. Diese Funktion bezieht sich also auf das Öffnen und Schließen einer Sache.

Für diese Arbeit besonders relevant ist im Zusammenhang mit dem Schlüssel und weiters die Tür oder das Tor, da beide nämlich eben die oben genannten Grenzsituationen herbeiführen. Dies bildet also das unvermeidbare Gegenstück zum Schlüssel. Daher wird hier auch die Symbolik der Türe miteinbezogen.

Die Tür macht nach dem Lexikon für literarische Symbole eben diese Referenzen. Dies auch nach Rohmer (vgl. Rohmer 2008: 388f):

- „1. Symbol des Übergangs
2. Symbol des Geheimnisses
3. Symbol für Krieg und Frieden (Rohmer 2008: 388f)“

Zudem sehen wir bei Tür noch die Möglichkeit des Öffnens und Schließens. Gerade das macht sie im Rahmen der Symbolanalyse zur Gegenspielerin des Schlüssels auf Ebene der realen und imaginären Grenzen.

„Zur Symbolik der Tür tritt hier auch noch die Enge oder Weite der Öffnung sowie die Verschießbarkeit von Tür und Tor, die Grenzübertretung zwischen Innen und Außen, die den Blick in beide Richtungen ermöglicht, die Schutz- und Abwehrfunktion und der bauliche Zusammenhang, in dem Tür und Tor funktional stehen (Haus-, Kirchen-, Tempel- oder Stadttor).“ (Rohmer 2008: 388)

Symbole werden immer auf soziale und kulturelle Kontexte bezogen. Dies soll im Folgenden analysiert werden und weiters mit sozialhistorischen und gesellschaftswissenschaftlichen Quellen belegt werden. Außerdem sind die oben genannten Verweise keine taxative Aufzählung, sondern lediglich die Ausgangslage der Interpretation. Sollte sich im Zuge der Quellenrecherche anderes ergeben, wird dies als Ergebnis als Ergebnis ausgewiesen.

Letztlich gilt an dieser Stelle noch zu ergänzen, dass auch die Symbolhaftigkeit nicht vollständig erschlossen wurde, sondern dies jedenfalls im Rahmen der Interpretation auf Basis des Primärtextes geschehen muss. In Ergänzung zum oben erwähnten Auslegungsspielraum nehmen hier Butzer et al. auf den Deutungshorizont der Symbole und deren Verankerung im sozialen und historischen Bereich Stellung:

„Zum Schluss: Nicht alles ist Symbol. Neigt der einmal sensibilisierte Leser dazu, überall nur noch Symbole zu identifizieren, kann vielleicht gerade die Akzentuierung der Historizität der Symbolbildung vor dem Missverständnis bewahren, dass man Symbole und ihre Bedeutungen wie in einem Register nachschlagen könne. Nicht nur die hier versammelte Vielfalt der Bedeutungen,

die häufig auch die polare Entgegensetzung einschließt (z.B. beim Kristall oder der Schlange), sollte vor diesem Fehler bewahren, sondern auch die Einsicht, dass Symbole und ihre Bedeutungen durch und in spezifischen literarischen, historischen und sozialen Kontexten gebildet werden, die zu erschließen niemals Sache eines Lexikons, sondern allein der kritisch-deutende Lektüre der Leser sein kann.“ (Butzer et al. 2008: VI, Vorwort)

Im folgenden Kapitel erfolgt eine knappe Zusammenfassung der historischen Umstände in Spanien und in der Welt während des *Siglo de Oro* zur besseren historischen Verortung.

5. Überblick über die Alltagswirklichkeit im Siglo de Oro

Hier sollen die wichtigsten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen angeführt werden, die später als Grundlage der Analyse dienen sollen:

5.1. Grenzen im Allgemeinen

Spricht man über Grenzen, so muss man sich erst im Klaren sein, was Grenzen eigentlich bedeuten. Grenzen existieren seit Beginn der Menschheitsgeschichte. Das ergibt sich allein aus der Begrenztheit der Zeit und des räumlichen Zugangs jedes Einzelnen. Um Grenzen wie in unserem Fall mit einem Schlüssel übertreten zu können, müssen wir definieren, was Grenzen im damaligen Sinn überhaupt bedeuteten. Jedenfalls sicher ist aber, dass der Schlüssel an verschiedene wissenschaftliche Bereiche anknüpft. Das folgende Kapitel soll einen Überblick über mögliche Bereiche geben, die Grenzsituationen hervorrufen können.

Die erste Grenze ist also die einfache, historische Grenze, die metaliterarisch Beginn und Ende des *Siglo de Oro* definiert. Darüber hinaus definieren Epochen und Perioden jeweils für sich, welche Möglichkeiten der Mensch hat und wann ihm Grenzen gesetzt sind.

Man sieht im gesellschaftlichen und kulturellen vor allem rechtliche, soziale und kulturelle Grenzen. Dies geschieht vorwiegend auf Ebene kollektiver Grenzen. Gehen wir weiter in der Analyse, führen uns kollektive Grenzen in kultureller Einbettung automatisch zu individuellen Grenzen und den daraus ableitbaren Emotionen. Dies beschäftigt uns also im nächsten Kapitel.

5.2. Historische Rahmenbedingungen: Politik, Recht und Gesellschaft

Der politische Überblick gibt uns einen Rahmen für die Alltagsbedingungen 16. und 17. Jahrhundert. Wir sehen aber nicht nur die Zeit an dieser Grenze, sondern darüber hinaus auch das System von Recht und Ordnung.

Das *Siglo de Oro* erstreckt sich vom Ende des 15. Jahrhunderts bis ins 17. Jahrhundert. Als anfängliche Orientierung eignet sich dafür die Herrschaft der katholischen Könige, Isabella von Kastilien (1451-1504) und Ferdinand von Aragón (1452-1516). Während man im

Mittelalter von einer scheinbaren friedlichen Existenz der drei Religionen: Christentum, Islam und Judentum, ausgehen kann, änderte sich die Situation schlagartig mit der Herrschaft der *reyes católicos*. Es wurde die Inquisition eingeführt, die darauf spezialisiert war, Religionen zu unterdrücken und die Niedertracht des Einzelnen gegenüber den anderen zu verstärken. Juden wie Muslime wurde zur Taufe gezwungen und es entstanden zwei neue Termini: *conversos* und *moriscos* – getaufte Juden und getaufte Muslime (vgl. Schmidt 2007: 105ff).

Unter *Carlos I* (1500-1558; Karl V) erreicht die Expansion des spanischen Imperiums seinen Höhepunkt. Dies mit der Folge sozialer Unruhen. *Carlos I* (Karl V) führte das Regime der Inquisition der *reyes católicos* weiter. Sein Steckpferd war zudem die Bürokratie. Territorial erstreckte sich die spanische Krone bis zu den Niederlanden. *Carlos I* schuf das System des Vizekönigs, das auch aufgrund der Größe des Territoriums notwendig war. *Carlos I* zog vor allem den Adel auf seine Seite. Unter seiner Herrschaft wurden Portugal und weiteren Kolonialgebiete annektiert (vgl. Schmidt 2007: 145ff).

In der Regierungszeit von *Felipe II* war Spanien auf dem Weg zur Vormacht in Europa. Intern führte er das starke Regiment mittels Inquisition, Unterdrückung und einer ausgeprägten Bürokratie seines Vorgängers weiter (vgl. Simson 2005: 8ff).

Danach befand sich *Felipe III* (1578-1621) an der Spitze des spanischen Königreichs. *Felipe III* war besonders religiös und nicht besonders interessiert an der Regierung, so finden wir Vertreter, der die Regierungsgeschäfte für ihn erledigte. *Lerma* war allerdings sehr korrupt und die Korruption wurde schließlich der Herrschaft *Felipe III* zum Verhängnis. Während der Herrschaft von *Felipe III* kam es schlussendlich zur Vertreibung der Mauren und zu einem erfolglosen Militäreinsatz in Flandern, der mit einer Waffenruhe endete (vgl. Varela Iglesias 2005: 153f).

Es folgte ihm *Felipe IV* (1621-1665), der von ähnlicher Konstitution war, wie sein Vorgänger, dieser hatte seinerseits auch wieder einen Berater, der die Regierungsgeschäfte regelte. Unter Olivares besserte sich die Situation der *conversos*, da Spanien in einer finanziellen Krise steckte (vgl. Schmidt 2007: 105ff). In seine Zeit fielen die Abspaltung Portugals, Unabhängigkeitsforderungen Kataloniens und Aufstände in Neapel und Sizilien.

Ihm folgte *Carlos II (1661-1700)*. Dieser trieb die politische Dekadenz auf die Spitze und übertrug schlussendlich die Herrschaft auf das französische Haus der Bourbonen, worauf die geschickte Politik von Ludwig dem XIV in Ermangelung eines Erbens seinen weiteren Verlauf nahm (vgl. Varela Iglesias 2005: 135ff).

Weltgeschichtlich fallen in diese Zeit zahlreiche Entdeckungen (Amerika, Südamerika, Karibik), der 30-jährige Krieg (1618-1648), die Herrschaft von Ludwig XIV und die Erfindung des Buchdrucks.

Als gesellschaftliche Ordnung finden wir noch die mittelalterliche Feudalgesellschaft. Langsam erkennt man ein aufstrebendes Bürgertum (vgl. Simson 2005: 7ff). Als gesellschaftliche Struktur finden wir eine feudale Ständegesellschaft: „Volk, Klerus, Adel“ (Simson 2005: 7ff).

In der Gesamtheit betrug die spanische Bevölkerung in etwa neun Millionen Menschen um 1500 (vgl. Vives 1979a: 367). Die Bevölkerungszahlen dieser Zeit sind über den weiteren Verlauf des spanischen *Siglo de Oro* als rückläufig zu erkennen und betrug deutlich weniger als am Ende des 16.Jahrhunderts. Diese Umstände könnte auf etwaige Pestepidemien zurückzuführen zu sein. In den Städten lässt sich zu Beginn ein Zuzug bemerken, vor allem als der Hof nach Madrid verlegt wurde. Dies betraf, aber jedoch nur die florierende wirtschaftliche Zeit der spanischen Monarchie. Später ging vor allem die städtische Bevölkerung im 16. und 17.Jahrhundert zurück. Diese Rückläufigkeit ist auf die schwerwiegende Finanzkrise im späten *Siglo de Oro* zurückzuführen. Diese führte zu höheren Abgaben, die vor allem die ärmeren Bevölkerungsschichten betraf. Jene musste Kredite für Nahrungsmittel aufnehmen, die in der weiteren Folge zu einer Refeudalisierung führten. Diese Refeudalisierung stürzte die Menschen wieder in eine zunehmende Abhängigkeit. Interessanterweise war das gesamte einfache Volk, also die überwiegende Mehrheit wirtschaftlich sehr eingeschränkt (vgl. Vives 1979a: 367).

Dies vor allem im Hinblick darauf, dass danach Wohnverhältnisse erörtert werden und gerade im Zusammenhang mit den Wohnverhältnissen ist die finanzielle Situation sowie natürlich auch in der Folge die Standeszugehörigkeit unabdingbares Kriterium. Wichtig aber ist es, dass Standeszugehörigkeit nicht eine Garantie für die finanzielle Situation war (siehe unten).

Natürlich fällt es schwer, eine einheitliche Nomenklatur und eine Gesellschaft vollkommen unter Begriffe zu subsumieren. Auch das bietet aber dennoch wieder eine Orientierung in der gegenständlichen Analyse. Für die Untersuchung sind vor allem die obere Mittelschicht und der niedere Adel interessant.

Als Rechtsgrundlage finden wir neben den lokalen Rechtsquellen die *Siete Partidas*. So dazu auch Scheppach:

„Erst Alfonso XI. (1312-1350) besaß die politische Stärke, den *Siete Partidas* offizielle Geltung zu verschaffen. Gemäß dem Ordenamiento de Alcalá de Henares von 1348 sollte den *Siete Partidas* nachrangige Geltung zukommen, das heißt, die *Siete Partidas* sollten dann Anwendung finden, wenn der Ordenamiento (bzw. die darin enthaltenen Gesetze) und auch die einzelnen Fueros keine Regelung einer bestimmten Frage bereithielten. Die Geltung der *Siete Partidas* sollte also eine subsidiäre sein. Die Unzulänglichkeit, Beschränktheit und Lückenhaftigkeit der den *Siete Partidas* vorrangigen Quellen machten die *Siete Partidas* faktisch zum anzuwendenden Recht und verhalfen ihnen zu praktischer Anwendung, was zum Teil bis zum Ende des 19. Jahrhunderts weiterwirken sollte.“ (Scheppach 1991: 48f)

Weiters sollte hier noch ein Wort über das Naturrecht verloren werden, das sich abseits theologischer Prinzipien in der Neuzeit entwickelte. Die Scholastik fasste das Naturrecht als „Teil der göttlichen Schöpfung“ auf (Grunert 1996: 351). Es entwickelte sich weiters ein nicht-theologisches Naturrecht (vgl. Grunert 1996: 351).

5.3. Historische Rahmenbedingungen: Kunst und Literatur

Kulturell erstreckt sich das *Siglo de Oro* über die Renaissance und das Barock, mit jeweils spezifischen Ausprägungen für Spanien.

Während die Renaissance bekannt für die Adaptierung neuer Ideen ist, fällt auf, dass man im Barock von diesen Idee wieder abgeht. Im Allgemeinen finden wir in Spanien wohl eine veränderte Praxis in der Renaissance, nicht folgt aber ein kompletter Bruch mit dem Mittelalter, wie in anderen europäischen Gebieten. In der Renaissance rückt das Individuum ins Zentrum der Welt und die Religion gerät in Zweifel sowie man das Bürgertum durch den fortan schreitenden Handel aufkommen sieht. In anderen europäischen Gebieten kommt es zu humanistischen Bewegungen. Trotz aller Widersprüchlichkeiten zur Gegenreformation findet man auch humanistische Bewegungen im Spanien dieser Zeit (vgl. Strosetzki 1981: 260ff).

So bewirkt laut Strosetzki der Humanismus eine innerkatholische Reform (vgl. Strosetzki 1981: 268). Das Wiederaufleben der Antike findet in Spanien aber nur bedingt Zuspruch (vgl. Simson 2005: 7ff).

Im Gegensatz dazu kommt es im Barock in Spanien wieder zu einer rückschrittlichen, sittlichen Umkehr. Die Menschen neigten sich wieder mehr dem religiösen Leben zu und wandten sich bei kulturellen Aspekten den Vorgaben des Hofes zu. Der zunehmende Verfall des Imperiums war schon merklich spürbar. Es kam weiters zu Zensur. Dennoch gilt das Barock als kulturelle Blütezeit.

Eine besondere Kunstform gerade zwischen den beiden ist der Manierismus. Im Barock finden wir eine Abkehr von den Ideen der Renaissance und die Gegenreformation beeinflusst Kunst und Literatur. Darüber hinaus finden neben dem Manierismus, dem Barock auch den *Barroquismo*. Hier gilt Calderón als der Hauptvertreter. (vgl. Abellán 1981: 50). Die Entwicklung vom *Manierismus* hin zum *Barroquismo* führt uns einerseits über die Gegenreformation und dem Absolutismus (vgl. Abellán 1981: 50) Der starke Katholizismus und die mächtige Präsenz des Adels in dieser Zeit haben die Gegenreformation erst möglich gemacht. Der Adel war zwar ein kleiner Teil der Bevölkerung, aber er war darüber hinaus erstrebenswertes Vorbild für die gesamte Bevölkerung. Das aufstrebende Bürgertum schafft es gelegentlich durch die Finanzkrise der Monarchie einen Adelstitel zu erwerben. Es kam also ideologisch zu einem Rückschritt (vgl. Abellán 1981: 53). Abellán konstatiert folgendes als grundlegende Ideen dieser Zeit:

“[...] la sustitución del humanismo antropológico renacentista por una espiritualidad trascendente; la búsqueda de un espacio intermedio entre Tierra y Cielo; el espíritu tridentino y jesuítico emanado de la Compañía de Jesús; la concepción absolutista del Estado; la tensión entre la fe dogmática y el espíritu crítico; la primacía del ascetismo apegado a los valores morales frente al misticismo poético de altos vuelos...Así, Contrarreforma, Absolutismo y Barroco constituyen una unidad conceptual indiscernible.” (Abellán 1981: 54)

Wir sehen also schon, dass diese Zeit viele Widersprüche und Gegensätze in sich birgt.

Die literarische Epoche *Siglo de Oro* begann mit der *La Celestina* und endet mit dem Tod Pedro Calderón de la Barca (vgl. Simson 2005: 7ff). Dieser Zeitraum erstreckt sich von 1499

bis 1681. Sicher ist es immer schwierig Kategorisierungen vorzunehmen. Zudem wird der Zeitpunkt des Beginns des *Siglo de Oro* in der Sekundärliteratur unterschiedlich definiert.

Jedenfalls geht es hier aber nicht um die Strittigkeit des Beginns, sondern lediglich darum eine Orientierungshilfe anzubieten, da es auch um den Miteinbezug von historischen Gegebenheiten und sozialgeschichtliche Artefakte geht, wurde der Zeitraum bewusst weit gefasst. Das Ende erscheint in der Sekundärliteratur allerdings klarer. Nämlich endet das *Siglo de Oro* mit dem Tod von Calderón.

5.4. Historische Rahmenbedingungen: Ehre und Glaube

Das vorherrschende Bekenntnis dieser Zeit war der Katholizismus. Dieser erreichte nach den Bestrebungen der *reyes católicos* seinen Höhepunkt und diese Tatsache fand regen Anklang in Rom. Aber nicht nur die *reyes católicos* waren Verfechter des Katholizismus, sondern auch ihre Nachfahren wandten sich der katholischen Glaubensrichtung zu, obwohl der Protestantismus in anderen Teilen Europas auf dem Vormarsch war (vgl. Varela Iglesias 2005: 102ff).

Die Gegenreformation war über die gesamte Zeit Bestandteil der spanischen Gesellschaft. Der Adel war religiös (vgl. Vives 1979b: 246).

Besonders wichtig als Konzept dieser Zeit ist die Ehre, also *el honor y la honra* sowie der Glaube. Diese beiden Wertesysteme, zumal sie sich auch überschneiden sollen also die Basis für die Markierung der Grenzen sein. Ein weiterer, wichtiger Aspekt ist die *limpieza de sangre*. Die Konversion war der erste Schritt, dennoch folgte darauf das rigorose Konzept der Bluteinheit. Dieses Konzept verbindet die Ehre mit dem Glauben (vgl. Defourneaux 1986: 31ff).

Auch Defourneaux beschreibt den Glauben und die Ehre als die Fundamente der spanischen Gesellschaft des *Siglo de Oro*:

„Stolz, Fanatismus, selbst Heuchelei, die dem Spanier vorgeworfen werden, sind ja nur die negative Erscheinungsform tatsächlich wertvoller Eigenschaften, die tief in der Mentalität der Spanier verwurzelt sind und das gesamte Leben des

einzelnen und der Gesellschaft prägen: das Ehrgefühl und der Glaube.“ (Defourneaux 1986: 32)

Díez Borque beschreibt das Verhältnis der beiden so:

„Honor y limpieza de sangre: los dos pilares en que parece apoyarse la convivencia civil, organizándose sobre ellos el sistema de reconocimiento, admisión y exclusión y, consecuentemente, las fórmulas de cortesía, los mecanismos de venganza, etc., como forma práctica de unos ideales civiles asumidos, aunque pudieran entrar en colisión con otros del sistema de valores de la religión católica, pero que, como vimos, derivaban también hacia las prácticas externas.“ (Díez Borque 1990: 118)

Diese beiden Bereiche schaffen Räume, die Menschen ein vorbestimmtes Verhalten abverlangen. Beide Räume schaffen ihrerseits Rollenbilder, Handlungsmuster und Grenzen. Dies soll in Verbindung mit dem Schlüssel erörtert werden.

5.4.1. Imaginäre, soziale und emotionale Räume – *el honor y la honra*

Im Zentrum der Gesellschaftskonstruktion des *Siglo de Oro* liegt die Ehre: *el honor y la honra*. Die Ehre existiert nicht nur kodifiziert im Recht, sondern sie existiert auch auf Gefühlsebene jedes Einzelnen:

Die *Partidas* behandeln die Ehre laut Bennassar so:

„[...] «la réputation que l’homme a acquise par le rang qu’il occupe, par ses hauts faits ou par valeur qui se manifeste en lui.»“ (Bennassar 1975: 167)

Das ist eine binäre Grenze, nämlich die oben vielfach und ausführlich erörterte Grenze zwischen Legalität und Illegalität und Recht und Unrecht. Die Ehre schafft darüber hinaus mehrseitige Grenzen, die aus unterschiedlichen sozialen Beziehungen resultieren. Die interne Logik folgt also auch persönlichen Gefühlen und ist verwurzelt mit Gefühlen und Affekten. So dazu auch Bennassar:

„Déjà apparaissant les deux significations de l’honneur, levier de l’action personnelle et valeur socialisée, d’autant plus que les *Partidas* soulignent que les injures sont une cause de déshonneur, en particulier si elles ont été proferées en public.“ (Bennassar 1975: 167)

Man sieht hier den persönlichen Wert, den sozialen Raum und die Außenwirkung der Ehre.

In sich differenziert die Ehre aber zwei verschiedene Aspekte: *el honor* und *la honra*. Der Unterschied wird in einem Zitat von José María Díez Borque deutlich, der sich seinerseits auf Américo Castro stützt:

„El honor, en su acepción y sentido de dignidad individual, es común y compartido, pero no se pone el acento en la autoestima y virtud en sí, sino – como decía – en la opinión, concepto que de la dignidad individual tienen los demás, y ésta será la fuente conflictiva del teatro que nos ocupa. Como dice Américo Castro, el sentido total de la existencia se cifraba en la conciencia de no estar ofreciendo resquicio a la embestida de la opinión ajena, es decir, poseer sin mancillar la honra. El honor es, la honra se mueve en la sociedad y puede ser poseída por todos como reflejo de la opinión y no como virtud aislable. Según A. Alonso, los españoles distinguían con entera claridad entre virtud, cualidad intrínseca del individuo y honra, admisión ajena de esta virtud” (Díez Borque 1976: 298)

Hier sehen wir also eine ganz klare Trennung von Tugend – *virtud* und *el honor* y *la honra*. Die Gleichsetzung von Tugend und Ehre kennt man aus der Ritterzeit. In Spanien vollzieht sich allerdings nach der Reconquista eine folgenschwere Veränderung, die die Ehre stark von Außenpositionen abhängig macht (vgl. Hildebrandt 1994: 249ff). Weiters, und das folgt der Argumentation von Díez Borque und Américo Castro, ist *el honor* die Dogmatik hinter den praktisch vollzogenen Einzelfällen.

Auch Hans-Hagen Hildebrandt stellt folgendes fest:

„Die theoretische Diskussion des Ehrbegriffs im spanischen *Siglo de Oro* versucht, eine jedem Menschen von Gott gegebene unveräußerliche Würde der Person (*honor*) von der weltlichen Ehre (*honra*), die erworben und verloren werden kann, zu unterscheiden.“ (Hildebrandt 1994: 249)

Folgt man letzterem Zitat gibt es uns die Möglichkeit, die Trennung zwischen *honor* y *honra* zu verstehen. *El honor* ist das christliche Fundament des menschlichen Daseins, *la Honra* der moralische Handlungsraum. Folgt man dem Konzept von Castro und Hildebrandt sieht man an der Trennung eine zunehmende Säkularisierung. Die für uns relevante Ausprägung ist *la honra*. Die Außenwirkung steuert das Verhalten. *Honra* ist ein Konzept zur Fremdbewertung, das heißt wir befinden uns hier im Bereich der extrinsischen Motivation des Einzelnen, die Ehre aufrechtzuerhalten. Es kommt hier zur Bewertung der eigenen Handlung durch andere.

Der oder die Einzelne setzt alle Anstrengungen daran, *la honra* von seinem/ihrem Umfeld gut bewertet zu wissen.

Jedenfalls aber führt die Ehre als Konzept zu einer Reihe von Gefühlen im persönlichen Bereich. In Anlehnung an den bourdieu'schen Habitus können wir davon ausgehen, dass die Figuren analog zu Menschen in sozialen Beziehungen Gefühle entwickeln.

Vorsicht ist allerdings geboten bei allzu schnellem Rückschluss auf *el honor y la honra*, denn oftmals wurden die beiden aufgrund des Versmaßes verwendet (vgl. Chauchadis 1982: 67f). Der für uns relevante Aspekt ist die Außenwirkung.

Emotional befinden wir uns hier aber jedenfalls in einer negativen Gefühlshaltung. Es wird versucht den Status quo aufrechtzuerhalten oder zu verbessern. Vor allem Angst leitet diese Handlungen. Diese Angst kann verschiedene Gestalten annehmen: Versagensangst, Todesangst, Angst vor Enttäuschung oder Ohnmacht. Darüber hinaus hat jeder Stand seinen eigenen Kodex. Dieser Kodex der *nobleza* wurde gerne nachgeahmt (vgl. Díez Borque 1976: 297). Der Kodex besagte unter anderem, dass Ehre hochgehalten wurde und der Adel von der Arbeit ausgeschlossen wurde.

Für Frauen gilt ein anderes Konzept der Ehre, so ist gerade die Alltagswirklichkeit der Frauen sehr von der Aufrechterhaltung der Ehre beeinflusst ist, die der Familie zugewiesen wurde.

5.4.2. Imaginäre soziale und emotionale Räume – *la fe*

Wie oben ausgeführt sind neben der Ehre Glaube, Kirche und Religion sehr einflussreich in der spanischen Gesellschaft im 16. und 17. Jahrhundert.

Die Dominanz der Kirche geht auf die Reconquista zurück. Durch diese Dominanz wurden andere Religionen zurückgedrängt und Anhänger des Judentums und des Islams vertrieben oder zur Konversion gezwungen. Weiters hatte die katholische Kirche mit dem Protestantismus zu kämpfen, der sich im Laufe dieser Zeit über Europa ausbreitete. Spanien war in diesem Konflikt ein Vertreter des Katholizismus (vgl. Defourneaux 1986: 33). Zu dem feindlichen Religionsklima dieser Zeit tritt die Inquisition. Die Ausgestaltung der Religion gleicht dem Fanatismus (vgl. Defourneaux 1986: 34).

Die Inquisition vereint Herrschaft, Glaube und das Konzept der Ehre. Dennoch lässt sich in Spanien eine gewisse Widersprüchlichkeit zwischen geistlichem und weltlichem Dasein erkennen. So floriert der katholische Ablasshandel. So dazu auch Defourneaux:

„» Sündigen, Buße tun, wieder sündigen « scheint geradezu das Lebensprogramm eines Teils der spanischen Gesellschaft zu sein, vor allem seiner höchsten Schicht, in der extreme religiöse Inbrunst manchmal mit außergewöhnlicher sittlicher Verwahrlosung einhergeht.“ (Defourneaux 1986: 34)

Also sehen wir in Spanien keine zutiefst moralische Gesellschaft, sondern finden gerade in dieser Zeit ein Gesellschaftsbild, dass – wie unten erwähnt – von Historikern gern die „galante Zeit“ (Beutin 2008: 110) genannt wird. Dies spricht für eine Widersprüchlichkeit gerade im Bereich des Glaubens. Aus dem oben stehenden Zitat sieht man, dass die Widersprüchlichkeit besonders die oberen Schichten betraf. Es kommt also zu einer förmlichen Ausübung des Glaubens, bei der es mehr darum geht, bei der Glaubensausübung gesehen zu werden als eigentlich zu glauben. Auch Díez Borque bestätigt die exzessiven Riten und die starke Außenwirkung der Frömmigkeit (vgl. Díez Borque 1990: 91f). Hier muss die Inquisition genannt werden. Die Inquisition hatte Einfluss auf die literarische Produktion dieser Zeit, aber vor allem auch auf das Alltagsleben. Zwischen 1530 und 1720 ging allerdings die unter den *reyes católicos* wieder zurück. Die Inquisition schürte vor allem Angst. Die von der Inquisition verfolgten waren vor allem Andersgläubige. Durch Beschuldigungen konnte man seine Ehre verlieren (Garcia Carcel 1999: 46ff).

Auch hier spielt Angst und die daraus resultierenden Gefühle eine Rolle. Im jeweiligen Raum gelten unterschiedliche Prinzipien. Man könnte dies auch in Anlehnung an Bourdieus Feldtheorie sehen. Durch diese Prinzipien entstehen Grenzen und Grenzüberschreitungen.

6. Inhalt

Die Komödie von Pedro Calderón de la Barca eröffnet eine Vielzahl an Räumlichkeitsdarstellungen, die ermöglichen dem Prinzip des Verschließens, dem Schlüssel, einer damit verbundenen Geheimhaltung und Raumaufteilung näher auf den Grund zu gehen. Die Komödie dreht sich um eine Dreiecksgeschichte, deren Zentrum der *tocador* eines Zimmers, eine geheime Tür, die dazugehörige Treppe und der Schlüssel sind.

Die Hauptperson ist der, in eine unglückliche Liebesgeschichte verwickelte, Don Cesar. Don Cesar führt ein doppeltes Spiel. Er lässt sich gleichzeitig mit Celia und Lisarda ein und schlussendlich wird ihm die Affäre mit Celia zum Verhängnis, da er im Duell um sie unabsichtlich und aus reinster Eifersucht den Bruder Lisardas, der eigentlich Angebeteten, tötet. Celia möchte Don Cesar in Abwesenheit ihres Bruders Unterschlupf gewähren. Unglücklicherweise kehrt genau zu dieser Zeit Don Felix, der Bruder von Celia aus dem Krieg in Italien zurück um sich der Ehre von Celia zu vergewissern und diese gegebenenfalls an Don Cesar zu rächen. So verweilt Don Cesar mit Mosquito plötzlich nicht mehr in Sicherheit, sondern im Haus seines Feindes. Celia und Don Felix räumen also das Haus, aber die geheime Treppe in Celias Unterkunft bleibt bislang noch unentdeckt. Das Zimmer des Stückes hat drei Türen: zwei sichtbare und eine unsichtbare. Die unsichtbare Tür ist durch einen Raumteiler – *tapique* – verstellt. Dahinter befindet sich die geheime Treppe.

Als Don Cesar und Mosquito durch die geheime Tür in den *tocador* zurückkommen, finden sie ein geräumtes Quartier vor. Celia ist ausgezogen. Don Juan, der Freund des Don Cesar und Verlobter von Lisarda, begleitet Don Felix auf seinem Rachezug. Bei einem Besuch der Alguaciles², die aber Don Felix sucht, fliegen Don Cesar und Mosquito beinahe auf. In der Zwischenzeit möchte Don Diego, der Vater Lisardas und zukünftige Schwiegervater des Don Juan, das Haus für das zukünftige Ehepaar mieten und mietet damit die beiden unerbetenen Gäste in der Treppe mit. Don Diego nimmt die Schlüssel an sich.

Beim Einzug wird die geheime Tür des Zimmers verstellt und Beatrix verschließt die Tür des Zimmers mit dem *tocador* (im Folgenden auch „Zimmer-*tocador*“ genannt).

² Alguacil ist ein öffentliches Organ der Inquisition (vgl. Garcia Carcel 1999: 28).

Beatriz und Mosquito befinden sich ebenso in der Anbahnung einer Liebschaft. Schließlich versucht Celia, Don Cesar und Mosquito zu retten und wickelt Don Diego unter dem Vorwand des Schutzes um den Finger. Sie tritt in das *Zimmer-tocador* ein und Mosquito, verkleidet als Dame, wird für Celia gehalten, und flieht darauf. Sie trifft auf Don Cesar und gibt ihm den Schlüssel. Beim Gehen wird sie von Lisarda entdeckt.

Don Felix besucht Don Juan in Sorge um seine Schwester Celia, die unter einem Vorwand das Haus verlassen hat. Lisarda entdeckt Celia, vermutet eine Geliebte des Don Juans und läuft ihr nach. So will Don Cesar entkommen, trifft dabei aber auf Don Juan. Don Juan greift Don Cesar an. Don Cesar verschwindet in der Treppe und trifft dabei auf Celia. Lisarda trifft in ihrer Verfolgungsjagd auf Don Juan und beide vermuten des Anderen betrügerische Absicht. Schließlich verschwinden Don Cesar und Celia in der geheimen Treppe. Celia bleibt ohnmächtig zurück und Don Cesar flieht mit dem Schlüssel.

Celia kann in der Treppe, in dem sie von Don Cesar versteckt wurde, das Liebesgeständnis gegenüber Lisarda hören. In der Zwischenzeit fängt man Mosquito. Es ist ihm aber kein Geständnis zu entlocken, deshalb man ihn ein und er trifft im *Zimmer-tocador* auf Celia. Kurz darauf wird Celia von Don Juan entdeckt. Diese möchte aber ihre Identität auch nicht preisgeben, da ja sonst Lisarda argwöhnisch werden würde. Lisarda möchte indessen Don Cesar in Sicherheit bringen. Er verschwindet schließlich im Haus. Es finden sich zu dieser Zeit Lisarda, Beatriz, Celia, Don Cesar und Mosquito im Haus.

Letztendlich versucht Don Cesar durch die Tür an Wachen vorbeizukommen um sich in Sicherheit zu bringen. Dann löst sich die Geschichte auf. Don Cesar rechtfertigt den Tod des Don Alonso, Lisardas Bruder, als Ehrenmann und hält schließlich Don Cesar um die Celias Hand an. Er rettet damit ihrer beider Leben. Die Inhaltsangabe stützt sich auf die oben zitierte Ausgabe des Theaterstücks (vgl. 519-562).

7. Reale, soziale Grenzen und physische Grenzen

7.1. Vorbedingung: Standeszugehörigkeit

Die Szenerie befindet sich in diesem Fall in Madrid und wir können von einer begüterten Familie ausgehen. Dies wird im Folgenden: Der Stand ist die Grundlage seiner sozialen Rechte. Der Stand ist entweder abhängig von der Geburt eines Menschen oder eben von Gesetz. So dazu auch Scheppach:

„In Titel 23 der vierten Partida finden sich Erläuterungen zu Statusfragen. Ley 1 definiert Status als Bedingung oder Art und Weise in der Menschen leben. Diese *condición* oder *manera*, die den Status einer Person bestimmt, kann sich auch der menschlichen Natur ergeben oder vom gesetzten Recht festgelegt werden.“ (Scheppach 1991: 130)

Das heißt man konnte den Stand auch überwinden. Der Wohnraum einer begüterten Familie war die *casa principal* im Gegensatz zur *casa de pisos* oder *casa de vecinidad* der weniger begüterten Schichten (vgl. Blasco Esquivias 2006: 38). Die komplette Handlung (bis auf eine anfängliche Sequenz in der Kutsche) spielt im Wohnraum der Figuren. Hier wird zunächst der Stand der beiden Familien erörtert, denn dieser ist maßgeblich für den Wohnort. Im Falle der Familie des Don Diego deuten die Dienstboten und der angestellte Kutscher dessen auf eine finanziell gut situierte Lage hin.

Hinsichtlich des sozialen Stands von Celia und Don Felix kann man folgendes anmerken: Dem sozialen Stand nach gehören Celia und Don Felix wohl dem niederen Adel an, denn Felix ist Soldat – *caballero*. Dies geht vor allem aus dieser Textstelle hervor. Hier wird Don Felix von der öffentlichen Polizei gesucht:

Alg. Bu[camos vn Cauallero,
 Don Felix de Acuña es
]u nombre, por auer muerto
 anoche vn hombre en mi calle. (534)

Vives weist ihnen den Stand des niederen Adels zu. So dazu auch:

„Los caballeros y los hidalgos integraban las categorías inferiores de la clase nobiliaria.“ (Vives 1979b: 53)

Das korrespondiert auch mit dem Rang Calderóns. Grundsätzlich war im *Siglo de Oro* die mittelalterliche Bestimmung, dass Adelige zum Kriegsdienst einberufen werden konnten, noch gültig. So dazu auch Defourneaux:

„Das alte, aus dem Mittelalter übernommene Prinzip, wonach der Adlige dem König mit seinen Waffen dienen muß, ist grundsätzlich noch in Kraft; man sieht noch einzelne Adlige, die sich sogar als einfache Soldaten verpflichten.“ (Defourneaux 1986: 223f)

Jedoch fand dies nur noch vereinzelt statt und die Rekrutierung fand zumeist im gemeinen Volk unter unterschiedlichen Bedingungen (z.B. freiwillig, aber auch Zwangsrekrutierungen) statt (vgl. Defourneaux 1986: 223). Im Fall von Don Felix kann man aber vielleicht auf eine freiwillige Verpflichtung schließen, denn die Ehre als Antrieb wird häufig erwähnt. Der Stand der *caballeros* genießt darüber hinaus eine besondere Ehre (vgl. Defourneaux 1986: 223f). Auch Díez Borque subsumiert *caballeros* unter „*nobles de nivel intermedio*“ (Díez Borque 1976: 286). Als wichtig für diesen Stand nennt er auch das Konzept der *limpieza de sangre*, das oben schon erörtert wurde. Zur Ehre des spanischen Soldaten auch:

„Das Ehrgefühl der spanischen Soldaten ist im Übermaß entwickelt; es gründet in den kriegerischen Qualitäten, die ihnen Ruhm und Ansehen eingebracht haben, und nähert sich aus dem Bewußtsein, im Kampf für ihren König noch etwas Höherem, nämlich der Sache Gottes zu dienen.“ (Defourneaux 1986: 238)

Aus dem Text geht hervor, dass Don Felix aus dem Krieg in Italien kam. Dies könnte sich auf die tatsächliche militärische Präsenz vor allem in Oberitalien um 1630 beziehen (vgl. Fernández Albaladejo 2009: 122). Valbuena Briones erörtert diese Präsenz und gibt an, dass man mit großer Wahrscheinlichkeit dieses Ereignis heranziehen kann:

„Por tanto, se hace referencia al bloqueo de Valenza por el Mariscal Crequi, que comenzó el 20 de septiembre de 1635. El maestro de campo, Coloma, que iba en dirección de Frescaroulo, acudió a socorrer a los sitiados, por lo que Crequi tuvo que levantar el sitio el 28 de octubre de 1635. Este hecho, que no tuvo gran proyección histórica, sí en cambio fué muy comentado en España. Calderón se hace eco del mismo.“ (Valbuena Briones 1973: 675)

Defourneaux nennt zudem auch noch die aufkommenden Missstände in der Armee. Dies waren unter anderem „Spielsucht, Gewaltausbrüche und sexuelle Freiheiten der Soldaten“ (Defourneaux 1986: 239).

Für unsere Analyse ist aber interessant, dass *caballeros* wohl besonderen Rang und Ehre genießen. Dies lässt sich im Text *El escondido y la tapada* auch an Don Felix bemerken. Sein Verhalten gegenüber Celia hält Ehre hoch und veranlasst diesen sogar zur Rückkehr aus dem Krieg. Interessant ist daran, dass offensichtlich die Sittlichkeit seiner Schwester so schützenswert ist, dass der Kriegsort verlassen wird. Der Soldat ist zudem eine realistische Figur im *Siglo de Oro* und spiegelt die militärische Präsenz und die Expansion der spanischen Monarchie dieser Zeit wieder (vgl. Díez Borque 1976: 219).

Es sind also primär Ehre und Reputation, die auf eine Soldatenkarriere schließen lassen. Denkbar wäre zudem auch das Geld als Motivation. Das Geld an sich spielte eine große Rolle, denn mit diesem konnte man Standesgrenzen überwinden, welche sich auf die weiteren Lebensumstände auswirkten.

Für den Wohnraum bedeutet, dass auch hier ähnlich wie im Bereich der Kleidung Außenwirkung eine große Rolle spielt. So kann man weiters vom Soldatenstatus auf die Räumlichkeiten schließen. Dies sind Indizien, die den Wohnraum in Form von einer *casa de pisos/casa de vecinidad*, Mehrparteienhäuser, ausschließen lassen.

Zuletzt sollte hier auch noch Otavio angesprochen werden. Otavio ist ein italienischer Kaufmann oder eventuell auch Diplomat. In der Sekundärliteratur wird Otavio als Diplomat bezeichnet (vgl. Voros 1997: 209). Aus dem Stück geht lediglich extranjero (Original: e[tr]anjero, à quien vienen de[]pachos de Roma; 529) hervor. In einer anderen Sequenz wird er als *hombre de negocios* (533) bezeichnet. Er könnte also auch Kaufmann gewesen sein. Beide Berufe lassen aber auf eine finanziell gute Lage schließen.

Der Primärtext im Gesamten zeigt uns, dass es sich sowohl bei Don Felix und Don Diego, als auch bei Otavio um gut situierte Herren handelt. Abschließend kann hier bei beiden Familien auf eine gute finanzielle Lage geschlossen werden, die es ermöglicht in weiterer Folge eine solche *casa principal* zu unterhalten.

Die Standesgrenzen werden also eingehalten. Eine Überschreitung der Grenze erfolgt im Rahmen des Rechts und der finanziellen Mittel erfolgt hier nicht. Aus dieser Perspektive der Wohnraumbeschaffung ergibt sich primär das Einhalten der Standesgrenzen.

7.2. Der Schlüssel – Zugangsmedium

Die Grenze zwischen innen – außen ist eine fundamentale Grenze. Sie ist die offensichtlichste Grenze. Sie kann einfach mittels Schlüssel überwunden werden. Dafür muss untersucht werden, welche Räume und Bereiche es gegeben hat. Räume zeigen uns Türen, die die Verwendung eines Schlüssels verlangen. Neben Räume werden auch Bereiche erläutert. Bereiche sind die Konsequenz der Räume. Sie fassen einige Räume zusammen. Die Bereiche ergeben sich aus einer bestimmten Nutzungsart. Wir sehen vor allem durch Bereiche Zugangsbeschränkungen und allgemeine Muster. Sie lassen uns auf Rollenbilder schließen und die Dimension von Öffentlichkeit und Privatheit im Sinne der Zugänglichkeit konkretisieren. Der Schlüssel symbolisiert hier das Medium der Grenzüberschreitung. Wo finden sich also Grenzen und Grenzüberschreitungen zwischen innen – außen?

7.2.1. La casa principal: Primärtext und realistische Darstellung

In der Ausgangslage im Stück beherbergt das Haus zwei Wohnungen. Die untere gehört einem italienischen Kaufmann. Celia wohnt im oberen Geschoss. Wir können daher mutmaßen, dass Celias Bereich im ersten Stock gelegen ist. Eindeutig wissen wir von einem Stockwerk, doch deutet Celia auf Dachfenster hin (vgl. Voros 1997: 217). Wir können also vermuten, dass das fiktive Haus als mehrstöckiges Haus gedacht war.

Betrachten wir das Haus Calderóns in der *Calle Mayor* in Madrid, so kann man vermuten, dass er sich in seinen Stücken vermutlich nicht auf sein eigenes Haus bezieht. Die Räumlichkeitsdarstellungen in seinem Stück geben Anlass von einer größeren Liegenschaft auszugehen. Interessanterweise aber war das Haus von Lope de Vega ein solches, das mit der Räumlichkeitsdarstellung von Calderón übereinstimmte. So dazu auch Blasco Esquivias:

„También es cierto que en la escala económica en la que ahora nos movemos era más frecuente la posesión que en cualquiera de las otras escalas inferiores. Pensemos otra vez en Lope de Vega, que culminó su existencia comprando a un comerciante las casas principales en las que transcurriría su vida durante más de veinte años de prolífica actividad literaria, desde 1610 hasta 1633 en que murió y sus restos fueron sacados de allí y trasladados a su última morada, en un funeral tumultuoso y solemne que sorprendió a los madrileños. En cierto sentido, la de Lope es una casa ejemplar, por su condición de vivienda unifamiliar entre medianerías, con tres plantas útiles (bajo, principal y desvanes vivideros, además de cueva y patio con pozo, huerta y jardín) y una variedad de estancias idónea

para satisfacer las necesidades de una familia urbana acomodada, tales como zaguán, cocina, comedor, sala de recibimiento, despacho, estrado de damas, oratorio, dormitorios principales y secundarios, cuarto infantil y todo aquello que recabará nuestra atención a lo largo del libro.“ (Blasco Esquivias 2006: 47)

Das Haus von Lope de Vega gibt uns ein gutes Indiz. Auch Fausta Antonucci nimmt das Haus³ von Lope de Vega als Anhaltspunkt (vgl. Antonucci 2002: 58).

Weiters war das Haus nicht immer nur der Wohnort einer Familie, sondern wurden vielmehr Teile des Hauses auch anders genutzt. Dafür spricht, dass ein italienischer Kaufmann in der unteren Etage wohnt. Die Miete des Kaufmannes spricht auch für eine *casa principal*, denn die Ausgestaltung dieser Wohnräumlichkeiten war auch an eine bestimmte soziale Schicht gekoppelt (vgl. Blasco Esquivias 2006: 47). Dies legt Blasco Esquivias in ihrem zweiteiligen Band: *La casa – Evolución del espacio doméstico en España* im ersten Band *Edad Moderna* klar dar:

„Antes de que las ciudades se ensanchasen y configurasen sus propios y distinguidos barrios aristocráticos, y antes también del nacimiento de las modernas periferias, marcadas por la segregación social, económico y laboral, los centros urbanos acogían en sus edificios a todo tipo de personas, configurando cada uno de ellos un cosmos vertical donde convivían – de abajo arriba – el tendero, el rico comerciante, el hidalgo acomodado – incluso el noble –, el artista, el oficial de manos, el menesteroso y cualquier otro tipo que podamos imaginar, distribuidos dentro de la finca según su posición social y su capacidad adquisitiva.“ (Blasco Esquivias 2006: 47)

Auffallend bei der Analyse der Räumlichkeiten und beim Versuch eines Abgleichs mit der Realität ist vor allem die geheime Treppe, die nur Celia und Ines kennen. Diese Treppe verbindet die beiden Quartiere miteinander.

Als Räumlichkeiten finden wir hier *cuarto, sala, tocador, aposento, retrete* und *escalera*. Die Türen sind in *El escondido y la tapada* – wie auch in anderen Stücken – wichtig für die Dynamik des Stückes. Von Interesse im Rahmen dieser Arbeit sind sie aber immer im Zusammenhang mit einem Schlüssel und diese Erörterung gestaltet sich nicht besonders einfach. Denn oft sind die wichtigen Details um diese Frage zu beantworten Informationen

³ Fotos und Darstellung der Casa de Lope de Vega:

<http://www.madrid.org/cs/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application%2Fpdf&blobheadername1=ContentDisposition&blobheadervalue1=filename%3DFolleto+2011+CMLVega.pdf&blobkey=id&blobtable=MungoBlobs&blobwhere=1352806089242&ssbinary=true>; per 9.6.2014.

darüber finden vor allem in der externen und der internen Didaskalie, also den Regieanweisungen.

7.2.2. Primärtext und Realitätsbezug: Vorerwägungen

Aus dem Primärtext geht hervor, dass es eine geheime Treppe gibt. Es geht hervor, dass aus dem unteren Bereich mehrere Treppen nach oben gehen. Hierzu kann man vor allem zwei Dinge anmerken: Üblich waren in einer *casa principal* mehrere breiten Treppen. Zu der geheimen Treppe muss man sagen, dass es oft eine Treppe zwischen den Gemächern der Dame und jenen der *criados* gegeben hat. So dazu auch Blasco Esquivias:

„En ambos casos había escaleras de servicio y dormitorios para los criados de cámara o asistencia personal, pero el ala masculina era más amplia, desahogada y confortable, mejor aireada y más luminosa que la femenina, cuya única escalera secreta recorría verticalmente la casa de arriba abajo y servía «para comunicarse desde los cuartos de la Señora y criadas hasta la cocina».“ (Blasco Esquivias 2006: 57) [Anmerkung: ambos casos = männliche und weibliche Bereiche]

Hier zu behandeln ist auch noch der *tocador*. Der *tocador* wird von der Real Academia als folgendes bezeichnet.

„Mueble, por lo común en forma de mesa, con espejo y otros utensilios, para el peinado y aseo de una persona.“ (Real Academia Española 2001: 1485)

Als zweite Bedeutung ist der *tocador* folgendes: „Aposento destinado a este fin“ (Real Academia Española 2001: 1485). In unserem Fall ist es die zweite Bedeutung. Auch darauf hinweisen, dass wir es mit einem Raum, der Frauen vorbehalten war ist die Tatsache, dass ein *tocado* eine weibliche Kopfbedeckung war (Real Academia Española 2001: 1484). Wir sehen hier eine Verbindung. Etymologisch geht *tocador* auf *toca* zurück. Dieses Kleidungsstück ist eine traditionelle weibliche Kopfbedeckung (vgl. Corominas et al. 1986: 516).

Genannt wird auch der *apoyento*: Dies ist ein nach der Definition der Real Academia Española: „habitación (|| espacio entre tapiques de una vivienda)“ (Real Academia Española 2001: 125).

Es gibt einen Eingangsbereich. Der *zaguán* ist der Eingangsbereich eines Hauses. Nach der Real Academia Española ist ein *zaguán* folgendes:

„Espacio cubierto situado dentro de una casa, que sirve de entrada a ella y está inmediato a la puerta de la calle.“ (Real Academia Española 2001: 1586)

Etymologisch entstammt *zaguán* dem Arabischen. Die Bedeutung ist auch *pórtico* (Corominas et al. 1991: 38).

Als Mosquito und Cesar das Klopfen an einer Türe hören, hören sie nicht das Klopfen an der unteren Türe der Treppe, sondern den Eingangsbereich. Hieraus können wir uns erklären, dass wir uns im ersten Stock befinden. Eben jener *zaguán*, der Eingangsbereich eines Hauses von dort aus geht laut Defourneaux eine Treppe weg. (vgl. Defourneaux 1986: 176) Hier wäre es also möglich, dass sie durch das Schlüsselloch dieser Treppe sehen.

Wichtig ist auch *estrado*: „Lugar o sala de ceremonia donde se sentaban las mujeres y recibían las visitas“ (Real Academia Española 2001: 678).

Es gibt mehrere Schlafräume. Namentlich genannt wurden jene Lisardas, Don Juans und Celas (davor). Daraus ergibt sich, dass auch Don Diego ein eigenes Zimmer hat. *Cuarto* kann sowohl *habitación* als auch *dormitorio* heißen (Real Academia Española 2001: 471).

Zu den Schlafräumlichkeiten kann man sagen, dass es in diesen Zeiten – vor allem in begüterten Kreisen – üblich war, ein eigenes Schlafzimmer zu haben. Dies ist eine Entwicklung, die sich über gesamt Europa erstreckt und schon im Mittelalter begonnen hat. Raum nennt in Die Geschichte des privaten Lebens, den Schlafräum als zentralen Ort des Geschehens (vgl. De la Roncière 1991: 221ff). Dies ist jedoch in Spanien gerade für die *casa principal* in Zweifel zu ziehen. Denn dort gab es nicht nur genug Platz als auch verschiedene Bereiche die Mann und Frau in allen sozialen Schichten trennten und ihre Zusammenkunft auf öffentliche-innere Bereiche beschränkte.

7.2.3. Räume: Wer befindet sich wann wo?

Die *escalera* ist eine geheime Treppe, die ursprünglich beide Teile des Hauses miteinander verbunden hat. Sie wurde von unten zugemauert. Dies findet sich im ersten Akt in der zweiten Szene. Celia erklärt darin, was sie nach oben hin mit der Türe gemacht hat. Sie hat sie nach außen vertuscht und einen Raumteiler vorgestellt. Hinter dem Raumteiler, *tapique*, entstand

eine Ankleide, die offensichtlich Celia und Ines vorbehalten war. Hinter dem Raumteiler *tapique* befindet sich der *tocador*. Die Treppe bleibt auch das gesamte Stück über geheim. Sie ist nur zugänglich durch den Raumteiler. Kenntnis von ihr haben Celia und Ines und danach Cesar und Mosquito. Der *tocador* ist eine Art Ankleideraum oder Frisierbereich. Dieser Ort ist weiblich (vgl. Antonucci 2002: 58). Das Zimmer hat insgesamt drei Türen: zwei sichtbare und eine unsichtbare. Dies zeigt uns auch die externe Didaskalie:

*Quitán las colgaduras, y queda debaxo
vna pared blanca, con dos puertas a
los lados, y en medio vna blanqueada,
di[simulada]. (531)*

Hier sollen vor allem, die räumlichen Verhältnisse in Kombination mit dem Schlüssel erörtert werden. Als Mosquito und Cesar von Ines versteckt werden, finden wir Indizien, dass die geheime Tür gar nicht abgeschlossen wird. Dies ist scheinbar gar nicht nötig. Zugesperrt wird jedoch dann eine andere Tür.

Cel. Por tu opinion [o]lamente
me e[]condo aora mas de[]pues
que e aya aco[]tado, Celia,
he de [s]alir.
Cel. Presto vè,
mientras allà abren la puerta;
y en e[]lla e[]calera, Ines,
encierra à los dos.
Mo[]q. A mi
han de encerrarme tambien?
Ines. Claro e[]tà, y no abras, en tanto
que recogida no e[]stè
la ca[]sa, [...] (530)

Wir sehen also deutlich, dass Ines Mosquito anweist ja nicht zu öffnen. Das heißt also, dass er es öffnen könnte. Die Handlung geht weiter und Felix, von der Inquisition gesucht und erbost von Celias Ehrverletzung, und Celia ziehen um. Sie räumen das Haus. Der beim Umzug auch anwesende Don Juan sagt folgendes:

d.Iuan. No [s]e quede ninguno,
[s]alid, y cerrad de[]pues. (531)

Hier sehen wir, dass etwas abgesperrt wird. Eine darauffolgende externe Didaskalie gibt uns Aufschluss darüber, dass die geheime Tür aber nicht abgesperrt wurde. Ansonsten wäre es ja Mosquito und Don Cesar nicht möglich, die Tür aufzumachen.

*Abren la puerta de enmedio D. Cesar,
y Mosquito. (532)*

Versuchen wir herauszufinden, welche Türe hier verschlossen ist! Als Mosquito die geheime Treppe verlässt, sieht er keine Möbel mehr. Er macht eine Aufzählung. Er sieht keinen Sessel, keinen Anrichtetisch, kein Bild, keinen Schemel, keine Truhe, keinen Schreibtisch, kein Bett, usw. Er zählt dabei noch mehr Möbel auf. Hier auffällig ist, dass der Anrichtetisch und der Schreibtisch und das Bett im selben Raum sind. Man kann aufgrund der Größe einer *casa principal* davon ausgehen, dass diese sich in anderen Räumen befinden (vgl. Blasco Esquivias 2006: 46ff). Es stellt sich also die Frage, ob sie sich immer im selben Raum befunden haben. Haben sie sich im selben Raum befunden, so bezieht sich folgende Sequenz auf die beiden Türen des *Zimmer-tocador*.

Mo[. Pues por donde hemos de salir? no vè
 cerradas todas las puertas? (532)

Aber auch die externe Didaskalie zu Beginn des zweiten Aktes lässt auf eine andere abgesperrte Tür schließen:

Salen por vna de las dos puertas Don Cesar, y Mo[quito. (532)

Betrachten wir die Einrichtungsgewohnheiten einer *casa principal*, so können wir von mehreren Räumen ausgehen und die verschlossenen Türen sind nicht jene, die in den externen Didaskalien, also die des Zimmer mit dem *tocador*, vorher ausgewiesen wurden. Betrachten wir also die geheime Tür, so ist deren Schlüssel die alleinige Kenntnis. Die Tür ist unsichtbar und unversperrt. Es geht jedoch weiter.

Mosquito und Cesar – immer noch eingeschlossen – hören ein Klopfen an der Türe und vermuten es in ihrer Nähe. Jedoch scheint das Klopfen von der Eingangstüre zu kommen. Cesar und Mosquito glauben sich schon verraten.

*Ce*lar. Tente, què hazes, necio?
*Mo*sq. Reſponder à quien nos llama,
 que la llaue no tenemos,
 que vaya por ella.
*Ce*l. Eſpera, que reſponder no es acierto.
*Mo*sq. Dexame ſólo llegár
 à ver por el agujero
 de la llaue quien es,
*Ce*l. Mira.
*Mo*ſ.: Buéna hazienda auemos hecho:
 ay, ſeñores!
*Ce*lar. Què ay, *Mo*ſquito?
*Mo*sq. La juſticia por lo menos
 es quien llama.
*Ce*l. La juſticia?
*Mo*ſquit. Si ſeñor.
*Ce*l. Por Dios que es cierto:
 quien preſumiera, que aſí
 ſe vengàra un Cauallero? (533/534)

Mosquito möchte hier durch das Schlüsselloch sehen, aber durch welches Schlüsselloch blickt er hier? Mutmaßen kann man hier, dass er durch das Schlüsselloch der versperrten Türe blickt. Hier erfahren wir, dass diese wohl nah am Eingang gelegen sein muss, da er die ungebetenen Gäste identifizieren kann.

Betrachten wir die untenstehende externe Didaskalie genauer, so bemerken wir, dass wir uns gar nicht im Zimmer des *tocador* befinden können. Also Mosquito und Cesar verschwinden in die geheime Treppe.

*Entra*ſe en la eſcalera, y abren la puerta,
 y ſalen *Otauio*, *Alguaziles*,
 y gente, (534)

Genauer betrachtet öffnet Otavio hier die Eingangstür, denn Mosquito sieht kurz vorher noch durch das Schlüsselloch, also können sie gar nicht die Türe des Zimmers mit dem *tocador* öffnen. Wir sehen hier also, dass hier nicht die Räumlichkeit das irreführende ist, sondern der Weg, den die Figuren von den einzelnen Räumen zurücklegen.

Otavio hat den Schlüssel. Dieser Schlüssel wird uns später im Rahmen der realen Grenzen und der imaginären Grenzen noch beschäftigen.

Otau. Para què es romper la puerta?
que pues yo las llaues tengo,
yo abrirè, y yà que lo e[st]à, [...] (534)

Danach zeigt er Don Diego das Haus. Don Diego möchte es mieten. Hieraus geht wiederum hervor, dass Otavio die Schlüssel zum gesamten Haus hat.

Ota. Pues yà ha mas de mes y medio,
que no viue en e[st]a ca[sa],
y que yo las llaues tengo
del quarto, para aquilarle,
con poderes de su dueño;
bien lo mue[st]ra e verle a[si]. (534)

Nun wird es interessant: In der folgenden externen Didaskalie zeigt Otavio Don Diego das Haus. Sie treten durch die eine Tür ein und gehen durch die andere hinaus. Nur wo befinden sie sich dann?

Entran por vna puerta, y salen por la otra. (535)

Gleich danach sagt Don Diego folgendes:

Dieg. En verdad
que me agrada, si por cierto,
mayormente, por tener
e[st]os dos quartos diver[so]s
pues en e[st]e, ha[st]a ca[sa]r[se],
e[st]arà Don Iuan, y luego
yo estarè, dexando e[st]otro,
que es el mayor, para ellos:
què gana e[st]e quarto? (535)

Realistischerweise befinden sie sich in einem anderen Raum. Auf der Bühne müssen sie hier durch eine Türe zuerst eintreten und dann wieder zurückkommen, sonst würden sie hinter der Bühne stehen.

Verschwinden sie wieder durch die eine Tür, können sie sich nicht im Zimmer mit dem *tocador* befinden, sondern in einem angrenzenden Bereich, das heißt im Folgenden, dass das Zimmer von Don Juan nicht der ehemalige Bereich von Celia ist, sondern sich lediglich auf derselben Etage befindet. Das *Zimmer-tocador* ist in Lisardas Bereich. Das wird gleich erörtert.

Gleich darauf beschäftigt uns der *tocador* von Lisarda. Beatriz und Otañez haben schließlich die Schlüssel um sich um den Umzug von Don Diego zu kümmern. Sie befinden sich zu Anfang der Szene im Eingangsbereich des Hauses. Hier gibt uns der Eingangsbereich ein Indiz dafür, dass es mehrere Treppen gibt (vgl. Defourneaux 1986: 179). Auch dies war früher in einer *casa principal* üblich. Schließlich gehen sie durch das Haus und betrachten Türen und Balken. Mosquito und Cesar hören sie kommen und verschwinden in der Treppe. Hier soll erörtert werden, warum das *Zimmer-tocador* nicht das Zimmer von Don Juan ist.

Als Lisarda dazukommt, befinden sie sich auch im Zimmer von Don Juan, dass nicht das Zimmer mit dem *tocador* ist. Das wurde oben schon erörtert. Lisarda, Otañez und Beatriz befinden sich dann jedenfalls aber in dem Zimmer, dass Don Juan vorbehalten ist.

Otañ. En este quarto ha de estar
 Don Juan, ha[sta] efectuar
 las dichas que amor ofrece; (537)

Kurz darauf im Stück in derselben Szene sagt Lisarda folgendes:

Li]. No me traigan nada aquí,
 pues esta pieza ha de ser
 tocador, no es menester
 colgarla. (538)

Es scheint hier als wären sie noch im Zimmer von Don Juan. Können sie aber nicht sein, da dies ja keinen *tocador* hat. Das Zimmer neben dem Zimmer von Don Juan ist das ehemalige Zimmer von Celia, jenes Zimmer hat einen *tocador* und die geheime Treppe. Ganz sicher können wir hier aber nicht sein. Im Folgenden soll sich das noch ergeben: Cesar und Mosquito kommen aus der geheimen Tür und entdecken die Süßigkeiten. Das spricht dafür,

dass der *tocador* von Lisarda derselbe ist wie der Celias. Beatriz verstaut die Süßigkeiten und das Kleid im ehemaligen Zimmer von Celia.

Hier passiert etwas Interessantes. Auf einmal kann der *apoyento* wie er von Beatriz genannt wird, abgesperrt werden.

Beat. No està en v[er]o querer [o]lo
à nadie, basta quererte;
y pues con tu amo oy
en ca[er]ta viues, aduierete,
que [e]n ay dares, y tomares,
avrà dimes, y diretes;
y à Dios por aora, que es bien
que aque[er]te apoyento cierre
con llaue, porque ninguno
aqui no [e]n alga, ni entre. (540)

Fausta Antonucci nennt hier, dass keine der beiden Türen abgesperrt wurde (vgl. Antonucci 2002: 68). Dagegen spricht aber untenstehende Sequenz, indem Beatriz bekräftigt, dass sie immer den Schlüssel dabei gehabt hatte.

Auf einmal wird das Zimmer mit dem *tocador* abgeschlossen und Mosquito nach dem er aus dem Versteck kommt, sagt folgendes:

Mosq. Si hemos oido cerrar
la puerta de[er]te retrete,
y que han dexado en el dulces,
como podrà detenerme,
quando (aunque fueran amargos)
me [e]n supieran lindamente? (540)

Mosquito und Cesar beschließen nun Mosquito als Frau verkleidet hinaus zu schleusen. Sie verschwinden allerdings wieder in der Treppe, als Beatriz und Lisarda eintreten. Lisarda wundert sich über das Chaos.

Lis. Quien entrò, que de[er]ta [e]n fuerte
lo ha pue[er]to, Beatriz?
Bea. Ninguno pudo entrar, porque yo [e]n siempre
tuve la llaue conmigo. (542)

Sie vermissen das Kleid. Es folgt eine Szene, in der wir wiederum erkennen können, dass das Zimmer von Don Juan an einem anderen Ort ist. Diego und Otañez kommen zu den Damen, die sich immer noch über das Chaos wundert. Als die Damen abtreten, schickt Don Diego Otañez aus einem Zimmer in das Zimmer von Don Juan. Diese können sich aber zu dieser Zeit nicht mehr im Zimmer–tocador befinden, weil gleich darauf Celia an der Tür steht. Hier wissen wir nicht genau, ob sich Don Diego noch im Zimmer–*tocador* befindet. Es spricht dagegen, dass Celia kurz darauf an die Tür klopft und er sich dann folglich wieder an der Eingangstüre befinden muss. Don Diego gewährt ihr Schutz und bittet sie zu warten. Hier wissen wir nicht, wo sie wartet, wahrscheinlich nahe dem Eingangsbereich. Interessanterweise sagt Don Diego hier, dass er nicht möchte, dass sie nahe an einem Zimmer seiner Tochter wartet.

Jedenfalls aber nährt sie sich selbständig dem Raumteiler an und trifft dort auf Cesar und Mosquito in Frauenkleider. In diesem Moment verschwindet Mosquito durch die Tür und trifft dort auf Don Diego, der sie natürlich für Celia hält. Hier gibt Celia Cesar den Schlüssel, also den *llave maestra*. Sie sagt Cesar, dass er absperren soll (544). Nur um welche Tür handelt es sich dabei? Wir können davon ausgehen, dass es sich dabei um die Tür zum Zimmer mit *tocador* ist.

Zweifelhaft daran ist, warum Celia dann nur eine Tür nennt, wenn der Raum doch zwei hat. Hier könnte man also mutmaßen, dass es bei der zweiten Türe nicht weiter geht. Dies spricht aber dagegen, dass sie später von beiden Seiten betreten wird. Celia möchte dorthin zurückgehen, wo Don Diego sie suchen wird.

Greifen wir noch mal das Problem des *tocador* auf:

Otañ. En este quarto ha de estar
 Don Iuan, ha[sta] efectuar
 las dichas que amor ofrece; (537)

Gleich darauf bestimmt Lisarda aber, dass dies ihre Ankleide wird. Es muss sich auf um Celias *tocador* handeln, weil sie später auch das Kleid darin verstecken.

Lis. No me traigan nada aquí,
pues esta pieza ha de ser
tocador, no es menester
colgarla. (538)

Um das Problem des *Zimmer-tocador* zu lösen wäre diese Hypothese möglich: Don Diego mietet das halbe Erdgeschoß und den ersten Stock, sagen wir nur die Hälfte des Untergeschosses ist für Otavio reserviert. Möglich wäre, dass man die Räume neu aufgeteilt hat und der erste Stock grundsätzlich offen geblieben ist. Es teilen sich sohin Diego und Lisarda bis zur Hochzeit, das halbe Erdgeschoß und den halben ersten Stock und Don Juan, wohnt neben Lisarda, in der anderen Hälfte des ersten Stockwerks. Hier gäbe es eine Möglichkeit den Bereich abzusperren. Es wird in diesem Fall aber nicht gemacht. Die Grenze ist das *Zimmer-tocador*. Dies ist auf der einen Seite offen auf der anderen Seite verschlossen. Don Juan kann eintreten, weil er den Schlüssel hat.

Danach treten Otañez, Don Juan und Don Diego auf. Diese befinden sich zuerst in Don Diegos Raum, dann in Don Juans Raum.

Kurz danach tritt Don Felix auf, um um Hilfe zu bitten. Don Juan führt ihn in ein Zimmer. Ist dieses Zimmer, jenes mit dem *tocador*?

d.Iu. Apofisionado venis,
mejor estareis en este
quarto, entrad donde os fenteis.
Cel. Ay de mi, ¡i llega à verme; (545)

Dort nebenan befindet sich Celia. Das ist anzunehmen, weil sie ja: *llega à verme*, sagt. Kurz darauf, zieht sich Don Juan mit Don Felix zurück. Als sie fertig sind, sperren sie die Türe ab. Dies ist aber die Türe des Raumes, in dem sie sich befunden haben.

d.Iuan Esperad, que no tengo de dexaros
ir jolo, y es preciso acompañaros;
cerrad, ola, esta puerta,
y ha[ta que buelua yo, a nadie e[stè abierta. (547)

Schließlich treten Lisarda und Beatriz auf, weil sie ein Geräusch hören und treffen dabei auf Celia, die sich nicht zu erkennen geben möchte. Dies führt zu der Annahme, dass Lisardas Schlafgemach zwar nicht im Bereich von Don Juan ist, aber trotzdem im oberen Geschoß. Denn Celia belauscht das Gespräch von Don Felix und Don Juan und sie trifft währenddessen auf Lisarda und Beatriz, die selbigen Lärm hörten. Gleichzeitig verschwindet Cesar mit dem Schlüssel den er von Celia bekommen hat.

Cel. Ya que tan quieta la ca[ña,
 ruido ninguno [e] oye,
 [a]ldrè, pues que tengo llaue
 con que abrir, para ir adonde
 repare el daño de Celia, [...] (547)

Cesar trifft an einer Tür auf Don Juan, der ihn zum Duell auffordert. Sie duellieren sich und Don Juan versperrt Don Cesar den Weg. Celia löscht das Licht und schließlich finden sich alle wieder im Zimmer mit dem *tocador* ein. Lisarda und Don Juan treten von verschiedenen Seiten ein, also durch verschiedene Türen. Hier kann etwas nicht realistisch betrachtet werden. Celia hört zuerst Don Felix im Nebenraum, danach trifft sie auf Lisarda und Beatriz. Lisarda und Don Juan treten von verschiedenen Seiten in das Zimmer mit dem *tocador*.

Dies ist de facto nur möglich, wenn sich das Haus im Kreis begehen lässt. Möglicherweise ist das der Dynamik des Stückes geschuldet. Möglicherweise entspricht es aber auch der *casa principal* mit einem *patio*. Denn in einem rechteckigen oder quadratischen Haus mit einem Hof in der Mitte kann man im Kreis gehen. Antonucci nennt zur Beschreibung das Haus von Lope de Vega. Dies ist kreisförmig begehbar (vgl. Antonucci 2002: 58).

Celia und Cesar verschwinden durch die geheime Türe. So endet der zweite Akt.

Zu Beginn des dritten Akts führen Don Juan und Lisarda ein Streitgespräch, in dem sie sich gegenseitig der Untreue bezichtigen. Dazu auch:

Li] Pues què vi]te?
d.Iuan. Vn hombre vi,
 que de]te quarto]alia,
 y con vna llaue abria.
Li] Pues e]cucha agora.

d.Iu. Di.
Li}. Si ayer, Don Iuan, vine aqui,
què tiempo tuve, Don Iuan,
para dar à e}se galàn
llaue del quarto? no vès
quanto mejor pen}ar es,
que }on ladrones, que e}tàn
mas hechos à e}os exce}os?
d.Iuan. No }on en las oca}iones
tan valientes los ladrones. (550)

Hier sagt dann auch Lisarda etwas ganz wesentliches über den Ort, wo sie Celia zuvor angetroffen hatte.

Li}ard. Vna muger vi
recogida en tu apo}ento. (550)

Als Beatriz Lisarda im *tocador* zur Messe fertig macht, tritt Don Cesar auf. Hier kommt es dann zum Liebesgeständnis. Schließlich bleibt Don Cesar versteckt im Haus. Mosquito wird im Zimmer-*tocador* eingeschlossen und trifft dort auf Celia. Don Juan hat hier zur Sicherheit den Schlüssel mitgenommen.

Beat. Mo}quito, no puedo abrirte,
}abe Dios }i lo de}eo,
porque }e lleuè Don Iuan
la llaue; mas lo que puedo
a}segurarte, es, que Ce}ar,
que aora e}tà en mi apo}ento
con mi ama hablando, no quiere
ir}e, dexandote dentro.
Mo}q. E}ta es Beatriz, la criada
de Li}arda. (557)

Problematisch erscheint hier immer wieder, dass nur von einer Tür die Rede ist. Obwohl das Zimmer zwei Türen hat.

Schließlich kommen Don Juan und Don Felix zurück und schließen die Türe auf und von innen wieder ab. Bevor Celia sich in die Treppe retten, fällt sie und fällt den beiden Herren in die Hände. Die Herren, wollen dass sie sich preisgibt. Tut sie aber nicht. So dazu auch:

Felix. Pues cerrad
 la puerta aora por dedentro,
 y quedèmonos con èl
 Jolos, que viuen los Cielos;
 que ha de dezir de Ju amo,
 ò hemos de dexarle muerto. (557)

Schließlich stößt Don Diego dazu und wundert sich, dass Mosquito weg ist und schließlich macht er Don Juan Vorwürfe. Schließlich suchen sie ihn im gesamten Haus und finden ihn nicht, aber sie finden Don Cesar, der sich im Gemach Lisardas versteckte. Er löst schließlich alles auf und Mosquito kommt aus der Treppe. Es kommt zur Auflösung.

7.2.4. Inszenierung und Problemfelder der Räumlichkeitsdarstellung

Betrachten wir Calderón genauer, so sehen wir eine Reihe von Räumlichkeitsdarstellungen in seinem Text, die uns auf den ersten Blick verwirren. Ständig verschwinden Figuren durch eine Tür und wir müssen hinterher entscheiden in welchem Raum sie sich befinden. Betrachtet man es genauer, so unterschlägt uns Calderón nicht die Räume, sondern den Weg dorthin. Wir wissen also nicht wie weit das jeweilige Zimmer vom Ausgangsort, dem Zimmer mit dem *tocador* entfernt ist.

Freilich bezieht sich die Räumlichkeitsdarstellung auf ein mentales Modell, auf das der Zuseher – wie im Theorieteil dieser Arbeit erörtert – zurückgreifen kann. (vgl. Antonucci 2002: 58) Auch wissen wir dass die Türen auf der Bühne, die Türen des gesamten Hauses darstellen. Von Ruano de la Haza wird die räumliche Umsetzung als Synekdoche bezeichnet. Die Handlung auf der Bühne symbolisiert das große Ganze (vgl. Voros 1997: 218). So dazu auch:

„Part of an action signifies the entire action. Stage action logically and elegantly occurs on a stage platform, in the main upstairs room of the house, commonly located on an upper floor, not the entrance, or *zaguán*.“ (Voros 1997: 218)

Fausta Antonucci beschreibt in ihrem Artikel die Gestaltung des Bühnenbilds so:

„Sabemos, gracias sobre todo a las investigaciones de Ruano de la Haza, que al fondo del tablado de representación se levantaba la fachada del teatro, cuyo primer nivel («vestuario» lo llama Ruano) estaba probablemente cubierto con una

cortina, o mejor dicho con tres cortinas que cubrían tres puertas (o quizás simples huecos) delimitadas lateralmente por los cuatro pilares que sostenían la fachada del teatro. La mayoría de las veces, sólo parece que deben utilizarse las dos aberturas a los dos extremos de la cortina del fondo: una dará paso al interior de la casa (retrete o tocador o camarín contiguos a la sala, u otros cuartos), mientras que por la otra se sale hacia el exterior, previo pasaje por las escaleras y el portal.“ (Antonucci 2002: 60f)

Dies ist noch mal die oben genannte externe Didaskalie:

*Quitán las colgaduras, y queda debaxo
vna pared blanca, con dos puertas a
los lados, y enmedio vna blanqueada,
di]simulada. (531)*

Antonucci nennt in einer Fußnote außerdem noch die Vorstellung von Ruano de la Haza, dass man vier Türen genutzt hat. Die durch die Säulen getrennt waren. Sie meint allerdings, wie man im Zitat erkennen kann, dass überhaupt nur zwei Türen genutzt wurden. In der Argumentation von Antonucci finden wir daher eine klar definierte Struktur zwischen innen und außen.

Dennoch muss man sagen, dass die ausgewiesene Tür in der externen Didaskalie vor allem auch gegen die Verwendung von nur zwei Türen spricht: Für Antonucci greift hier die Dynamik. Eine Figur flieht bei Gefahr entdeckt zu werden durch eine andere Türe, als sie gekommen ist. Nach Antonucci bestehen daher zwei Türen: „*puerta hacia fuera*“ und „*puerta hacia dentro*“ (Antonucci 2002: 61). Das Entdecken oder das Fast-Entdecken einer Figur ergibt sich immer durch den Eintritt durch eine Tür. Ein Gegenargument sind nicht nur, die eigenen Einwände Fausta Antonucci, sondern auch dass es sich vermutlich um eine *casa principal* handelt, die kreisförmig begehbar gewesen sein könnte (vgl. Antonucci 2002: 60ff). Jedoch sehr praktisch ist die Unterscheidung der beiden Türen. Es geht in zwei Richtungen nach innen und nach außen.

Für drei Türen in *El escondido y la tapada* spricht vor allem der Primärtext, in dem nie mehr als drei Türen vorkommen (vgl. Antonucci 2002: 66f). Dazu Antonucci:

„Tomado al pie de la letra, el texto de la acotación dificulta la aceptación de esta hipótesis: si al quitar la cortina se revelara aquí una escena interior, habría que admitir que a este espacio pertenecen las tres puertas nombradas en la acotación, y

a ellas habría que sumar entonces las dos puertas izquierda y derecha al fondo del tablado. Esto parece francamente improbable, tanto más cuanto que nunca, ni en el texto ni en las acotaciones, se hace patente la necesidad de utilizar más de tres puertas. Sin embargo, la interpretación de Ruano capta un problema sobre el que es necesario reflexionar de forma más detenida: la flexibilidad del espacio escénico en esta comedia calderoniana es tan grande, que no se ajusta a ningún tipo de lectura «realista».“ (Antonucci 2002: 66) [Anmerkung: hipótesis: Hypothese von Ruano de la Haza siehe oben]

Diese Arbeit folgt der Annahme, dass es sich um drei Türen handelt. Jene drei Türen werden nicht nur durch den Primärtext gestützt, sondern sie stützen selbst die Schlussfolgerung, dass es sich bei jenem Haus selbst um eine *casa principal* handelt.

7.2.5. Grenzen und Grenzüberschreitungen zwischen innen – außen

Betrachten wir den Primärtext so fällt uns gleich etwas auf: Die Grenze zwischen innen und außen markiert jene Grenze, die ohne gesellschaftliche Zuweisung zwischen einem Raum und einem anderen Raum besteht.

Aus der vorliegenden Diskussion können wir die Position von Türen im Haus erklären. Wir wissen, wo sich wann welche Figuren befinden. Wir sehen also daran, dass die Tür die Grenze zwischen innen und außen markiert. Sie markiert aber nicht immer dieselbe Grenze nach außen oder nach innen, einmal ist eine Türe in der Nähe des Eingangs, einmal ist es die Türe des *Zimmer-tocador*. Implizit deutet die Verwendung des Schlüssels immer auf eine Grenze hin. Explizit geschieht dies als Otavio den Alguaciles (534) die Tür öffnet, als Beatriz das *Zimmer-tocador* versperrt (540) und als Don Cesar mit Celas Schlüssel flieht (547).

Jegliche Verwendung des Schlüssels im Primärtext lässt auf eine Grenzüberschreitung schließen, sei es durch Besitz des Schlüssels oder sei es durch die Ermangelung jenes.

Ganz wesentlich in der Dynamik von innen und außen ist die Kenntnis der Treppe, die zur Erweiterung des inneren Raums führt, wenn wir es faktisch betrachten. Diese Kenntnis steht zwar analog zum Schlüssel und schafft Zugang, sie schafft aber keine reale Grenze. Sie ist keine Grenzübertretung, weil sie die anderen ja nicht kennen. Das heißt eine Grenze setzt das Wissen jener Grenze voraus und beinhaltet auch den eine Art Übertretungswillen. Hier wird die Grenze nicht durch den Schlüssel übertreten.

Das Problem des Verschließens zweier Türen, wenn nur eine im Text ausgewiesen wird, lässt sich auch durch das Theater erklären: Auf der Bühne steht das Versperren einer Tür, für das Versperren der versperrbaren Türen in einem Raum. Dies ist der Praktikabilität im Theater geschuldet, für die nicht wichtig ist, wie viele Türen abgeschlossen wurden, solange man weiß wer oder was damit versperrt wurde.

Betrachten wir die Inszenierung ergeben sich folgende Annahmen: Auf der Bühne sehen wir durch den Schlüssel und die Tür – neben natürlich der kulturellen Symbolkraft – die Grenze zwischen innen – außen dargestellt. Die Tür in die Treppe stellt aber auch hier eine Raumerweiterung nach innen dar, während die anderen beiden Türen auf der Bühne stellvertretend für alle Türen des Hauses stehen. Hier wird die Tür rechts als Tür nach innen bezeichnet und die linke Tür, als Tür nach außen. (Links und rechts kann auch vertauscht werden.) Dies ergibt sich aus dem Theater selbst. Wir sehen also, dass für die Grenzüberschreitung zwischen innen und außen auch aus dem Schlüssel und der Tür als Synekdoche ergibt und dass auf der Bühne nur bei den Seitentüren zwischen innen und außen unterschieden wird.

7.3. Schlüsselbesitz

Das Wort llave kommt aus dem Lateinischen *clavis* (Corominas et al. 1984: 725). Llave bedeutet: „*Instrumento, comúnmento metálico, que introducido en una cerradura, permite activar el mecanismo que la abre y la cierra*“ (Real Academia Española 2001: 942). Diese Definition umreißt die Kernthematik dieser Arbeit. Weiters kommt der Llave maestra vor: „*La que está hecha en tal disposición que abre y cierra todas las cerraduras de una casa*“ (Real Academia Española 2001: 942). Schließlich der llave falsa: „*La que se hace furtivamente para abrir una cerradura*“ (Real Academia Española 2001: 942).

7.3.1. Geheime und öffentliche Übergabe

Die Übergabe findet im öffentlichen und im geheimen Bereich statt. Der Schlüssel – vor allem *las llaves* im Plural – generiert hier die Verbindung in der öffentlichen Übergabe des Stücks. Folgende Termini werden hinsichtlich des Schlüssels verwendet: llave – llave maestra – llave falsa.

Llave hat sich etymologisch über alle Epochen gehalten (Corominas et al. 1984: 725). Interessant – wie oben erwähnt – ist das Auftreten von *llave* im Plural. Im zweiten Akt wird *las llaves* gleich fünfmal von insgesamt 14 Mal verwendet. Darüber hinaus wird er im zweiten Akt zweimal als *llave maestra* verwendet. Im dritten Akt kommt überhaupt nur noch die Einzahl *llave* vor. Einmal von insgesamt sieben Stück im dritten Akt finden wir den *llave falsa*. Die Mehrzahl bezieht sich immer auf die öffentliche Übergabe. Also waren immer mehrere Schlüssel im Spiel. Zudem vergaß Otavio, den Schlüssel von Celia zurückzufordern. Implizit besitzt auch Don Felix den Schlüssel, wie man in der Situation als Don Juan ihn anweist zuzusperren, gut erkennen kann.

Als Gegensatz zu öffentlich wird hier geheim verwendet, obwohl geheim nicht das Gegenteil von öffentlich ist, wie wir gleich sehen werden.

Primär fällt auf, dass die öffentliche Übergabe von dem eigentlichen Eigentümer an Otavio geht. Der Eigentümer wird im Stück nur erwähnt, ist aber generell abwesend. Otavio gibt ihn weiter an Don Diego, der ihn seinerseits weitergibt an Don Juan und Beatriz.

Folgende Vorüberlegungen sind daher zu machen: Die Privatsphäre im heutigen Sinne mitsamt der ihrer rechtlichen Ausgestaltung, gab es damals so nicht außerdem können wir im Rahmen der Öffentlichkeit eine männliche Dominanz vernehmen (vgl. Simson 2005: 34f). Hier geht es um den Zugang zu einem Ort, von dem nur ausgewählte Figuren wissen, dass es ihn gibt. Also ergibt sich daraus das Geheimnis dieses Ortes.

Ines bringt die beiden heimlichen Gäste in die Treppe, als sie Gefahr laufen von Don Felix entdeckt zu werden und sollte nachher den *llave maestra* zu Don Cesar bringen. Diese Übergabe klappt aber nicht und Celia schleicht sich verkleidet in das Haus ein. Symbolisch sehen wir hier den Auslegungsspielraum für eine biblische Übergabe zwischen Mann und Frau und einen Akt der Verführung. Die Verführung wird unter imaginäre Grenzen noch gesondert behandelt.

So besitzt Celia einen *llave maestra* und sie übergibt ihn an Don Cesar mittels geheimer Übergabe. Im öffentlichen Strang bekommt Don Juan den Schlüssel von Diego und schließt das Personal samt unbekannter Mitbewohner und Lisarda ein. Wichtig ist hier auch

anzumerken, dass Don Cesar während der Liebschaft mit Celia einen *llave maestra* hatte. Im Vergleich zum einfachen *llave* tritt dieser auftritt.

Aus der Sekundärliteratur geht hervor, dass der Kutscher oftmals damit beauftragt wurde, die Türe zu verschließen (vgl. Blasco Esquivias 2006: 154). Auch im gegenständlichen Stück finden wir einen Kutscher, mit dem Schlüssel bzw. der Tür kommt dieser jedoch nicht in Berührung. Hinsichtlich der *criados* findet sich kein eindeutiger sozialhistorischer Beweis. Dennoch ist es denkbar, da sie oftmals in abgelegenen Teilen z.B. *sótano* des Hauses (je nach Aufgabe) übernachteten und mit allmöglichen Aufgaben (vgl. Blasco Esquivias 2006: 154f) – auch jener des Kutschers – betraut wurden, dass diese *criados* einen Schlüssel besitzen, sowie es auch im Stück von Calderón am Beispiel von Beatriz und Ines erwähnt wird.

7.3.2. Grenzen

Wir haben oben schon die Grenze zwischen innen und außen erläutert. Was können wir also durch die Übergabe und den darauffolgenden Besitz sehen? Die geheime Übergabe entwickelt sich über das Stück zwischen Celia und Don Cesar. Mit der Übergabe wird die Möglichkeit einer Grenzüberschreitung gegeben. Die gibt ihm den *llave maestra* (siehe 544/558). Dieser Schlüssel schafft Zugang zum gesamten Haus. Mit diesem Schlüssel könnte man sich frei bewegen. Diese geheime Übergabe ist eine wichtige Information über die Beziehung zwischen Don Cesar und Celia. Dies wird aber später in der Arbeit erläutert.

Abgeleitet von der Funktion des Schlüssels ergibt sich auch ein rechtliches Problem, dass es sich lohnt zu erläutern.

7.3.3. Eigentum und Miete

Auf ganz offiziellem Weg gehen die Schlüssel von Otavio an Don Diego. Otavio hat diese vom Eigentümer der Liegenschaft zuvor bekommen. Hier deuten der Schlüssel und seine Übergabe auf ein gültiges Rechtsgeschäft hin. Don Diego gibt den Schlüssel später dann weiter an seine *criados*, die seiner Handlungssphäre zugerechnet werden und an Don Juan. Wir sehen also hier, dass einfache Rechtsinstitute wie beispielsweise die Vertretungsmacht existierten.

Um dies zu bekräftigen ist hier das Privatrecht dieser Zeit zu eruieren. Das geltende Gesetzbuch dieser Zeit sind *Las Siete Partidas*. *Las Partidas* sind rechtshistorisch ein bedeutendes Dokument, das zur Rechtsvereinheitlichung beigetragen hat und von 13. Jahrhundert von *Alfonso XI* in Geltung gesetzt wurde. Zu anderen Rechtsquellen ist es subsidiär anzuwenden, aber aufgrund mangelnder Bestimmungen kamen *Las Partidas* oftmals zur Anwendung (vgl. Scheppach 1991: 48f).

Die für uns bedeutsamen Rechtsinstitute sind die Vertretungsmacht, das Eigentum und die Miete. Im Stück *El escondido y la tapada* sehen wir durch die Schlüssel, die Existenz einer zumindest faktischen Vertretungsmacht, als Otavio die Schlüssel des eigentlichen Eigentümers an Don Diego weitergibt verwirklicht.

Zu klären, gilt also einmal das Eigentum in den *Siete Partidas*. *Las Partidas* wurden gerade in Sachen Eigentums- und Besitzrecht durch das römische Recht beeinflusst und folgen sohin oftmals den Prinzipien des römischen Rechts. Neben dem Eigentum finden wir in der *partida quinta* die Ausgestaltung von Miete. Danach betrachten wir Auftrag und Vertretungsmacht.

Das Eigentumsrecht ist in unserem Fall nicht problematisch. Der in *El escondido y la tapada* erwähnte Eigentümer vermietet die Liegenschaft an Otavio. Der eigentliche Eigentümer wird im Stück lediglich erwähnt, taucht aber nicht auf. Das Eigentum wird nach den *Siete Partidas* (*Tercera Partida, Titulo 2, Ley 27*) in Scheppach so definiert:

„[...] als Recht über eine Sache zu verfügen, soweit es das Gesetz, irgendeine Sitte oder der Wille des Erblasser (!) nicht verbieten (*derecho de disponer*).“
(Scheppach 1991: 112)

Das Verfügungsrecht des *dueño*, der Otavio zur Weitergabe berechtigt, ist Grundlage für die Weitervermietung. Bevor es aber zur Miete geht, muss noch das Rechtsverhältnis zwischen Otavio und dem Eigentümer geprüft werden. Aus dem Text geht hervor, dass er berechtigt ist, die Wohnung an einen neuen Mieter weiterzugeben.

Das nächste Rechtsverhältnis, das zu prüfen ist, ist also eine bestehende Vertretungsmacht bzw. der Auftrag. Hierzu beziehen wir uns auf das im Text genannte „*y que las llaues tengo, del cuarto, para aquilarle, con poderes de su dueño*“ (534). Die sprachliche Verwendung von

poderes deutet auf den ersten Blick auf eine Vollmacht hin. *El poder* bedeutet in der heutigen Rechtssprache Vollmacht (Köbler 2003: 282).

Jedoch war die Ausprägung des Stellvertretungsrechts zu dieser Zeit noch in ihren Anfängen. Das römische Recht sah eine solche direkte Stellvertretung nicht vor. Der Vorteil einer direkten Stellvertretung ist das direkte Vertragsverhältnis zwischen Vertretenem und Vertragspartner. Im Falle eines Vertragsbruchs könnte sich der Vertragspartner direkt am Vertretenen schadlos halten. Die hypothetische Rückabwicklung eines solchen Verhältnisses wäre hier aber zu ausführlich. Zu erörtern gilt die Vertretungsmacht und/oder Auftrag von Otavio.

In der *tercera partida* finden wir im Zusammenhang mit *personero* sowohl *cosas agénas* als auch *por mandado*. *Cosas agénas* deuten auf die fremde Angelegenheit hin und *por mandado* auf das Innenverhältnis zwischen Otavio und dem Eigentümer. Wir sehen also die Möglichkeit im Recht verankert für jemanden rechtsgeschäftlich tätig zu werden.

Interessanterweise macht der Gesetzestext der *Partidas* den Unterschied zwischen *personero* und *abogado*, also frei übersetzt zwischen persönlicher Vertretung und Anwalt (vgl. Scheppach 1991: 106). Beide beziehen sich auf die primär auf prozessuale Vertretung. Der *personero* jedoch muss nicht unbedingt ein Rechtsgelehrter sein. Dies kommt der heutigen Vertretungslehre schon näher und lässt Rückschlüsse auf den Rechtsverkehr zu. Denn kann man sich vor Gericht von jemandem vertreten lassen, der nicht rechtskundig ist, so kann man es wohl auch rechtsgeschäftlich machen.

All dies dient der Erklärung des Außenverhältnisses, also der Frage: Darf Otavio überhaupt vermieten? Also, die Frage, ob er die Schlüssel weitergeben darf. Nach den *Siete Partidas* ist das weitgehend zu bejahen. Otavio kann für den Eigentümer rechtsgeschäftlich handeln. Vermutlich war er der *personero*. Kann er nun auch direkt mit Don Diego einen Vertrag mit dem Eigentümer schließen, so spricht alles für eine direkte Stellvertretung. Der unterstehende Gesetzestext über *personeros* geht auch davon aus, dass das Geschäft für jemanden anderen getätigt wird, also direkt zwischen dem Eigentümer und Don Diego zustande kommt. Im Originaltext der *tercera partida* folgendes:

„*Que cofa es Personero, e que quier dezir.*“

Personero ^a es aquel, que recabda, o faze algunos pleytos, o cosas agenas, por mändado del dueño dellas. E ha nome per[onero, porque pare[ce, o e[sta en juyzio, o fuera del, en lugar de la per[ona de otri.“⁴

Im Innenverhältnis zwischen Otavio und dem Eigentümer kann man einen Auftrag wittern. Der Auftrag kann auf die Bitte des Eigentümers hin erfolgen. Auch hier sehen wir einen deutlichen Einfluss des römischen Rechts. In den *Siete Partidas* findet sich der Auftrag in *Titulo XIII, Leyes 20-37* (vgl. Scheppach 1991: 149).

Sichtbar wird hier durch den Schlüssel auch die Miete. Rechtlich geht die Existenz der Miete auf das römische Privatrecht zurück. Definiert wird die Miete von den *Siete Partidas* so:

„Übereinkommen der Parteien, daß eine Partei für den Gebrauch einer Sache, eines Tieres oder einer Person der anderen einen bestimmten, festgelegten Preis entrichtet.“ (Scheppach 1991: 143)

Es kommt also zwischen Don Diego und dem eigentlichen Eigentümer ein Mietvertrag zustande, wenn wir von einer direkten Stellvertretung durch den *personero* Otavio ausgehen. Gehen wir von einer indirekten Stellvertretung aus, also kommt der Vertrag mit Otavio zustande. Hier wäre dann gegebenenfalls zu prüfen, ob er als Mieter dazu berechtigt gewesen wäre, das Recht weiterzugeben oder ob wir uns im Bereich der Untermiete befinden. Dies hier auszuführen würde freilich zu weit führen und der Primärtext lässt auf ersten Fall schließen. Das war nun der schuldrechtliche Teil. Es folgt eine genaue Ausarbeitung des Sachenrechts. Wie oben erwähnt ist das Eigentum unproblematisch. Das hier erläuterte Problem bezieht sich auf diese Textstelle:

Ota. Pues yà ha mas de mes y medio,
que no viue en e[sta ca[sa,
y que yo las llaues tengo
del quarto, para aquilarle,
con poderes de [u dueño;
bien lo mue[tra e verle a[si. (534)

Zu erörtern ist aber noch der Besitz, der durch die Übergabe der Schlüssel an Don Diego geht.

⁴ Website von *Universidad de Sevilla*: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/692/8/las-siete-partidas-del-sabio-rey-don-alonso-el-nono/>; abgerufen am 7.6.2014

Der Besitz konstituiert sich aus *Animus*, dem Willen eine Sache für sich zu halten und *Corpus*, ein körperliches Naheverhältnis zu ihr zu haben. Dies folgt den Grundsätzen des römischen Rechts. Den Eigenbesitz für den Mieter schließen *Las Partidas* aber aus. Sie nennen dabei den mangelnden Bemächtigungswillen (vgl. Scheppach 1991: 114).

Diese Bestimmung findet sich in *Titulo XXX, Ley V*. Im römischen Recht wird der Mieter als Besitzmittler bezeichnet, also als Fremdbesitzer (vgl. Benke et al. 2001: 24). *Titulo XXX, Ley V* gibt auch den obengenannten Ausschlussgrund an und lässt die Vermutung zu, dass es zwar Eigenbesitz, aber durchaus eine andere Art von Besitz. Diese Erkenntnis erlangt man durch den Umkehrschluss. Bleibt der wahre Besitz beim Vermieter, so bleibt dem Mieter lediglich für den Vermieter zu besitzen. Der zentrale Punkt, nach der generellen Möglichkeit Besitz zu erwerben ist, der Besitzerwerb durch Schlüsselübergabe.

Dies wird in der *Tercera Partida, Titulo XXX, Ley VI* ausgeführt. Im *Ley VII* wird die Übergabe durch den Schlüssel für den Besitz gewertet. Dies gilt zwar für Waren, aber gerade bei der *casa*, ist das Bedürfnis der Schlüsselübergabe noch dringender, da ohne dieser der Zugang verwehrt bleibt. Grundsätzlich ist es also möglich den Besitz durch die Übergabe der Schlüssel zu übertragen. Bei Waren wird diese Art der Übergabe ist sogar direkt in den *Partidas* angesprochen.

Gehen wir vom Primärtext aus, so liegt es auf der Hand, dass für die Miete, den daraus folgenden Fremdbesitz über die Übergabe des Schlüssels bejaht werden kann.

Dieg. Según e[ss]o,
ya queda el quarto por mio,
por que yo con vos no tengo
de recatear; y a[ss]i, hazed,
porque vengan al momento
à colgarle, que las llaues
[e] den. (535)

Otau. Si ha de [e]r tan pre[st]o,
mejor es que os las lleueis,
porque oy vna holgura tengo
en el campo, y en mi ca[sa]
na queda nadie, baxèmos
donde la di[spen]sacion
os dè, y las llaues. (535)

Sozialhistorisch könnte die Miete auch auf prekäre finanzielle Verhältnisse schließen lassen, das heißt, dass Don Diego seine finanziellen Mittel überschreitet, was vielleicht auf eine Hochstapelei zurückzuführen ist und aus diesem Verlangen über den sozialen Stand zu täuschen (vgl. Defourneaux 1986: 49). Grundsätzlich ist dieser Umstand zu erwähnen, aber im weiteren Sinn vernachlässigbar, weil sehr oft demografische Bedingungen dafür sprechen, dass Miete vorrangig war. Auch kann die Zuwanderung in Madrid Ursache dafür sein, dass den Menschen weniger Platz zur Verfügung und sie deshalb auf Miete und Pacht zurückgreifen müssen (vgl. Defourneaux 1986: 107). Den Hang zur Miete deckt sich jedenfalls auch mit Blasco Esquivias, die die Miete sogar als gute Einkunftsquelle ortet (vgl. Blasco Esquivias 2006: 46f).

7.3.4. Rechtsfähigkeit und Geschäftsfähigkeit der Frauen

Weiters in Sachen Miete ist die Rechts- und Geschäftsfähigkeit von Celia und damit die Gültigkeit ihres Mietvertrags zu prüfen: Doña Celia erwähnt im Stück, dass sie die Wohnung in der Abwesenheit ihres Bruders gemietet hatte. Es wird aber von keiner offiziellen Schlüsselübergabe an Celia gesprochen, genauso wenig wie von einer Rückgabe. Zu prüfen ist also, ob der Vertrag gültig zustande gekommen ist.

In Dinzelbachers Mentalitätengeschichte bezeichnet Kessel die Rechts- und Geschäftsfähigkeit der Frau als eingeschränkt (vgl. Kessel 2008: 46). Dies mag für viele Regionen Europas zu dieser Zeit gegolten haben. Der Blick nach Spanien lässt aber hinsichtlich der rechtlichen Stellung der Frau Differenzierungen zu: Ungeachtet des Standes gilt als fundamentaler Grundsatz aber dennoch, dass Mann und Frau nicht dieselben Rechte hatten. Dies gilt als oberste Prämisse in nachstehender Erörterung.

Die Rechtsfähigkeit gilt primär zu bejahen, denn war die Frau in der Neuzeit zwar nicht voll geschäftsfähig, so konnte sie aber verpflichtet werden. Dies war natürlich auch oft nicht rechtsgeschäftlicher Natur, sondern auch moralischer Natur. Bennassar bejaht in der Ehe, vor allem was die Mitgift angeht, die Rechtsfähigkeit und Geschäftsfähigkeit. So dazu:

„C'est que la femme a une personnalité juridique égale à celle de l'homme et si la femme meurt sans qu'il y ait d'enfant, sa dot revient à sa famille.“ (Bennassar 1975: 144)

Tatsächlich war die Stellung der verheirateten Frau ein wenig besser und die Ehe erschien geradezu wie eine rechtliche Erleichterung von der väterlichen oder brüderlichen *patria potestas*. Alle anderen Quellen maßen der rechtlichen Stellung der Frau nicht allzu viel an.

So gab es eine Reihe von Verpflichtungen und genormten Verhaltensregeln, an die sich die Frau per Gesetz halten musste. Hinsichtlich der Rechte war die Frau nicht begünstigt (vgl. Scheppach 1991: 131). Die Rechtsfähigkeit der Frauen war sehr lange eingeschränkt und sie unterlagen sowohl moralisch als auch rechtlich dem Vater bzw. später dann dem Ehemann (vgl. Simson 2005: 34). Kurt Reichenberger geht in seinem Artikel sogar weiter:

„Die Gesellschaftsordnung des Barock kennt da noch keine Kompromisse: nach dem im europäischen Humanismus übernommenen Römischen Recht ressortieren die Frauen zusammen mit Kleinkindern und Sklaven bei den *mancipia*, d.h. beim Sachenrecht. Freilich entsprechen sich auch im Bereich der *patria potestas* Rechte und Pflichten.“ (Reichenberger 1986: 171)

Don Felix, Celia's Bruder, gehört den Soldaten an, wie wir oben schon erörtert haben. Nun aber müssen wir noch erklären, welchen Stand Celia seine Schwester hat und wie diese Geschäftsfähigkeit beschaffen ist. Grundsätzlich konnten Ehefrauen mit besonderer Genehmigung der Gerichte ein Geschäft eingehen (vgl. Aranda Mendíaz 2008: 86). Vielleicht können wir hier von einer Analogie zur *partia potestas* ausgehen. Der Primärtext sagt uns das aber nicht.

Anzunehmen ist, dass Don Felix die *patria potestas* über Celia hat (Reichenberger 1986: 168). Analog finden wir eine solche *patria potestas* auch in *La Dama duende*.

„Um das zu erkennen, ist es nützlich, sich die gesellschaftlichen und rechtlichen Verhältnisse im Hochbarock zu vergegenwärtigen. Maßgeblicher Angelpunkt des damaligen Familienrechts war die *patria potestas*. Da im Stück der Vater nicht am Leben, ist sie auf die Brüder übergegangen, genau genommen auf den ältesten Bruder, Don Juan. Nun aber kennt die *patria potestas* nicht nur Rechte, wie die Weisungsbefugnis, verbunden mit der Gehorsamspflicht der ihr Unterworfenen, sondern auch Pflichten, beispielsweise die Fürsorgepflicht.“ (Reichenberger 1986: 168)

Als Doña Celia auf Anweisung ihres Bruders das Haus verlassen muss, möchte er sie bei einem Onkel unterbringen. Vielleicht spekuliert er mit einer Übertragung der *patria potestas*

auf den Onkel. Die anderweitige Unterbringung lässt auf das Ableben ihrer gemeinsamen Eltern schließen, sonst würde sie ja zu den Eltern zurückgeschickt werden und unter die väterliche *patria potestas* gestellt werden. Die generelle Annahme der Notwendigkeit einer *patria potestas* führt zu dem weiteren Ergebnis, dass Celia grundsätzlich schon heiraten darf. Die *Partidas* folgen auch dem Konzept *patria potestas*. Weiters setzen die *Partidas* das Alter für die Eheschließung fest. So dazu auch Scheppach:

„Das Mindestalter für eine wirksame Eheschliessung legen die Titel 1 Ley 6 und Titel 2, Leyes 5, 15 für Männer auf 14 Jahre, für Frauen auf 12 Jahre fest.“
(Scheppach 1991: 118)

Besonders erstrebenswert war das Leben als alleinstehende Frau allerdings nicht. Denn waren sowohl die Rechtsstellung nachteilig zur Stellung der verheirateten Frau, als auch die Aufrechterhaltung der Ehre von enormer Wichtigkeit (vgl. Fernandez Álvarez 2002: 135ff).

Denkbar wäre auch, dass Celia von Don Felix die Erlaubnis rechtsgeschäftlich handeln zu dürfen, bekommen haben könnte. Dies war jedenfalls unter Eheleuten üblich, ob das auch unter der *patria potestas* möglich war, bleibt offen. Die Ehe wurde insgesamt als Emanzipation der väterlichen Herrschaft betrachtet. Unter diesem Gesichtspunkt ist eine solche Erlaubnis wahrscheinlich eher auszuschließen. Liegt eine Erlaubnis vor, kann Celia gemietet haben, liegt sie nicht vor kommt kein Vertrag zustande. Wahrscheinlich ist, dass sie es für ihren Bruder gemietet hat.

Frauen verweilen – wie unten unter männlicher/weiblicher Bereich ausgeführt – im privaten, internen oder geheimen Bereich (vgl. Blasco Esquivias 2006: 52ff).

Durch die Miete sehen wir auch eine deutliche Grenze zwischen Legalität und Illegalität verwirklicht. So ändert sich mit der Schlüsselübergabe an Don Diego maßgeblich im Handlungsverlauf, welche Personen sich dort aufhalten dürfen. Sie ist weiters ein deutliches Symbol für eine Rechtshandlung (vgl. Neubauer-Petzoldt 2008: 328). Wir sehen hier die Einhaltung der Grenzen. Kommt ein Mietvertrag zustande, müssen die Schlüssel übergeben werden. Wird er aufgelöst, müssen sie zurückgegeben werden. Dies geschieht nicht. Celia gibt ihren Schlüssel nicht zurück. Sie hält sich somit die Grenzüberschreitung offen.

Wir sehen auch wie oben erwähnt, eine Grenze der Verfügbarkeit des Eigentums. Also eine demografische Grenze, die uns Aufschluss über räumlichen Bedingungen gibt. Also schafft das Bevölkerungswachstum und Zuzug eine reale Grenze zwischen Enge und Weitläufigkeit und Zugänglichkeit und Unzugänglichkeit (vgl. Blasco Esquivias 2006: 34).

7.4. Bereiche

Zuerst gilt es hier Räume und Bereiche abzugrenzen. Unter Räumlichkeiten, einem vorherigen Kapitel haben wir den faktischen Zustand des Hauses und ihrer Bewohner festgestellt. Diese Feststellung befasste sich vor allem mit dem Aufenthaltsort der Figuren und deren sprachliche Indizien auf Räumlichkeit. Hier geht es also um einen faktischen, originären Zustand. Es antwortet also auf die: Wie sieht das Haus aus? Wir haben uns dann damit beschäftigt, wo es Türen gegeben hat und haben versucht es unter Einbeziehung der Bühnenkonstruktion zu thematisieren. Die Handlung ist ein Faktum von dem wir ausgehen müssen. Wir haben uns überlegt, wann die Grenze zwischen innen – außen im Sinne einer Raumübertretung gemacht wird. Wir sehen Raum also als offenes Konstrukt einer architektonischen Prozesses, er ist frei von Zuweisung und offen, auch wenn die Möglichkeit des Schließens besteht.

Betrachten wir Bereiche genauer, so finden wir dort auf jeden Fall eine Grenze. Ein Bereich ist ein Raum, der sich von anderen abgrenzt. Sonst wäre der Begriff Bereich obsolet. Es ergibt sich also die Möglichkeit gesellschaftlicher Zuweisung. Diese Zuweisung äußert schlussendlich wieder durch die Zugänglichkeit zu bestimmten Bereichen. Die Zuweisung ergibt sich aus menschlicher Notwendigkeit (Schlafräume, Aborte, etc.) und gesellschaftlicher Nutzung: Blasco Esquivias sagt zu den Bereichen folgendes:

„La comodidad, dice Palladio, se logrará cuando «a cada miembro le sea dado lugar adecuado, sitio conveniente, no menor que la dignidad requerida ni mayor que el uso perseguido, y cuando los atrios, las salas, las habitaciones, las bodegas y graneros sean emplazados en lugares convenientes».“ (Blasco Esquivias 2006: 50) [Anmerkung: Palladio = italienischer Architekt]

Wir sehen also Bereiche wie männlich-weiblich oder öffentlich-privat, deren gesellschaftliche Zuweisung den Zugang bestimmt und eine gegensätzliche Nutzung als unangemessen bzw. schlicht unzugänglich konstatiert. Diese Grenzen sind Grenzen der Zugänglichkeit, also künstliche Grenzen zwischen innen und außen.

Unter Bereiche empfehlen sich aufgrund der Ausgangslage noch entsprechende Untergruppen.

7.4.1. Öffentliche und private Bereiche

Die offensichtlichste Grenze zwischen den Bereichen ist die Grenze zwischen innen – außen. Abgeleitet von dieser Grenze, sehen wir im rein physischen Sinne auch die Grenze zwischen öffentlich und privat. Während innen – außen damals wie heute einfach eine Trennlinie eines Raums markiert, ist die Grenze zwischen öffentlich und privat abhängig vom Zeitalter und dessen gesellschaftlicher Zuweisung, die sich jedoch in realiter bemerkbar macht. Es wirkt sich auf den Zugang aus. Die Frage ist also wer ist die Öffentlichkeit oder was bedeutet öffentlich? Folgt man der Definition Habermas so stellt er für das Mittelalter fest, dass es eine „repräsentative Öffentlichkeit“ gab (Habermas 1990: 60). Diese Öffentlichkeit ist eng mit der Selbstdarstellung und dem Status verbunden. Vergleicht man dies nun mit dem Konzept der Ehre, das als Außenwirkung einer Handlung konzipiert ist, und der Wichtigkeit des Standes im Spanien des *Siglo de Oro*, kann man gerade für den Adel eine solche Art repräsentative Öffentlichkeit annehmen. Weiters ergibt sich räumlich dann eine weitere Unterscheidung zwischen innen-öffentlich und außen-öffentlich, also innerhalb des Hauses und außerhalb des Hauses.

Deswegen hier auch die Grenze innen-öffentlich und außen-öffentlich. Der Außenbereich wird in dieser Definition nicht eingeschlossen, denn hier geht es im übertragenen Sinn um die Zugänglichkeit.

Wir finden in einem Haus öffentliche Bereiche, private Bereiche und halböffentliche Bereiche. Öffentlich bedeutet der Zugang ist für hausfremde Personen möglich, also repräsentativ. Private Bereiche sind für hausfremde Personen tabu und halböffentliche Bereiche sind Zwischenräume, die notwendig sind um zu den öffentliche und privaten Bereichen zu kommen, also der Übergangsraum zwischen innen-öffentlich und außen-öffentlich.

Blasco Esquivias definiert es so:

„En una sociedad y una cultura donde triunfaban el arte de la apariencia y el artificio, la propia diferenciación entre lo público y lo privado nos proporciona un criterio de bienestar derivado de la distribución interior de la vivienda de acuerdo con los usos asignados a cada estancia y asquible también a las casas principales de tipo medio, cuyo tamaño y organización espacial permitían delimitar claramente unas zonas abiertas y de utilidas social (zaguanes, salas, estrados...) y otras cerradas de carácter privado e íntimo (dormitorios, alcobas, retretes...)” (Blasco Esquivias 2006: 50)

Das *Zimmer-tocador* wird auch als *retrete* bezeichnet. In dieser Zeit war *retrete* nicht die Toilette, sondern „*el aposento pequeño y recogido en la parte más secreta de la casa y más apartada*“ (Blasco Esquivias 2006: 173). Das *Zimmer-tocador* ist also seiner Zuweisung nach privat. Das stimmt auch mit dem männlichen und weiblichen Bereich überein (siehe unten).

Interessant sind weiters die Zimmer, in denen zuerst Don Felix Don Juan empfängt und nachher umgekehrt Don Juan, Don Felix.

Fel. Celia, no entienda Inès nada
de[sto, que no es mene[ster,
que lo que entre los dos pa[sa
lo sepan de ningun modo,
ni criados, ni criadas;
y retirete a tu cuarto,
porque entre en aque[sta sala
Don Iuan. (527)

Hier sehen wir die Trennung zwischen dem öffentlichen und privaten Bereich. Felix schickt Celia weg um Don Juan zu empfangen. Dies stützt auch die Trennung von männlich und weiblich.

Interessant im Rahmen von öffentlich und privat ist noch der Eingangsbereich, auf den Mosquito und Don Cesar sehen können und in den Don Diego Celia einlässt. Als Don Diego Celia auffordert zu warten, möchte er nicht, dass Lisarda sie sieht und schleust sie vom halböffentlichen Bereich in seinen privaten Bereich, von dem sie sich wegbewegt.

Blasco Esquivias nennt den *zaguán*, also den Eingangsbereich *semipúblico*, also halböffentlich (vgl. Blasco Esquivias 2006: 52). Halböffentlich ist ein wenig problematisch. Man könnte sich fragen, warum halböffentlich am Eingang eines Hauses gelegen. Eine

Erklärung könnte sein, dass dort die Zuweisung stattfindet. Von dort aus geht man in die öffentlichen und privaten Gemächer.

Als Otavio schließlich die Türe mit dem Schlüssel öffnet, kommt es also nicht zu einer Überschreitung von öffentlich und privat, sondern zwischen halböffentlich und außen-öffentlich. Beide Male gibt Otavio hier zu erkennen, dass er die Möglichkeit hat diese Grenze zu überschreiten, weil er den Schlüssel hat.

Otau. Para què es romper la puerta?
que pues yo las llaues tengo,
yo abrirè, y yà que lo e[st]à, [...] (534)

Ota. Pues yà ha mas de mes y medio,
que no viue en e[st]a ca[sa],
y que yo las llaues tengo
del quarto, para aquilarle,
con poderes de [su] dueño;
bien lo mue[st]ra e verle a[si]. (534)

Gehen wir weiter und betrachten wir Don Cesar in Gedanken an vergangene Zeiten, als er den *llave maestra* hatte. Hier geht Don Cesar eigentlich den privaten Bereich hinter sich zu lassen und wieder in den öffentlichen Bereich zu können. Also fungiert der Schlüssel nicht nur als Grenze vom öffentlichen Bereich in den privaten Bereich, sondern auch umgekehrt von privat nach öffentlich. Das stellt im Stück die größere Herausforderung dar. Wir sehen also, dass durch den Schlüsselbesitz die Überwindung der Grenze zwischen öffentlich und privat möglich ist. Interessant ist, dass sich die zentrale Handlung immer im privaten Bereich abspielt.

7.4.2. Männliche und weibliche Bereiche

In einer *casa principal* waren männliche und weibliche Bereiche getrennt. Dies ermöglicht folglich auch das Verstecken von hausfremden Personen. Traditionellerweise waren die Frauenbereiche jene Bereiche, die nicht öffentlich und abgelegen waren.

„En la casa de los siglos XVI y XVII, hasta que llegamos a los nuevos aires del Siglo de las Luces, las habitaciones de uso del padre de familia son las más públicas, siendo más íntimas las de la mujer, pese a las visitas que pudiera recibir en el estrado.” (Blasco Esquivias 2006: 169)

Interessanterweise gab es – laut historischen Quellen – im weiblichen Bereich gelegentlich eine Treppe, die von oben nach unten die Kommunikation mit der Küche und der Dienerschaft ermöglicht.

„En ambos casos⁵ había escaleras de servicio y dormitorios para los criados de cámara o asistencia personal, pero el ala masculina era más amplia, desahogada y confortable, mejor aireada y más luminosa que la femenina, cuya única escalera secreta recorría verticalmente la casa de arriba abajo y servía «para comunicarse desde los cuartos de la Señora y criadas hasta la cocina».“ (Blasco Esquivias 2006: 57)

Der weibliche Bereich war außerdem weit vom Eingang gelegen und nahe an der Küche (vgl. Blasco Esquivias 2006: 51f). Dennoch bedingt es auch den Umkehrschluss, denn der private Bereich ist der Bereich der Frauen (vgl. Antonucci 2002: 77f; vgl. dazu auch Blasco Esquivias 2006: 164). Sie kennen das Haus. Zudem war der männliche Bereich besser ausgestattet als der weibliche (siehe Zitat oben). Weiters wurden die Bereiche getrennt, um sexuelle Aktivität zwischen den Bewohnern zu verhindern (vgl. Blasco Esquivias 2006: 52).

Im Stück sehen wir diesen Bereich ganz klar und deutlich. Der *tocador* ist in den Händen der Frauen. Wie oben erwähnt, war der *tocador* eine Art Ankleideraum. Auch Fausta Antonucci verortet den *tocador* im weiblichen Bereich (vgl. Antonucci 2002: 58). Wichtig ist auch, dass sich der Bereich der Frauen gerade in der *casa principal* über mehrere Zimmer erstreckt. Wir können also ausgehen, dass es sich gerade *El escondido y la tapada* um mehrere Zimmer handelt, die zuerst Celia zugewiesen sind und dann Lisarda.

Interessant ist weiters die Zusammenkunft von Celia und Felix, die in einem anderen Zimmer stattfindet. Dies findet in einem Zimmer statt, das beiden zugänglich ist. Aber deutlich wird in dieser Situation, der Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Bereichen, als Felix Celia in ihren Bereich schickt. So dazu schon die oben erwähnte Sequenz:

Fel. Celia, no entienda Inès nada
de[sto, que no es mene]ter,
que lo que entre los dos pa[ra]
lo sepan de ningun modo,
ni criados, ni criadas;

⁵ männliche und weibliche Bereiche

y retire a tu quarto,
porque entre en aqueſta ſala
Don Iuan. (527)

Betrachten wir jetzt den Schlüssel und das Absperren von Türen, so lässt sich die Veränderung einer Bereichsgrenze erkennen. Warum? Wir können also davon ausgehen, dass Celia einen eigenen Bereich für sich hat. Dies erklärt Mosquito an dieser Stelle: Alle Möbel haben sich nicht in einem Raum befunden, sondern gab es Schlafräume, soziale Räume und Räume, in die man sich zurückziehen, kann. Als sie also die geräumte Wohnung vorfinden, befinden sie sich im Bereich von Celia und mutet an, dass auch hier der Bereich abgesperrt wurde. Dies deswegen, weil sie in der darauffolgenden Situation auf den Eingangsbereich sehen können und sich davor scheinbar in dem Bereich von Celia befunden haben.

Als Celia und Felix ausziehen, kommt es quasi zu einer Umwidmung, das heißt die Bereichsgrenze neu gezogen wird. Die Zuweisung sehen wir darin, dass Lisarda das Zimmer-*tocador* für sich beansprucht, obwohl es für Don Juan zugewiesen wurde. Hier:

Otañ. En eſte quarto ha de eſtar
Don Iuan, haſta efectuar
las dichas que amor ofrece; (537)

Kurz darauf im Stück in derselben Szene sagt Lisarda folgendes:

Liſ. No me traigan nada aquí,
pues eſta pieza ha de ſer
tocador, no es meneſter
colgarla. (538)

Die Grenze ist dann schon die Türe des *Zimmer-tocador*, die Grenze zum weiblichen Bereich. Diese übertritt Don Cesar, als er den Schlüssel von Celia bekommen hat und daraufhin auf Don Juan trifft.

Liſ. Pues què viſte?
d.Iuan. Vn hombre vi,
que deſte quarto ſalia,
y con vna llaue abria.
Liſ. Pues eſcucha agora.

d.Iu. Di.
Li]f. Si ayer, Don Iuan, vine aqui,
 què tiempo tuve, Don Iuan,
 para dar à e]ffe galàn
 llaue del quarto? no vès
 quanto mejor pen]ar es,
 que]on ladrones, que e]tàn
 mas hechos à e]fos exce]fos?
d.Iuan. No]on en las oca]iones
 tan valientes los ladrones. (550)

Danach sagt Lisarda das:

Li]ard. Vna muger vi
 recogida en tu apo]ento. (550)

Interessant ist also der Wechsel. Gehen wir nun davon aus, dass sich Lisarda wie oben erwähnt den ersten Stock mit Don Juan teilt und gerade das *Zimmer-tocador* markiert die Grenze. Es besteht Grund zur Annahmen, dass Frauen wohl die männlichen Bereiche durchqueren, aber sich darin nicht aufhalten. So muss Lisarda jedenfalls durch Don Juans Bereich, als sie aufgrund Lärmes nachsieht und dabei auf Celia trifft. Danach treten die Männer und Frauen durch verschiedene Türen in das *Zimmer-tocador* ein. Es kommt hier also zu einer Bereichsübertretung, aber nicht durch einen Schlüssel.

Ein weiterer Punkt, der den männlichen und weiblichen Bereich erklärt, ist die zukünftige Ehe von Lisarda und Don Juan. Sie dürfen zwar schon unter einem Dach wohnen, jedoch nicht im selben Bereich. Dies korrespondiert mit der Sekundärliteratur, die besagt, dass es mit der Verlobung durchaus schon zu sexuellen Interaktionen kam. Dies sehen wir im Zusammenwohnen von Don Juan und Lisarda, der schon mit Erlaubnis ihres Vaters in das neugemietete Haus einziehen darf. Im Stück bezieht es sich aber nur auf dasselbe Haus, jedoch nicht auf denselben Bereich (vgl. Kessel 2008: 46ff).

7.4.3. Bereiche als Grenzen und deren Überschreitung

Abschließend kann gesagt werden, dass die Grenze außen-öffentlich und halböffentlich mittels Schlüssel übertreten werden kann. Diesen Schlüssel besitzt Ottavio. Damit lässt er neben Don Diego auch die Alguaciles hinein. Wichtig ist der Schlüssel außerdem, um wiederum aus dem privaten hinauszutreten.

Betrachten wir das Ergebnis der Analyse hinsichtlich der Bereichsgrenze zwischen öffentlich und privat, so müssen wir hier noch erwähnen, dass öffentlich hier im Sinne von repräsentativ zu verstehen ist und als Gegenteil privat, eben als nicht repräsentativ.

Genauso wie bei der Grenze zwischen innen und außen, lässt sich auch hier feststellen, dass derjenige, der den Schlüssel besitzt, zwar die Grenze beeinflussen kann, aber nicht zwangsläufig übertritt. Es kommt also neben der Grenzüberschreitung, zu einem Öffnen oder einem Schließen der Grenze: Die Alguaciles, das öffentliche Organ der Inquisition werden von Otavio mittels Schlüssel hineingelassen. Er öffnet ihnen also die Grenze zwischen außen-öffentlich (wie wir gesagt haben, gibt es auch innen-öffentliche Bereiche) und halböffentlich, also dem Eingangsbereich, aus dem heraus man sowohl in private und öffentliche Bereiche des Hauses übertreten kann. Don Cesar mit dem *llave maestra* tritt mit dem Schlüssel aus dem privaten Bereich zwar nicht gleich in den öffentlichen Bereich, aber überschreitet er diese Grenze mit der Intention zu fliehen und das Haus gänzlich zu verlassen. Dies gelingt ihm aber nicht. Auch hier gilt, dass die Grenze oft auch ohne Schlüssel überschritten wird, wie z.B. von Celia, die sich in den Bereich von Lisarda schleicht und somit aus dem von Diego zugewiesenen Bereich entfernt.

Die Grenze zwischen männlichem und weiblichem Bereich zu überschreiten ist das Kernthema des Stücks. Dennoch geschieht dies nur bedingt durch den Schlüssel.

Zu einer Grenzschießung zwischen der Grenze des männlichen und weiblichen Bereichs kommt es, als Don Juan die Türen absperrt. Hier schließt er als Mann den weiblichen Bereich und schließt gleichzeitig Mosquito mit ein. Don Cesar tritt mit dem *llave maestra* als er aufsperrt in den männlichen Bereich. Wenn wir genau diese Tür als neue Bereichsgrenze verstehen (zuvor die Tür, durch deren Schlüsselloch man die Eingangstüre sehen konnte). Er trifft dann auch Don Juan und duelliert sich mit ihm.

Schaffen wir hier eine weitere Kategorie zwischen geheim und bekannt, muss hier gesagt werden, dass die Bereichsgrenze zwischen geheim und bekannt mit dem Schlüssel nicht überschritten werden kann. Diese Bereichsgrenze kann nur mit Hilfe deren Kenntnis überschritten werden. Hier fungiert die Kenntnis als Schlüssel.

8. Imaginäre soziale und emotionale Grenzen

Der Schlüssel und die Türe zeigen uns nicht nur reale soziale und physische Grenzen. Sie zeigen uns vielmehr noch imaginäre soziale und emotionale Grenzen, also individuelle und kollektive Werte, die sich durch den Habitus in den Figuren widerspiegeln. Es werden hier Gefühle in Entscheidungsgrundlagen und Werte im Stück mit einbezogen. Das gibt Aufschluss über Wahrnehmungsmuster und Gefühle. Freilich sind auch imaginäre soziale und emotionale Grenzen oft ineinander verschränkt. Diese Grenzen bedingen sich gegenseitig und sind voneinander ableitbar.

8.1. Die räumliche Metapher – ein Indiz für Gefühle?

Zu Beginn des Stückes bietet uns Calderón eine lebhaft räumliche Metapher von einem *palacio* als Seele. Dies könnte wie oben erwähnt ein Indiz für den *culteranismo* sein. Sie reiht sich in seine anschauliche Räumlichkeitsdarstellung ein. Higashi gibt zu Metaphern bei Calderón an, dass es durch zur Erweiterung im räumlichen Bereich kommt (vgl. Higashi 2008: 224). Für die Gedankenwelt des Zusehers oder des Lesers ist dies denkbar. Er nennt weiters die Wichtigkeit der Metaphern für die Zuseher. Diese können dadurch, die Sinnzusammenhänge besser verorten (vgl. Higashi 2008: 225). Freilich ist dies leser- oder zuseherabhängig.

Dazu auch die Metapher:

Ce[]: [...] Tiene vn Príncipe, vn Señor
 lexos de [í vn gran Palacio,
 y en el [untuoso espacio
 cerrado el quarto mejor:
 e[ste le guarda en rigor,
 y aunque igual hue[ped por èl
 p[as]se, el Alcayde fiel
 dize: e[ste quarto oportuno
 es de mi Rey, y ninguno
 ha de aposentar[le en èl.
 A[]sí el alma toda, que era
 el Palacio de mi amor,
 dexò à Li[]farda el mejor
 quarto, aunque no le viuiera:
 e[ste guarda de manera

el coraçon, que nombrò
fu Alcayde, que aunque hojpedo
dentro à Celia, confidero
que fue en otro quarto, pero
en el de Lisarda, no. [...] (521)

Es geht dabei um die Liebe Don Cesars zu beiden Damen: Celia und Lisarda. Der darin genannte *palacio* steht für seine Seele bzw. sein Herz, das für beide offen ist (521). Dies ist einerseits ein Indiz für die vielschichtige Anwendung der Räumlichkeit bei Calderón und andererseits ein Beweis für die Ausgestaltung des Verhältnisses zwischen Mann und Frau. Hier ist es möglich Gefühle für zwei Frauen zu haben. Dies deckt sich mit den Quellen über das Liebesleben der spanischen Bevölkerung in der Neuzeit. Die Neuzeit führte eine Subjektivierung und Individualisierung herbei (vgl. Benthien 2000: 11). Die Subjektivierung kann man aus Don Cesars Gefühlen erkennen, die sich ungeachtet gesellschaftlicher Normen auf zwei Frauen beziehen. Dies entspricht jedenfalls nicht dem damaligen Konzept der Verbindung von Mann und Frau, die christlich geprägt war.

Das Bild transportiert durch eine Metapher einen *palacio* als großen Lebensraum. Der *palacio* ist die Gesamtheit der Gefühle. Denken wir weiter, so finden wir in jedem Raum ein anderes Gefühl und eine andere Person mit der es verknüpft ist. Es lässt uns also auch auf mehrere Gefühle schließen. Diese Gefühle liegen in den verborgenen und verschlossenen Räumen. Interessant ist, dass die empfundene Liebe zu Lisarda im schönsten, aber – für alle anderen – verschlossenen Raum liegt. Von einem Schlüssel spricht er hier nur implizit. Was bedeutet ein Schlüssel zu solch einem Zimmer? Lisarda weckt ein Gefühl, dass niemand sonst bisher geweckt hatte. Es eröffnet uns seine Liebe und seine Begierde. Also steht der Schlüssel hier für Liebe und Sexualität. Er überschreitet die traditionelle Form der Partnerschaft (Plamper 2012: 67) und lässt demnach die neuzeitliche Wende der Paarliebe erkennen. Calderón gibt hier dem Leser oder noch mehr dem Zuseher die Möglichkeit, die Gefühle für die beiden Frauen mit dieser Metapher nachzufühlen.

Zuletzt sollte man hier anmerken, dass der Raum der beiden Damen im *palacio* streng getrennt ist. Der Raum in Haus, also das *Zimmer-tocador*, ist aber ein gemeinsamer Raum der beiden. Zuvor gehörte er Celia, danach Lisarda. Dies spricht für eine Art Gefühlschaos in Don Cesars Seele. Hier besitzt Don Cesar den Schlüssel.

8.2. Grenzen und Grenzüberschreitung durch Rollenbilder

Die Übergabe und die Verwendung des Schlüssels definieren Machtstrukturen innerhalb der Gesellschaft und manifestieren einen klaren hierarchischen Unterschied zwischen den Geschlechtern. Die Beziehung zwischen Mann und Frau ist in *El escondido y la tapada* ein zentrales Thema. Daher werden hier die Geschlechterrollen vor den allgemeinen gesellschaftlichen Rollen behandelt. Neben der Ehre und dem Glauben schloss sich die Wissenschaft zunehmend einem profanen Naturrecht an. Calderón – wie oben schon erwähnt – war aber durchaus der Ansicht, dass sich Frauen intellektuell betätigen sollten. Auch neue protestantische bzw. humanistische konnten an der kontroversiellen Situation nichts ändern. In dieser Zeit mussten sich sogar Witwen einschließen lassen (vgl. Morrow 2001: 275). Diese genossen in anderen Zeiten große Freiheiten. Der Glaube bindet Frauen an die private Sphäre (vgl. Domínguez de Paz et al. 2001: 123). Diese Sphäre war traditionell, die der Frauen (vgl. Sanchez Llama 1993: 942). Die Rolle der Frau ist – wie auch oben schon erörtert – widersprüchlich. Einerseits gelten strenge moralische Vorgaben, andererseits wendet man sich dem außerehelichen Vergnügen zu. Die Frau ist gleichzeitig etwas Heiliges, Schützenswertes und die personifizierte Verführung (vgl. Vives 1979b: 186).

Das oben genannte Naturrecht birgt keine Vorteile für das weibliche Geschlecht. Denn es leitet sich jedwedes Recht von den natürlichen Gegebenheiten ab, die Frauen noch stärker an das Haus binden. Jedoch ist letztlich auch das Naturrecht ein Konstrukt gesellschaftlicher Handlungsmuster. Das heißt, dass auch hier Rollenbilder durch die Zuweisung der Gesellschaft entstehen. Bei Grenzen im Rahmen der imaginären sozialen und emotionalen Grenzen werden die Rollenzuweisungen illustriert.

8.2.1. Die imaginäre soziale Grenze von Frauen im Stück

Im Stück *El escondido y la tapada* wird Celia von ihrem Bruder kontrolliert, weil sie seine Ehre verletzt hatte, indem sie mit einem fremden Mann gesehen wurde. Es besteht ein wesentlicher Unterschied in der Ehre zwischen Mann und Frau. Der Mann kann Ehre besitzen, die Frau nicht. Sie wird dem Mann oder ihrer Familie zugerechnet. Frauen werden zudem im öffentlichen Bereich stellvertretend für die Ehre des Mannes (vgl. Simson 2005: 34).

Das Textbeispiel zeigt uns die Ehre Celias, die ins Wanken geraten. Don Felix zieht daraus die Konsequenz. Er selbst ist Soldat. Soldaten waren – wie oben erwähnt – ein Berufsstand der viel auf seine Ehre hielt. So erscheint es nicht unglaublich, dass Don Felix dafür den Kriegsort verlässt um den Verlust seiner Ehre zu rächen.

Cel. [...] y donde viuiendo me hallas,
 preuenciones de cerrar
 las puertas, y las ventanas,
 de modo, que en los texados
 aun no has dexado vna guarda
 [*in rexa* [...]] (526)

Wie oben ausgeführt steht Celia unter der Obsorge ihres Bruders. Die oben stehende Textstelle zeigt uns wo für Celia die Grenze verläuft. Celia läuft durch ihr unehrbares Verhalten Gefahr, von ihrem Bruder weggesperrt zu werden. Don Felix kann durch die übertragene Obsorge Celias Freiheit einschränken. Das Einsperren oder Wegsperrern von Frauen war ein Phänomen dieser Zeit. Es diente der Wiederherstellung der Ehre. Seine emotionale Reaktion nährt sich aus der Angst selbst einen Ehrverlust zu erlangen, da die Ehre der Schwester ihm zugerechnet wird (vgl. Simson 2005: 34).

Die überzogene Reaktion von Don Felix lässt auf Angst und Panik vor dem Ehrverlust schließen. Diese Angst löst wiederum Rached Gedanken sowie die – damit einhergehend – Wut und Zorn aus. Dies ist eingebettet in der Struktur kollektiver Wertvorstellungen. So dazu auch Hildebrandt:

„Die Erörterung dieses Problems, vor allem in den Dramen des *Siglo de Oro*, zeigt die Ehre als das heikle, dauernd und von allen Seiten, vor allem den Frauen, bedrohte Gut. Seiner Verteidigung bzw. Wiederherstellung durch Rache gilt fast alle Aktivität der Protagonisten. Sie erörtern die Ehrprobleme in dem epochenspezifischen Zusammenhang von Sein und Schein, göttlicher und menschlicher Ordnung, Sittengesetz und pragmatischer Kasuistik.“ (Hildebrandt 1994: 257)

Diese Grenze erscheint in dieser Textstelle für Celia nicht überschreitbar. Durch die Androhung bleibt ihr die nach dem Rollenbild zugewiesene Grenze, konkret sich der Anordnung des Bruders zu beugen. Die Grenzsetzung ist also von Don Felix abhängig. Die Grenze ist hier vor allem die Tür und alle anderen physischen Ausgänge eines hypothetischen Hauses. Die Überschreitung hängt von Celias Agens ab.

8.2.2. Grenzüberschreitungen: Ein neues Rollenbild?

An einer anderen Stelle im Text *El escondido y la tapada* geht Celia selbstbewusst mit ihrer Freiheit um und gibt den Schlüssel an Don Cesar weiter. Man sieht also das Aufbrechen dieses Rollenbildes. Celia kommt ihrem Liebhaber mittels Schlüssel zur Hilfe und erhebt sich aus der gesellschaftlichen Passivität und lehnt sich durch Eigeninitiative zudem gegen das Ehrkonzept auf. Es ist also eine Grenzüberschreitung. So dazu auch:

Celia. [...] la llave es e[sta],
 con ella, quando pudieres,
 ¡aldràs, y a Dios, Ce[ar, que
 ¡i donde me dexò, buelue
 Don Diego, y no me halla alli,
 podrà ¡er que algo ¡o¡peche. (544)

Obwohl die Frauen mit ihrem Verhalten der gesamten Ehre ihrer Familie schaden konnten (vgl. Simson 2005: 34), nutzten sie wohlgerne die Momente der Freiheit und wandten sich einem Liebhaber zu. Dies weckte wiederum Misstrauen in den Ehemännern und führte dazu, dass sie gelegentlich weggesperrt wurden (vgl. Defourneaux 1986: 174f). So dazu auch:

„Die herausfordernde Dreistigkeit, die sie an den Tag legt, erscheint dann als die andere Seite ihres normalerweise sehr streng geregelten Lebens, rechtfertigt allerdings auch ein vermehrtes Misstrauen der Ehemänner (und bisweilen auch der offiziellen Liebhaber).“ (Defourneaux 1986: 174)

Die Frau machte sich also die neuen Sphären für sich zu gewinnen. Wolfgang Beutin nennt diese Zeit in Spanien auch die „galante Zeit“ (Beutin 2008: 110). Das ist ein weiteres Indiz für eine Grenzüberschreitung von Seiten der Frauen. Celia gefährdet ihre Ehre und die Ehre ihres Bruders. Sie nimmt es für die Liebe zu Don Cesar jedoch in Kauf.

Wir sehen hier also auch die kontroversielle Position der Frau. Ein weiteres Zitat, das dieses Ergebnis untermauert, findet sich auch in Defourneaux. Dieser entnahm den Text einem Reisebericht einer Frau jener Zeit. Im Vorfeld dieses Zitats erörtert er eben diese kontroversielle Position der Frau dieser Zeit. Diese ist durch die strikte Einhaltung der Ehrenkodices stark eingeschränkt, was dadurch geradezu nach einer Grenzüberschreitung

verlangt. Der Auszug des Reiseberichts von Madame d'Aulnoy gibt ein besonders aufschlussreiches Bild über die Frau und korrespondiert zudem mit Celias Eigenständigkeit:

„Madame d'Aulnoy, deren Gespür für die weibliche Psyche mehr zu trauen ist als der Realitätstreue ihrer Reiseberichte, legt der Marquise de Alcañizas, » einer der vornehmsten und tugendhaftesten Damen dieses Hofes «, folgende Worte in den Mund, die nicht unglaublich klingen: »Ich bekenne Euch, daß wenn ein Kavalier mit mir eine halbe Stunde allein wäre, ohne alles von mir zu erbitten, was man erbitten kann, so würde mich das mit einem so heftigen Groll erfüllen, daß ich ihn, wenn ich könnte, erdolchen würde. < – > Und würdet Ihr ihm alle Grundbeweise zugestehen, um die er Euch bitten könnte? < – > Das folgt nicht daraus«, sagte Madame d'Alcañizas, »ich habe eher Grund anzunehmen, daß ich ihm überhaupt gar nichts zugestehen würde. Aber ich hätte ihm zumindest keinen Vorwurf zu machen, wohingegen ich seine Haltung, mich so ganz in Frieden zu lassen, als ein Zeichen seiner Missachtung verstünde.« Und Madame d'Aulnoy schließt: »Es gibt hier kaum eine Frau, die nicht ähnlich empfindet.« (Defourneaux 1986: 174)

Aber nicht nur Defourneaux zeigt uns, dass die Moral der Gesellschaft anders ausgestaltet war, als es die Aufrechterhaltung der Ehre bot. Laut Bennassar war die spanische Gesellschaft geprägt von Ehebruch, Untreue und Frivolität. Die Bestrafung sexueller Taten war de facto nicht vorhanden, da auch der Klerus darin involviert war. So auch Bennassar:

„La Cour, le clergé, les classes dominantes étaient donc assez peu rigoureux en matière de morale sexuelle. Il serait étonnant que la masse de la population soit demeurée imperméable à ces exemples et à ces incitations.“ (Bennassar 1975: 158)

Vergessen sollte man in dieser Angelegenheit aber nicht die Inquisition. Der Unterschied zum Recht ist hier der subjektive Ermessensspielraum. Es kommt also auf den Verrat an. Obwohl die moralischen Grundsätze genauso im Gesetz zu finden waren wie das oben erörterte Privatrecht, ist bei Verrat an das subjektive Empfinden jedes Einzelnen vernetzt und gerade für Frauen bot dies ein Risiko.

Celia gibt uns weiteren Aufschluss: Celia gibt Don Cesar den Schlüssel. Hier wird der Schlüssel in einer weiteren Form sichtbar, konkret als Medium der Verführung. Celia agiert nicht nur eigenständig, sondern möchte Don Cesar retten und übergibt ihm die Schlüssel. Denken wir beispielsweise an die Bibel, so erscheint die Übergabe des Schlüssels gerade von Frau zu Mann problematisch. In der Bibel hat Eva aber einen Apfel. Hier sehen wir – wie oben schon erwähnt – durch die Verlockung einer Frau einen religiösen Kontext verwirklicht.

Wir sehen also Celias Wunsch Don Cesar zu verführen. Deutlich ist hier die sexuelle Konnotation (vgl. Martín 2005: 437ff). Dies wird Don Cesar abermals zum Verhängnis. Denn Don Cesar, so erwähnt es Calderón im Stück, hatte schon vor seiner Rückkehr nach Madrid den *llave maestra* von Celia bekommen. Celia lockte Don Cesar in ihr Haus. Dies bedeutete Gefahr für Don Cesar. Später versucht sie durch die Übergabe des Schlüssels, Don Cesar aus seiner Lage zu retten. Schon droht eine neue Gefahr für Don Cesar, der schließlich zurückkehrt, um sie zu befreien.

Wir sehen zudem hier die Ambivalenz in der Grenzziehung zwischen Ehe und außerehelicher Liebe. Die Verlockung deutet auf das teilweise komische, teilweise abschätziges Bild, das man von Frauen hatte, hin (vgl. Martín 2005: 437ff). Das Bild der Frau gestaltet sich hier ähnlich wie in *El viejo celoso* von Cervantes (vgl. Martín 2005: 439). Dort ist der Schlüssel das Leitmotiv und steht ganz klar für den sexuellen Bereich. Auch in *El escondido y la tapada* kann die weibliche Begierde bejaht werden.

Der biblische Kontext deutet einerseits auf das widersprüchliche Bild der Frau hin und andererseits auf den Calderons Erziehung bei den Jesuiten. Auch Domínguez de Paz et al. führt an die heroisierende, religiöse Betrachtung in einer Reinkarnation von Eva an (Domínguez de Paz et al. 2001: 124). Hier sehen wir Calderóns Vereinigung der beiden Denkströme.

Der Schlüssel zeigt uns hier eine Grenzüberschreitung (544). Man sieht die Verfänglichkeit der Position der Frau. Bleibt sie im ehrbaren Bereich, ist sie unsichtbar. Tritt sie hervor, betritt sie gefährliches Terrain. Interessant ist die geheime Übergabe. Wir sehen im Schlüssel ein Symbol für die Ausgestaltung des Sexuallebens dieser Zeit. Diese Ausprägung trifft wiederum auf die biblische Übergabe.

8.2.3. Grenzen und Grenzüberschreitungen in der geheimen Beziehung: Celia – Don Cesar

Ebenso deutlich wie Sexualität und Begierde lässt sich die Beziehung bestätigen: Celia und Don Cesar haben eine geheime Liebesbeziehung. Wie oben unter 8.3 erläutert, findet zwischen diesen beiden Figuren immer die geheime Schlüsselübergabe statt. Wir befinden uns in einer Zeit, die wohl gerade vor- und außereheliche Zuneigung verbietet. Eine solche Beziehung kann vor allem für Frauen sehr gefährlich werden. Dennoch sieht man auch kaum

in einer anderen Zeit so viele Beispiele für untreue Frauen wie im *Siglo de Oro*. Dies wurde oben aber schon erläutert.

In Anlehnung zu dem oben erläuterten Auslegungsspielraum sehen wir hier anhand des *llave maestra* eine weitere Dimension der Beziehung zwischen Don Cesar und Celia. Don Cesar genoss schon großes Vertrauen von Seiten Celias, die ihm einen *llave maestra* anvertraut hat. Das allgemeine Vertrauen basierend auf einem längeren Naheverhältnis, wie wir es heute kennen, ist Teil der geheimen Liebesbeziehung zwischen Don Cesar und Celia. Der Schlüssel im untenstehenden Zitat gibt uns Aufschluss über die Beschaffenheit ihrer Beziehung: geheim, zeitlich längerfristig und vertraut.

Celia. [...] la llave es esta,
con ella, quando pudieres,
¡aldràs, y a Dios, Cesar, que
¡i donde me dexò, buelue
Don Diego, y no me halla alli,
podrà ser que algo ¡o¡speche. (544)

Celia möchte Don Cesar retten, indem sie ihm den Schlüssel gibt. Sie legt die Verwendung des Schlüssels in seine Hände. Er hatte den Schlüssel bereits zuvor und hat ihn damals vertrauensvoll verwendet. Hierzu das Zitat:

Cel. Què tuviese yo vna llave
maestra de casa, al tiempo
que, ausente fu hermano, entrua
a hablar a Celia, y que luego
¡e la boluiese el día que
de aqui me ausentè! mas esto
quien lo pudo preuenir,
con humano entendimiento? (533)

Wir sehen also, dass der Schlüssel in der Beziehung von Don Cesar und Celia primär ein Symbol für beidseitiges Vertrauen ist. Der Begriff Vertrauen muss hier aus historischer Perspektive differenziert betrachtet werden: Vertrauen ist ein Begriff, der bis in 19. Jahrhundert theologisch geprägt war. Dem gegenüber stand das allgemeine Vertrauen zwischen Menschen. Was dem aber voran geht, ist die Tatsache, dass Vertrauen auf einen längeren Prozess zwischen zwei Menschen abzielt und sich aus deren Naheverhältnis ableitet

(vgl. Frevert 2000: 187). Auf die Beziehung zwischen Celia und Don Cesar trifft eine solche Verbindung zu.

Ute Frevert nennt in diesem Zusammenhang zum einen die theologische Komponente und das Misstrauen. Beide Aspekte sind für die gegenständliche Analyse interessante Elemente. Sie bezieht sich zwar auf das 18. Jahrhundert, also zeitlich nach dem *Siglo de Oro*; dennoch ist anzunehmen, dass Vertrauen im spanischen Barock eng im Zusammenhang mit dem der Dominanz der Kirche zu sehen ist. Dies nennt Frevert im Gegenzug zur Ausprägung des allgemeinen Vertrauens. Dieses nimmt nur einen geringen Anteil ein (vgl. Frevert 2000: 187). Betrachtet man aber die zunehmende Säkularisierung im 17. Jahrhundert durch neuzeitliches Gedankengut und die Subjektivierung, könnte man annehmen, dass eben genau jenes allgemeine Vertrauen auch schon Grundlage solcher Liebesbeziehungen gewesen sein konnte. Liegt also der Ursprung der modernen Liebesbeziehung in der geheimen Liebesbeziehung des 17. Jahrhunderts? Dies stimmt freilich nur dann, wenn wir die Ehe als Zweckbindung erachten. Dies war zu dieser Zeit üblich. Obwohl es rechtlich nicht möglich war, die Tochter ohne ihrer Zustimmung zu verheiraten, stand bei der Ehe an sich das Geschäft im Vordergrund.

Es ergibt sich also das Vertrauen als notwendiges Kriterium der geheimen Liebesbeziehung zwischen Don Cesar und Celia. Wir sehen in der Verwendung des Schlüssel und der Übergabe von Celia an Don Cesar die Veränderung des Vertrauensbegriffs. Er bewegt sich weg von Gottvertrauen und hin zum allgemeinen Vertrauen zwischen Menschen. Es kommt also zu einer gesellschaftlichen Grenzüberschreitung, die die Grenze des Glaubens überwindet und – wie schon oben erwähnt – den Menschen ins Zentrum rückt. Die Schlüsselübergabe kann hier also als Überschreitung der Grenze zwischen Geistlichem und Weltlichem gesehen werden.

Knüpfen wir wieder am Schlüsselbesitz der beiden an. Gehen wir davon, aus dass die Ehe nicht unbedingt auf Liebe gründete, so muss man vielleicht auch dann das allgemeine – also das gegenseitige – Vertrauen unberücksichtigt lassen. Es kommt wahrscheinlich vielmehr zur Verletzung der Ehre als zu einem Vertrauensbruch. In dem Moment als der Schlüssel gegen Celia verwendet wird, indem sie von Don Cesar eingeschlossen wird, kommt es zu einem Vertrauensbruch zweier gleichwertiger Partner. Die eigentliche Motivation Don Cesars kennt Celia ja noch nicht, als sie im Verschlag eingesperrt wird. Abgeleitet von diesem Vertrauensbruch kommt es zum Machtverlust von Celia. Später wird der Schlüssel ein

Symbol von Ohnmacht, als Celia von Don Cesar im Zimmer-tocador zurückgelassen wird. In der Ohnmacht sehen wir den Gegenpol zur Macht (vgl. Neubauer-Petzoldt 2008: 328). Die Symbolik resultiert hier aus dem Fehlen des Schlüssels und des Freiheitsentzugs. Macht wird hier später noch gesondert behandelt.

Wir sehen hier also den Schlüssel als Symbol für Vertrauen. Das Fehlen des Schlüssels deutet auf ein Fehlen von Vertrauen oder eine Enttäuschung hin. Beide Male, als jeweils Celia (557) oder Don Cesar im versperrten *Zimmer-tocador* verweilen (ab 530), vermuten sie die böswillige Absicht des Anderen. Dies trifft aber nicht zu. Als Celia Don Cesar den Schlüssel (544) bringt ist er das Medium um den Vertrauensbruch des Zurücklassens wieder gut zu machen. Celia überschreitet also die Grenze zwischen Enttäuschung und Vertrauen.

Celia. Si, que este
extremo de amor, no mas
que Celia supiera hazerle.
Dexète anoche (fue fuerça)
cerrado (raro accidente!)
y he embiado esta mañana
à Inès, para que te diese
aquella llave maestra,
con que tu salir pudieses
de aqui, [...] (544)

Celia. [...] la llave es esta,
con ella, quando pudieres,
saldràs, y a Dios, Cesar, que
si donde me dexò, buelue
Don Diego, y no me halla alli,
podrà ser que algo sospeche. (544)

In Don Cesars Fall ist der Schlüssel kein Medium der Grenzübertretung von der Enttäuschung zurück in das Vertrauen. Er könnte Celia den Schlüssel ja auch wiedergeben bzw. zurückbringen. Er befreit aber Celia schließlich wie ein Ehrenmann, indem er sie heiratet. Er hält somit die feste Ordnung der Verhaltensregeln ein. Die Wiedergutmachung eines Vertrauensbruches ist nur in der partnerschaftlichen Liebe interessant. Für die Ehre ist die Außenwirkung das wichtige.

Zusammenfassend heißt es, dass der *llave maestra* in diesem Kontext für den Beginn einer modernen Liebesbeziehung steht und auf dem Vertrauen hier gleichwertig erscheinender

Partner basiert. Gesellschaftlich interessant ist eben genau durch diese Beziehung eine zunehmende Säkularisierung. Hier überschreitet der *llave maestra* geistliche und weltliche Grenzen.

8.2.4. Grenzen und Grenzüberschreitungen in der öffentliche Liebesbeziehungen: Lisarda – Don Juan

Die Beziehung zwischen Lisarda und Don Juan ist formell richtig und legitim. Sie entspricht den Konventionen der Zeit. Der Vater hat sein Einverständnis gegeben. Zudem darf jeder von der baldigen Ehe wissen. Sie ist öffentlich. Das macht den Unterschied zu bekannt aus. Bekannt als Gegenteil von geheim lässt darauf schließen, dass es sich um eine Information handelt, die grundsätzlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt ist, aber trotzdem jeder weiß. Ein Beispiel dafür ist die Beziehung zwischen Don Cesar und Celia.

Erwähnenswert ist hier auch die Eifersucht und Hinterhalt sowie der Gegenpol Vertrauen, obwohl diese Auslegung nicht in den Kernbereich der Schlüsselsymbolik fällt. Es lässt sich von Liebe und Sexualität oder Macht- und Herrschaft und daher über das zeitgenössische Ehrkonzept ableiten. Die Ehre ist der Katalysator der Eifersucht. Eifersucht taucht häufig in Verbindung mit dem Schlüssel auf. Auch Don Juan sorgt sich um seine Ehre.

Díez Borque schreibt über Lope de Vega und die Eifersucht, dass diese einerseits die Ehre besiegen kann und andererseits aber auch eine Frage von Ehre sein kann. Lisarda und Don Juan sind eifersüchtig aufeinander. Für Díez Borque trägt die Eifersucht außerdem zur theatralischen Spannung bei, da sie Konfliktpotential generiert (vgl. Díez Borque 1976: 35). Dies trifft auch auf Calderón zu.

In der Beziehung zwischen Lisarda und Don Juan steht der Schlüssel ganz primär für Eifersucht. Don Juan nimmt den Schlüssel mit und seine zukünftige Frau Lisarda wird aus Eifersucht eingeschlossen (558). So vermutet Don Juan sogar, dass Lisarda einen falschen Schlüssel weitergegeben hätte, um ihren *galán* unterzubringen. Zurückzuführen ist dieses Dilemma auf den Umstand, dass Celia nach Auszug ihren Schlüssel nicht zurückgegeben hat. Dies ermöglichte überhaupt erst die geheime Schlüsselübergabe. Das folgende Beispiel zeigt Don Juans Eifersucht. Gerade deutlich wird dies hier durch den vermeintlichen Gebrauch des *llave falsa*.

d.Iuan. Señor, quando le bu|caua
aquí, |e auia ya |alido
con alguna llaue fal|a. (560)

Ein weiteres Beispiel ist die Eifersucht Don Juans gegenüber Lisarda. Don Juan hat einen Mann gesehen, der mit einem/dem Schlüssel aus dem Haus geflohen ist und vermutet dahinter die Untreue seiner Verlobten (560).

Li|. Pues què vi|te?
d.Iuan. Vn hombre vi,
que de|te quarto |alia,
y con vna llaue abria.
Li| Pues e|cucha agora.
d.Iu. Di.
Li|. Si ayer, Don Iuan, vine aqui,
què tiempo tuve, Don Iuan,
para dar à e|se galàn
llaue del quarto? no vès
quanto mejor pen|ar es,
que |on ladrones, que e|tàn
mas hechos à e|sos exce|sos?
d.Iuan. No |on en las oca|iones
tan valientes los ladrones. (550)

Spricht man von Eifersucht, muss man auch Rache und Bestrafung mit einbeziehen. Die Bestrafung der Frau bei Ehebruch hängt von den Rachegeleüsten des Mannes ab. Männer wurden jedoch auch bestraft (vgl. Díez Borque 1990: 122f). Die Gefühle des einzelnen spielen eine große Rolle.

In von Díez Borque angeführten Reisebericht von D'Aulnoy beschreibt diese die Eifersucht in zwischenmenschlichen Beziehungen so:

„(...) la única cosa para la que no son indiferentes son los celos, llevándolos hasta donde los pueden llevar, bastando la más pequeña sospecha para que den de puñaladas a su mujer o a su amante.“ (Díez Borque 1990: 123)

Eifersucht und Misstrauen bedingen sich gegenseitig. Misstrauen gegenüber Frauen war Resultat eines abschätzigen Frauenbildes, welches damals auch existierte. Aus der falschen Annahme heraus, dass Lisarda ihrem *galán* einen Schlüssel gegeben hätte, existiert in seinen

Gedanken eine Grenze, die Lisarda überschritten hat. Diese Überschreitung fand nicht wirklich statt (550). Don Cesar überschreitet sie ohne das Wissen von Lisarda und aus anderen Gründen.

Als Celia in der Treppe bzw. im Zimmer-*tocador* verweilt und das Gespräch zwischen Don Cesar und Lisarda mithören muss, überkommt sie ebenso ein Gefühl von Eifersucht.

8.2.5. Imaginäre soziale und emotionale Grenzen durch Machtdemonstration zwischen den Geschlechtern

Macht ist ein Phänomen, das es in jeglicher gesellschaftlicher Struktur und jedweder Art von Regime gibt und gegeben hat. Es geht dabei um die Bekleidung von zugewiesenen Funktionen nach einem bestimmten Schema. Dieses Schema hängt von der jeweiligen Herrschaft ab. Im Rahmen dieser Arbeit wird die Macht von der gesellschaftlichen Konstruktion des Ständestaats abgeleitet und natürlich vom naturbedingten Unterschied zwischen Mann und Frau erörtert. Der naturbedingte Unterschied lässt in der Neuzeit die Ungleichbehandlungen rechtfertigen. So dazu auch Pumberger:

„Mit der Neuzeit erreicht der Streit um die Geschlechter eine neue Dimension. Zur Debatte stehen der (Un-)Wert der Frau, die Hierarchisierung der Geschlechter, ihre Natur, ihre Gleichheit bzw. Differenz und ihre gesellschaftliche Rolle. [...] In der Neuzeit gewinnt das Argument Natur in dieser Diskussion die Oberhand und wird für jede Form der Geschlechter-, Gesellschafts- und Herrschaftsordnung bestimmend. Die Natur ist die neue Autorität, nach der sich der Mensch zu richten hat, und löst in dieser Funktion die Theologie, Gott und den christlichen Glauben ab, die bis dahin das Leben und Handeln der Menschen strukturiert hatten. Die Natur gilt in ihrer Unveränderlichkeit als Konstante und kann so als Legitimationsgrundlage für Herrschaft herangezogen werden.“
(Pumberger 2011: 150)

Wir sehen also in der Natur die maskuline Dominanz, die schließlich in der Aufklärung in sehr klar getrennten Bereichen von Mann und Frau resultierte. (vgl. Pumberger 2011: 150)
Eine Machtposition funktioniert aber nicht ohne Demonstration. Diese Umsetzung ist oft symbolisch (vgl. Metzeltin 2004: 27).

Auch andere Werke von Calderón behandeln das Thema Macht (vgl. Arellano 2001: 10ff). Dies sehen wir hier sowohl zwischen den Geschlechtern als auch auf hierarchischer Ebene.

Wie schon erörtert, haben Frauen zur Zeit des *Siglo del Oro* nur eingeschränkte Rechte. Pflichten resultieren aus dem Ehrenkodex des jeweiligen Standes. Die Ausgestaltung dieser Pflichten bedeutete mangelnde Handlungs- und Geschäftsfähigkeit und verlangte nach der ständige Zustimmung eines Vormunds.

Abgeleitet von dieser Dimension der Macht und dem daraus resultierenden Überlegenheitsgefühl findet sich eine Verbindung zur persönlichen Freiheit. Der Freiheitsbegriff verlangt immer nach einem Gegenspieler und muss gerade in sozialen Beziehungen ausgelotet werden. Deswegen wird es auch nicht als reale Grenze behandelt, sondern als imaginäre. Zudem kann Freiheit auch ein Gefühl sein. Der Schlüssel kann hier wieder ein Medium der Grenzübertretung sein.

Im Werk *El escondido y la tapada* finden sich hierzu folgende Beispiele: Mosquito und Don Cesar wurden eingesperrt und vergessen (536). Hier geben sie primär ihre körperliche Freiheit auf, um sich in Sicherheit zu wahren. Hier sehen wir Sicherheit als Gegenspieler (vgl. Holzhey 1990: 81). In einer anderen Sequenz stellt Mosquito fest, dass er vielleicht – wenn auch nur ironisch – aus Liebe eingesperrt wurde. Freiheitsentzug ist folglich als Zeichen der Liebe zu sehen (536). Hier können wir etwas Gesellschaftskritisches herauslesen. Die Ironie in der Figurenrede Mosquitos lässt das Publikum die Situation der Frau reflektieren.

An einer anderen Stelle wird Celia von Don Cesar im *Zimmer-tocador* zurückgelassen und eingesperrt. Dort ist es Machtlosigkeit. Später werden alle Figuren von Don Juan eingesperrt. Hier sehen wir wieder ein Machtproblem. Deutlich wird hier die Grenze der Macht zwischen den Geschlechtern. Ein Sicherheitsgefühl der Frauen kommt eingeschlossen nicht auf. So dazu auch folgende Situation:

Cel. Cerrò el passjo à mi remedio
 lleuarje Don Iuan la llau,
 y abriòle à mi fentimiento. (557)

Während Don Cesar und Mosquito es als Sicherheit empfinden, empfinden es Celia und Beatriz als Machtverlust. Beatriz schafft es nebenbei, die die räumliche Distanz zur Grenze zwischen Nähe und Distanz, also zwischen ihr selbst und Mosquito zu machen. Auch in der

Beziehung zwischen Castaño und Beatriz schafft der Schlüssel eine Grenze zwischen Nähe und Distanz. Im Text heißt es hierzu:

Beat. No e[st]à en v[is]o querer [o]lo
à nadie, basta quererte;
y pues con tu amo oy
en ca[sa] viues, aduierete,
que [s]i ay dares, y tomares,
avrà dimes, y diretes;
y à Dios por aora, que es bien
que aque[ste] aposento cierre
con llaue, porque ninguno
aqui no [s]alga, ni entre. (540)

Es liegt daher auch auf der Hand, dass Macht eine soziale Kategorie war, die sich auf Männer bezieht.

Die maskuline Machtausübung zeigt sich im Text vor allem in der Wahrnehmung der persönlichen Freiheit. Dies sieht man aus der weiblichen wie auch in der männlichen Perspektive. Während sich Mosquito in Sicherheit wiegt, sieht sich Celia in Gefangenschaft.

Wichtig an dieser Stelle ist die Frage nach dem Gefühl der persönlichen Freiheit. Denn auch hier kann man annehmen, dass sich dies in Anlehnung an die Ehre bei den Geschlechtern unterschiedlich konstituiert (vgl. Defourneaux 1986: 175).

Ein weiterer interessanter Aspekt hinsichtlich des Schlüssels und der Tür ist der Verweis auf Carrizales in *El celoso extremeño* von Cervantes, der seine Frau aus Eifersucht einschließt. Er verschließt sie in einem Haus ohne Fluchtmöglichkeit. Mosquito eröffnet uns im Stück dieses Bild (532). Er bezieht sich dabei auf einen ganz wesentlichen Aspekt, konkret die persönliche Freiheit. Überdies ist dies ein weiteres Indiz für Misstrauen und Vertrauen zwischen den Geschlechtern.

Hier finden wir die aufschlussreiche Stelle, in der Calderón Bezug auf einen eifersüchtigen Ehemann in einem Stück von *Cervantes* nimmt. In der Intertextualität finden wir ein weiteres Indiz dafür, dass Schlüssel, Tür und Raum generell im *Siglo de Oro* als ein Symbol für Eifersucht dienen und dadurch in weiterer Folge den Spannungsbogen zwischen Vertrauen und Misstrauen deutlich markieren. Mosquito handelt im folgenden Textbeispiel zwischen

Freiheit und Gefangenschaft. Er versucht sich in die Lage der Frau von Carrizales zu versetzen. Wir sehen hier einerseits die Dimension der persönlichen Freiheit, andererseits eine Reflexion über die gesellschaftliche Situation.

Mo|q. E|ta es la ca|a, |in duda,
que aquel famo|o Estreme|o
Carrizales fabricò
à medida de |us zelos;
pues no ay puerta, ni ventana,
guarda, patio, ni agujero
por donde |alga un Mo|quito,
Dígalo yo. (532)

Hier stellt sich natürlich die Frage nach der Grenze der persönlichen Freiheit und dem Freiheitsentzug der Frauen. Defourneaux nennt diesbezüglich die Widersprüchlichkeit der Position der Frau in Spanien. Er zeigt anhand von Reiseberichten, dass spanische Frauen einerseits überraschende Freiheiten genießen und andererseits aber vor Eifersucht und Misstrauen eingesperrt werden:

„Die Männer sperren sie [die Frauen] ein und können, wenn sie davon hören, gar nicht begreifen, mit welcher Freiheit bei uns in Frankreich Männer und Frauen miteinander umgehen, ohne daß damit Schaden angerichtet wird.“ (Defourneaux 1986: 175)

Erläutern wir die Position der Frau im Stück, ist diese Widersprüchlichkeit auch eindeutig. Einerseits will Don Felix Celia wegsperren, um dem Ehrverlust vorzubeugen. Andererseits wird sie eigenständig tätig: Sie holt Don Cesar ins Haus, bringt sie in Gefahr und versucht ihn dann auch wieder zu retten.

Gehen wir weiter und betrachten die Figur Beatriz: Beatriz erscheint sehr eigenständig und aktiv. Sie nimmt sich die Distanz und benutzt sozusagen Don Juans Machtausübung als Ausrede, um Distanz zu Mosquito zu wahren. Beatriz ist aber nicht überzeugt von deren Liebe und schafft sich neben der räumlichen Distanz auch die emotionale Distanz.

Wir sehen hier die imaginäre Grenze zwischen Nähe und Distanz in einer Liebesbeziehung. Anzumerken ist, dass es in dieser Situation Celia ist, die klopft. Mosquito verharrt im

Verschlag. Ebenso fungiert in Anlehnung an diese Situation die Tür als Informant für Celia, die zuvor das Liebesgeständnis von Don Cesar gegenüber Lisarda mitgehört hatte.

Beat. Mosquito, no puedo abrirte,
¡abe Dios ¡i lo deseo,
porque ¡e lleuò Don Iuan
la llaue; mas lo que puedo
a¡segurarte, es, que Cesar,
que aora e¡tà en mi aposento
con mi ama hablando, no quiere
ir¡e, dexandote dentro.
Mosq E¡ta es Beatriz, la criada
de Lisarda. (557)

Folgendes Zitat aus dem Primärtext lässt außerdem neben dem Freiheitsentzug auf ein Eigentumskonzept und die gesellschaftliche Berechtigung, eine geliebte Person einschließen zu dürfen, schließen. Wie oben erwähnt, waren die Frauen rechtlich nicht besonders gut gestellt und waren auf beim Sachenrecht angesiedelt.

Mosq. Mucho nos quiere D. Diegò,
pues que nos guarda con llaue. (536)

Man muss sich hier auch fragen, wie die intertextuelle Stelle zu Beginn des zweiten Akts zu interpretieren ist. War das Einsperren vielleicht ein Zeichen von Liebe, Schutz und Sicherheit? Hieraus wie oben schon erwähnt ergibt sich ein ironisches Konzept übertriebener Eifersucht und Angst vor Ehrverlust. An der Ironie sehen wir etwas Gesellschaftskritisches, die einen Rückschluss auf die Besessenheit der Liebe und die Angst vor Ehrverlust zulässt.

Auch Mosquito und Beatriz haben eine Liebesbeziehung. Doch auch in dieser Beziehung gibt es Erschütterungen. Denn auch Beatriz hat ihre Emotionen aufgeteilt. So gehört ihr Herz eigentlich Castaño:

Beat. No e¡tà en v¡o querer ¡olo
à nadie, ba¡ta quererte;
y pues con tu amo oy
en ca¡a viues, aduierete,
que ¡i ay dares, y tomares,
avrà dimes, y diretes;

y à Dios por aora, que es bien
que aque[ste apo]sento cierre
con llave, porque ninguno
aqui no [alga, ni entre. (540)

Dennoch kam es zu Eingriffen diese die sich auch im Fehlen eines Schlüssels äußern. Dies korrespondiert auch mit dem Gegenteilpaar innen und außen im faktischen Bereich sowie mit dem von Nähe und die Distanz im metaphorischen Bereich. Der Schlüssel im Bereich von Macht hilft hier nicht eine Grenze zu überschreiten. Im Gegensatz hilft er die Grenze zwischen Mann und Frau zu setzen und korrespondiert daher mit der männlichen Dominanz. Das Versperren von Personen ist ein männliches Verhalten. Don Felix will Celia einsperren. Don Juan lässt das Haus versperren. Don Cesar sperrt Celia ein. Celia unterläuft auf Umwegen auch dieses Machtkonzept, indem durch die Übergabe des *llave maestra* Don Cesar die Grenzüberschreitung ermöglicht wird. Dies unterläuft die Macht Don Juans.

Als weibliches Verhalten sehen wir es nur bei Beatriz die Waren einsperrt. Hieraus geht keine Machtdemonstration hervor. Nicht zu vergessen, liegt die weibliche Macht in der Kenntnis der Treppe. In Celias Position vereint sich beides.

8.3. Grenzen und Grenzüberschreitungen hierarchischer Verhältnisse

8.3.1. Grenzen durch Macht in der Gesellschaft

Bei Grenzen im imaginären sozialen und emotionalen Bereich kommt es auch bei der Demonstration von Macht. Gerade hier sehen wir die notwendige Verflechtung der Symbolik des Schlüssels mit dem Gefühl von Macht. Das oben Erläuterte gilt auch für die hierarchischen Konstrukte der Macht. Hier geht es aber nicht um den großen politischen Zusammenhang des Machtkonzepts dieser Zeit. Eine Diskussion hierzu würde zu weit führen. Wir beschäftigen uns hier mit dem Phänomen Macht als individuellen Handlungsspielraum. Folgt man Foucault und seinen Netzwerken der Macht, können wir den Rückschluss ziehen, dass die Machtstrukturen einer Gesellschaft Identität schaffen (vgl. Nohlen 2002: 486f). Interessant für unsere Analyse ist auch die handlungstheoretische Definition von Macht. So dazu auch Nohlen:

„Dem Alltagsverständnis am nächsten kommt der handlungstheoretische Begriff von M[acht] als instrumentell verstärkte praktische-technische Wirkungsmöglichkeit.“ (Nohlen 2002: 486)

Der Schlüssel ist das Instrument der Macht. Auch die Kenntnis der geheimen Treppe ist hier also die oben genannte instrumentell verstärkte, praktische-technische Wirkungsmöglichkeit. Auch Metzeltin sieht Information als Vorbedingung von Macht (vgl. Metzeltin 2004: 19). Wir sehen also die Kenntnis der Tür als Vorbedingung der Macht.

Im Bereich der öffentlichen Übergabe sehen wir das Prinzip der Machtübergabe verwirklicht, wie zum Beispiel bei jener von Don Diego an Don Juan. Don Diego möchte durch die Übergabe des Schlüssels die Fähigkeiten dessen prüfen. Dies geschieht deswegen, weil Don Diego seine Tochter mit ihm vermählen möchte. Der Schlüssel ist also ein Symbol für Verantwortung und Prüfung.

Problematisch ist es für Don Juan, der als er wittert, dass sich ein fremder Mann im Haus aufhält, nervös seinen Einflussverlust vermutet. Don Juan kommt an die Grenze seiner Macht durch einen falschen Schlüssel.

Die öffentliche Übergabe demonstriert nicht nur Zugang und rechtlichen Titel⁶, sondern auch Macht über den Zugang. Dies betont Ottavio gleich zweimal. Es geht hier natürlich auch um einen Machtübergang vom Eigentümer an Ottavio und weiters an Don Diego.

Otau. Para què es romper la puerta?
que pues yo las llaues tengo,
yo abrirè, y yà que lo e[st]à, [...] (534)

Ota. Pues yà ha mas de mes y medio,
que no viue en e[st]a ca[sa],
y que yo las llaues tengo
del quarto, para aquilarle,
con poderes de su due[ño];
bien lo mue[st]ra e verle a[si]. (534)

Deutlich sichtbar wird hier außerdem die Prüfung zwischen Don Diego und Don Juan. Don Juan tritt in Rechtfertigung gegenüber Don Diego, der indirekt prüft, ob Don Juan

⁶ Legitimation für einen Rechtsanspruch

Verantwortung für seine Tochter Lisarda übernehmen kann. Hier befinden wir uns wieder im Begriffsfeld des Vertrauens.

d.Iuan. Señor, quando le bu|caua
aquí, |e auia ya |alido
con alguna llaue fal|a. (560)

Weiters ergibt sich der Freiheitsbegriff. Hier in diesem Ausschnitt sehen wir einerseits das imaginäre Pendant zu innen – außen, nämlich die persönliche Freiheit und den Freiheitsentzug.

Ce|ar. Tente, què hazes, necio?
Mo|. Re|ponder à quien nos llama,
que la llaue no tenemos,
que vaya por ella.
Ce|. E|pera, que re|ponder no es acierto.
Mo|q. Dexame |ólo llegár
à ver por el agujero
de la llaue quien es,
Ce|. Mira.
Mo|: Buéna hazienda auemos hecho:
ay, |eñores!
Ce|ar. Què ay, Mo|quito?
Mo|q. La ju|ticia por lo menos
es quien llama.
Ce|. La justicia?
Mo|quit. Si |eñor.
Ce|. Por Dios que es cierto:
quien pre|fumiera, que a|sí
|e vengàra un Cauallero? (533/534)

Auch zu Beginn als Mosquito und Don Cesar ohne Schlüssel in der Treppe verweilen, besteht hier als wesentliches Wahrnehmungsmuster die Dichotomie zwischen frei und gefangen. Dort sind sie sicher. Die Ausbildung der Willensfreiheit (vgl. Neuschäfer 2001: 175) im Sinne des Freiheitsgefühls wirkte vermutlich auf das persönliche Freiheitsgefühl ein oder war sogar der Vorgänger dessen. Diese Ausbildung bot gerade für Männer Veränderungen in der Wahrnehmung. Dies könnte sich auf das Gefühl ausgewirkt haben.

In einem weiteren Zitat sehen wir einen interessanten Vergleich. Mosquito setzt das Einsperren mit einem Liebesbeweis gleich (536).

8.3.2. Grenzüberschreitung durch Täuschung über den Stand

Man könnte also den Schlüssel nicht nur als Symbol für Besitz und Eigentum sehen, sondern auch als Grenze zwischen Armut und Reichtum im Sinne der finanziellen Mittel. Dies wurde aber im Zusammenhang mit der Standeszugehörigkeit schon erörtert und kann hier zusammen mit der Täuschung über den Stand ausgeschlossen werden. Calderón bezieht sich hier auf den Stand, dem er selbst angehört. Interessant ist es aber trotzdem im Lichte der Prunksucht, da Prunksucht ein wesentliches Merkmal der Gesellschaft war (vgl. Defourneaux 1986: 177). Im Text wird Prunksucht wie folgt thematisiert: Don Diego mietet (ein Haus). Es wird hier aber nicht klar, ob es am Geldmangel oder aber an den oben erörterten demografischen Bedingungen liegt, die durch den Zuzug nach Madrid dazu führten, dass Liegenschaften rar wurden.

8.3.3. Grenzüberschreitung durch Verantwortungslosigkeit

Don Diego ist für Don Juan sozial interessant, weil Don Juan Lisarda heiraten möchte. Er rechtfertigt sich vor Don Diego, der ihm den Schlüssel anvertraut hat. In der Rechtfertigung liegt auf jeden Fall die Übernahme der Verantwortung. Aus Don Juans Perspektive sehen wir ein Wahrnehmungsmuster, das darauf abzielt, Don Diego nicht zu enttäuschen.

d.Iu. Viue el Cielo, que la llaue:
lleuè connigo. (558)

Wir sehen hier also die Grenze zwischen Verantwortungsübertragung und Enttäuschung, was jedoch für Don Juan die Grenze zwischen Ehe oder ledig sein bedeutet. Hier wirkt der Schlüssel wie eine Prüfung (vgl. Neubauer-Petzoldt 2008: 329). Hier ist wieder die Verwendung des *llave maestra* eine Grenzüberschreitung.

Auch Beatriz hat den Schlüssel übertragen bekommen und rechtfertigt, dass sie ja selbst abgesperrt hätte.

Li]. Quien entrò, que de[sta fuerte
 lo ha pue[sto, Beatriz?
 Bea. Ninguno pudo entrar, porque yo [siempre
 tuve la llaue conmigo. (542)

8.3.4. Türe und Schlüsselloch

Die geheime Türe korrespondiert symbolisch mit dem Schoß der Frau. Hier könnte man symbolisch an das Schloss als Gegenspieler anknüpfen.

Man sieht darin Schutz, Informationsaustausch sowie – ähnlich wie das Schlüsselloch und der Schlüssel – gelegentlich den Vorboten der Gefahr. Das Schlüsselloch steht auch als Vorbote der Gefahr, also für eine Warnung und die gefahrlose Grenzüberwindung, die lediglich Kenntnis von der Situation schafft.

Ce[ar. Tente, què hazes, necio?
Mo[. Re[ponder à quien nos llama,
 que la llaue no tenemos,
 que vaya por ella.
Ce[. E[pera, que re[ponder no es acierto.
Mo[q. Dexame sólo llegár
 à ver por el agujero
 de la llaue quien es,
Ce[. Mira.
Mo[: Buéna hazienda auemos hecho:
 ay, [eñores!
Ce[ar. Què ay, Mo[quito?
Mo[q. La ju[sticia por lo menos
 es quien llama.
Ce[. La justicia?
Mo[quit. Si [eñor.
Ce[. Por Dios que es cierto:
 quien pre[sumiera, que a[sí
 [e vengàra un Cauallero? (533/534)

9. Conclusio

Die zu Beginn dieser Arbeit gestellte Forschungsfrage lautete: **Ist der Schlüssel ein Medium zur Grenzübertretung in *El escondido y la tapada*? Welche Grenzen gibt es und welche davon werden mit dem Schlüssel übertreten?** Dazu lässt sich nach eingehender Analyse Folgendes feststellen:

9.1. Forschungsfrage: Reale Grenzen

Die offensichtlichste Grenzüberschreitung ist die Überschreitung der physischen Grenze. Hier muss allerdings eine Einschränkung gemacht werden, denn es sind nur die Grenzen überschreitbar, die alle Figuren kennen. Die Grenze zur geheimen Tür kann mittels Schlüssel nicht übertreten werden. Also fungiert das Wissen über das Bestehen jener Tür analog zum Schlüssel.

Reale soziale und physische Grenzen zeigen uns Grenzen zwischen Räumen und Bereichen. Bei den realen sozialen und physischen Grenzen lässt sich nach der Analyse folgende Differenzierung machen:

Die Grenzüberschreitung im Zusammenhang mit dem Schlüssel kann eine Grenzüberschreitung, eine Grenzöffnung oder eine Grenzschießung sein. Alle drei verlangen das Tätigwerden einer Figur.

Bei der Grenzüberschreitung überschreitet der Schlüsselbesitzer die Grenze. Dies ist der Fall, als Don Cesar mit dem *llave maestra* flieht (547). Hier überschreitet er mit dem Schlüssel sowohl die Grenze zwischen innen und außen als auch öffentlich-privat. Zudem tritt er aus dem weiblichen Bereich in den männlichen Bereich. Hier kommt auch die geheime Übergabe zum Tragen, die diese Handlung erst ermöglicht. Im Bereich der realen, sozialen und physischen Grenzen ist dies also eine Kernsequenz.

Die physischen Grenzen lassen uns aufgrund ihrer Darstellung und häufigen Verwendung der Tür auf eine *casa principal* schließen. Auch der Stand ist hierfür ein Indiz.

Eigentum, Miete und Vertretungsmacht geben uns weiters Aufschluss über die Legalität und Illegalität. Obwohl das Rechtsverhältnis nicht mehr aufrecht war (und vermutlich auch nie gültig zustande gekommen ist), besitzt hier Celia illegal noch einen Schlüssel. Hier ist der Schlüssel das Medium der Grenzüberschreitung zwischen Legalität und Illegalität. Don Cesar besitzt legal den Schlüssel nach Abschluss des Mietvertrages. Celia besitzt ihn auf illegale Weise nach dem Mietvertrag.

Bei Grenzöffnungen ermöglicht der Schlüsselbesitzer einer anderen Figur den Übertritt: So lässt Otavio die Alguaciles von außen (außerhalb des Hauses) in den halböffentlichen Bereich des Hauses. Die Alguaciles übertreten hier diese Grenze. Zudem übertreten sie noch die Grenze zwischen innen und außen (534).

Bei Grenzschießungen schließt der Schlüsselbesitzer einen Raum oder Bereich und verhindert somit den Zutritt oder den Austritt aus jenen Räumen und Bereichen. Dies ist der Fall als Don Juan (557, 558) abschließt und Beatriz das *Zimmer-tocador* (540) verschließt.

In allen Fällen zeigt uns der Schlüssel mit dem Hinweis auf eine versperrte Türe eine Grenze, die überschritten werden kann, auch wenn nur implizit darauf hingewiesen wird.

Wir können die Existenz der Grenzen zwischen innen-außen, öffentlich-privat und männlich-weiblich bejahen. Diese können mit dem Schlüssel überschritten werden. Die Überschreitung Grenze zwischen geheimen und bekannten Bereichen ergibt sich aber nur durch ihre Kenntnis.

9.2. Forschungsfrage: imaginäre Grenzen

Auch innerhalb der imaginären Grenzen sehen wir den Schlüssel als ein Medium der Grenzüberschreitung.

Die eindeutigste Grenzübertretung sehen wir in der Überschreitung des Celia zugewiesenen Rollenbildes. Mit der Übergabe des *llave maestra*, tritt sie aus der zugewiesenen Passivität hinaus (544). Im Rahmen der hierarchischen Macht sehen wir eine Übertretung von Seiten Don Cesars, der mit dem Schlüssel flieht (547). Hier fehlt ihm die Legitimität der öffentlichen Besitzübergabe. Vor allem kann durch den Schlüssel aber auch eine Grenze gesetzt werden.

Dies sehen wir am Beispiel von Don Juan, der aus Angst zu versagen, alle einschließt (557/558).

Wir sehen weiters durch diese Übergabe des *llave maestra* die Vertrauensgrenze in einer geheimen Liebesbeziehung. Mit der Veränderung der Qualität der Beziehung von traditioneller Eheschließung und außerehelicher Gemeinschaft wird hier auch die Grenze zwischen geistlichem und weltlichem Gedankengut überschritten. Für die beiden schließt und öffnet der Schlüssel die Grenze zwischen Macht und Ohnmacht in der Beziehung. Als Celia von Don Cesar zurückgelassen, überschreitet er die Grenze des Vertrauens.

Auch in einer öffentlichen Liebesbeziehung steht der Schlüssel für eine Überschreitung in Sachen Vertrauen. Hier ist aber die Grenze zwischen Vertrauen und Misstrauen und nicht die Grenze zwischen Vertrauen und Enttäuschung. Ein sehr wichtiger offenkundiger Aspekt ist hier die Eifersucht. So vermutet Don Juan, dass Lisarda dem *galán* einen Schlüssel gegeben hat (550). Diese Vermutung existiert in seinen Gedanken. Dort provoziert Lisarda eine Grenzüberschreitung. Diese Grenze ist die Grenze zwischen Vertrauen und Misstrauen und Ehre und deren Verlust.

Macht in gesellschaftlichen Rollen zwischen Geschlechtern wird durch den Schlüssel ausgeübt. Don Juan versperrt das Haus. Überschritten wird diese Grenze hierarchisch von Don Cesar, von einer Frau jedenfalls nicht explizit. Jedenfalls aber zieht Celia trotzdem die Fäden der Macht, indem sie Don Cesar den Schlüssel gibt.

In Zusammenhang mit hierarchischen Verhältnissen ergibt sich die Grenze zwischen Verantwortungsübertragung und Versagen, die man gut in der Rechtfertigung Don Juans gegenüber Don Diego sehen kann. Gerade hier ist die öffentliche Übergabe interessant, da sie die ordnungsgemäße Verfügungsgewalt zeigt. Kann diese Verfügungsgewalt von Don Juan nicht verteidigt werden, führt dies zu Versagen. In der konkreten Situation witterte Don Juan einen *llave falsa* (560).

Don Juan hat zwar den Schlüssel zur Machtdemonstration in hierarchischen Verhältnissen, kann die Kontrolle aber nicht ausüben, weil noch ein anderer Schlüssel und die geheime Treppe im Spiel sind. Hier ist der *llave maestra* das Medium mit dem diese Grenze

überschritten wird (558/557/560). Seine durch die öffentliche Übergabe zugewiesene Macht wird durch den geheimen Besitz des Don Cesar unterlaufen.

Zusammenfassend kann also auch bei imaginären Grenzen der Schlüssel als Medium der Grenzüberschreitung angesehen werden.

9.3. Bekräftigung und weitere Dimension der Symbolik

Die Analyse orientiert sich an folgenden Grundbedeutungen des Schlüssels nach Neubauer-Petzoldt (Neubauer-Petzoldt 2008: 328f). Zur Erörterung der Symbolik wird hier das obengenannte Zitat nochmals angeführt:

- „1. Macht- und Herrschaftssymbol,
2. Symbol für Wissen und Erkenntnis
3. Symbol für Geheimnis, Verbot und Prüfung
4. Symbol der Liebe und der Sexualität
5. Metaliterarisches Symbol (Neubauer-Petzoldt 2008: 328f)“

Betrachten wir den obengenannten Auslegungsspielraum des Symbols „Schlüssel“ nach Neubauer-Petzoldt, so kann dieser als Macht- und Herrschaftssymbol jedenfalls bestätigt werden.

Wissen und Erkenntnis ist im Gegenzug dazu eine Bedeutung, die sich in der gegenständlichen Handlung als analog zum Schlüssel erweist. Wir sehen es an der geheimen Tür, die keinen Schlüssel braucht. Der Schlüssel als Symbol für Wissen und Kenntnis ist daher hier auszuschließen.

Ebenso wenig steht der Schlüssel als ein Symbol für ein Geheimnis. Im Rahmen der geheimen Übergabe wird der Schlüssel zwar zur Flucht übergeben (544). Er sperrt nur allgemein bekannte Türen, keine geheime Tür. Er bezieht sich dabei nur indirekt auf die geheime Beziehung zwischen Don Cesar und Celia. Diese Beziehung ist ein Geheimnis. Vielmehr steht der Schlüssel hier der Schlüssel für Verführung beziehungsweise Verlockung, Sexualität und Begierde, aber man kann ihn auch als Symbol für Rettung sehen.

Das obengenannte Geheimnis wird in *El escondido y la tapada* nicht durch den Schlüssel gehütet, sondern durch Weitergabe der Kenntnis. Auch der Schlüssel als Symbol für Verbot kann hier verneint werden.

Jedoch ist die Prüfung – bei Betrachtung der Weitergabe des Schlüssels von Don Diego an Don Juan – im Rahmen der Verantwortungsübertragung jedenfalls zu bejahen. Auch ganz deutlich ist der Schlüssel ein Symbol für Liebe und Sexualität.

Hinzukommt der Schlüssel als Symbol für Eifersucht. Das sieht man auch am Beispiel des *llave falsa*. Weiters wie oben erläutert steht er für Vertrauen. Dies kann man für das Werk *El escondido y la tapada* ergänzen.

Einige Erkenntnisse ergeben sich auch zur Tür. Auch hier wird der Vollständigkeit halber die Textstelle von Rohmer angeführt:

- „1. Symbol des Übergangs
2. Symbol des Geheimnisses
3. Symbol für Krieg und Frieden (Rohmer 2008: 388f)“

Die Tür ist im gegenständlichen Stück ein Medium zur Information, indem man entweder durch Lauschen an dieser an Informationen kommen kann. Für das Schlüsselloch gilt dies analog. Dies kann als Vorbedingung der Macht gesehen werden.

Freilich sind auch der Übergang und das Geheimnis zu bejahen. Die Tür ist Hüterin der geheimen Treppe. Ein Symbol für Krieg und Frieden ist sie in diesem Stück jedenfalls nicht.

9.4. Sozialhistorische und gesellschaftstheoretische Erkenntnisse

Die physischen Grenzen – dargestellt an der Tür und der damit verbundenen Grenzüberschreitung – zeigen uns folgende sozialhistorische und gesellschaftstheoretische Ergebnisse: Aus dem Stück ergibt sich der Stand des Adels, von dem aus man auf eine *casa principal* schließen kann. Auch die Anordnung der Türen lassen auf eine *casa principal* schließen. Dies ergibt sich schließlich vor allem aus der Veränderung der Bereichsgrenze. Diese Veränderung zeigt uns weiters, dass der erste Stock kreisförmig begehbar gewesen sein muss. Das ist ein weiteres Indiz für eine *casa principal*.

Sozialhistorisch können anhand dieser Grenzen außerdem die verschiedenen Bereiche eines Hauses illustriert werden: Wir sehen also die Zuweisung von Räumlichkeiten und die Gewohnheiten eines Umzugs. Wir sehen, dass die Räume neu verteilt werden und es gerade für den privaten Bereich keine originäre Zuweisung gibt. Wir sehen weiters die getrennten Schlafräumlichkeiten der Familienmitglieder und Verlobten.

Weiters können wir Rechtsinstitute der Eigentums, der Miete und der Vertretungsmacht bejahen. Hier zeigt uns der Schlüssel ein Indiz für privatrechtliche Spielräume jener Zeit.

Im Bereich der imaginären Grenze können wir durch den Habitus der Figuren vor allem eine Subjektivierung der Gefühle sehen. Dies ist als interessant im Zusammenhang mit Calderón zu betrachten, da er in der Sekundärliteratur auch als Neustoiker bezeichnet wird: Die neustoische Lehre betrachtet Gefühle und Passion als verwerflich. Dieser Einfluss ist für dieses Werk also zu verneinen.

Dies sieht man anschaulich am Beispiel der geheimen Liebesbeziehung von Don Cesar und Celia (z.B. Vertrauen, Vertrauensbruch) und an Don Juan und Lisardas Beziehung (z.B. Eifersucht, Misstrauen). Weiters können wir an der geheimen Liebesbeziehung schon die Anzeichen einer modernen Partnerschaft erkennen.

Besonders interessant ist zudem noch die Position der Frau, die durch die Verwendung des Schlüssels als kontroversiell bekräftigt werden kann. Während die Gefangenschaft (in der geheimen Treppe ohne Schlüssel) von Mosquito und Don Cesar zu Beginn auf Sicherheit deutet, wird das Eingeschlossen-Sein als sozialkritische Ironie zum Einschließen von Frauen bezeichnet.

Sicherheit und persönliche Freiheit ergeben unterschiedliche Zugänge zwischen Mann und Frau. An der ironischen Verzerrung, in der allzu große Liebe mit Einsperren verbunden ist, wird dies deutlich. Gerade die Ironie schafft hier ein humoristisches Bild, das nur funktioniert, wenn es dem Zuseher bekannt ist. Davon können wir ausgehen.

Wir sehen hier also unterschiedliche Freiheitsbegriffe zwischen Mann und Frau. In der Darstellung der Frau sehen wir sowohl Züge der jesuitisch-katholischen Ausbildung, als auch

eine humanistische Ausprägung der Gedanken Calderóns. Zudem ergibt sich die Grenze zwischen Nähe und Distanz zwischen den Geschlechtern, die durch den Schlüssel überschritten werden kann. In der konkreten Situation fehlt der Schlüssel allerdings.

9.5. Ausblick und daran anknüpfende Fragestellungen

Betrachten wir die Ergiebigkeit dieser Analyse hinsichtlich eines Werkes, so ist anzunehmen, dass sich mit einer breiteren Korpusanalyse interessante Ergebnisse erzielen lassen könnten.

Anknüpfende Fragestellungen könnten gerade im Bereich der physischen Grenzen, also im Rahmen von architektonischen Fragestellungen viel Aufschluss über die Zeit geben. Dafür wäre aber jedenfalls ein Forschungsaufenthalt in Madrid notwendig. Dies gilt auch für die Forschung zum Bühnenbild sehr vielversprechend.

Als sehr ausführliches Thema in der Arbeit wurden Gefühle und damit verbundene Paarformen behandelt. Dies wäre im Zusammenhang mit anthropologischen und psychologischen Fragestellungen ein weiterer, sehr interessanter Forschungsbereich.

10. Bibliografie

- ABELLÁN, José Luis (1981): Historia crítica del pensamiento español – Tomo III, Del Barroco a la Ilustración (Siglos XVII y XVIII), Espasa-Calpa, Madrid.
- AICHINGER, Wolfram (2008): Skriptum zur Literatur, Verlag Turia + Kant, Wien.
- ANRANDA MENDÍAZ, Manuel (2008): La mujer en la España del Antiguo Régimen: Historia de Género y Fuentes jurídicas, Campillo Nevado, Las Palmas.
- ANTONUCCI, Fausta (2002): El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada. In: Françoise CAZAL, Christophe GONZALES und Marc VITSE (Hrsg.): Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro, Iberoamericana, Madrid, 57ff.
- ARELLANO, Ignacio (2000): Grandes temas de los dramas de Calderón y su pervivencia. In: Ignacio ARELLANO und Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (Hrsg.): Calderón: innovación y legado / actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo del Oro de la Universidad de Navarra, Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000, Peter Lang, New York, 3ff.
- DE LA RONCIÈRE, Ariès (1991): Gesellschaftliche Eliten an der Schwelle zur Renaissance - – Das Beispiel Toskana. In: Philippe ARIÈS und Roger CHARTIER (Hrsg.): Geschichte des privaten Lebens – 3. Band: Von der Renaissance zur Aufklärung, S. Fischer: Frankfurt a. Main, 7-20.
- AULLÓN DE HARO, Pedro; HUERTA CALVO, Javier; PALETTE, Juan und SERRANO, Pío E. (1991): Historia de la Literatura española, Editorial Playor, Madrid.
- ASMUTH, Bernhard (2009): Einführung in die Dramenanalyse, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart.
- BENNASSAR, Bartolomé (1975): L’homme espagnol – Attitudes et mentalités du XVIe au XIXe siècle, Hachette, Paris.
- BENKE, Nikolaus und MEISSEL, Franz-Stefan (2001): Übungsbuch zum römischen Sachenrecht, Manz’sche Verlags- und Universitätsbuchhandlung, Wien.
- BENTHIEN, Claudia (2000): Einleitung. In: Claudia BENTHIEN, Anne FLEIG und Ingrid KASTEN (Hrsg.): Emotionalität – Zur Geschichte der Gefühle, Böhlau Verlag, Köln, 7ff.
- BEUTIN, Wolfgang (2008): Sexualität/Liebe. In: Peter DINZELBACHER (Hrsg.): Europäische Mentalitätengeschichte, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 110ff.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2006): La casa – Evolución del espacio doméstico en España. Volumen I Edad Moderna, Ediciones El Viso, Madrid.

- BOURDIEU, Pierre (1974): Zur Soziologie der symbolischen Formen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.
- BUTZER, Günter und JACOB, Joachim (2008): Vorwort. In: Günter BUTZER und Joachim JACOB (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, V-VII.
- CHAUCHADIS, Claude (1982): Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología. In: Criticon 17, 79ff.
- COROMINAS, Joan und PASCUAL, José A. (1984): Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico – Volumen III, Editorial Gredos, Madrid.
- COROMINAS, Joan und PASCUAL, José A. (1986): Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico – Volumen V, Editorial Gredos, Madrid.
- COROMINAS, Joan und PASCUAL, José A. (1991): Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico– Volumen IV, Editorial Gredos, Madrid.
- DARGE, Rolf (2010): Spätscholastik. In: Friedrich JAEGER (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit: Silber – Subsidiën, J. B. Metzler/C. E. Poeschel Verlag, Stuttgart, 307ff.
- DEFOURNEAUX, Marcelin (1986): Spanien im Goldenen Zeitalter – Kultur und Gesellschaft einer Weltmacht, Reclam, Stuttgart.
- DIEZ BORQUE, José (1976): Sociología de la Comedia Española del Siglo XVII, Ediciones Cátedra, Madrid.
- DIEZ BORQUE, José (1990): La vida española en el Siglo del Oro – según los extranjeros, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa und RODRÍGUEZ CORONA, Leonor (2001): Los privilegios de las mujeres en la obra de Calderón de la Barca. In: Ignacio ARELLANO und Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (Hrsg.): Calderón: innovación y legado / actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo del Oro de la Universidad de Navarra, Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000, Peter Lang, New York, 123ff.
- FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo (2009): Historia de España – La crisis de la Monarquía, Editorial Crítica, Barcelona.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (2002): Casadas, Monjas, Rameras y Brujas. La olvidada Historia de la Mujer española en el Renacimiento, Editorial Espasa Calpe, Madrid.
- FIELHAUER, Hannelore (1987): Schlüssel und Schlösser, Verlag A. Schendl, Wien.
- FREVERT, Ute (2000): Vertrauen. Historische Annäherungen an eine Gefühlshaltung. In: Claudia BENTHIEN, Anne FLEIG und Ingrid KASTEN (Hrsg.): Emotionalität – Zur Geschichte der Gefühle, Böhlau Verlag, Köln, 178ff.

- GARCIA CARCEL, Ricardo (1999): *La Inquisición*, Grupo Anaya, Madrid.
- GREENBLATT, Stephen (1994): *Wunderbare Besitztümer – Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*, Wagenbach, Berlin.
- GRUNERT, Frank (1996): *Naturrecht*. In: Peter PRECHTL und Franz-Peter BURKARD (Hrsg.): *Philosophie Lexikon*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, 351ff.
- HABERMAS, Jürgen (1990): *Strukturwandel der Öffentlichkeit – Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- HIGASHI, Alejandro (2008): *Metáfora, puesta en escena y público en Calderón*. In: GRUPO DE INVESTIGACIÓN CALDERÓN (2008): *Anuario Calderoniano, Iberoamericana Vervuert*, Madrid, 222ff.
- HILDEBRANDT, Hans-Hagen (1994): *Ehre im »Goldenen Zeitalter« – symbolisches Kapital oder Falschgeld*. In: Ludgera VOGT und Arnold ZINGERLE (Hrsg.): *Ehre – Archaische Momente in der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 249ff.
- HOLZHEY, Helmut (1990): *Gibt es einen natürlichen Anspruch auf Freiheit?* In: Helmut HOLZHEY und Jean-Pierre LEYVRAZ (Hrsg.): *Persönliche Freiheit – Zu einem Grundproblem praktischer Philosophie*, Verlag Paul Haupt, Bern, 81ff.
- KESSEL, Martina (2008): *Individuum/Familie/Gesellschaft*. In: Peter DINZELBACHER (Hrsg.): *Europäische Mentalitätengeschichte*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 44ff.
- KÖBLER, Gerhard (2003): *Rechtsspanisch – Deutsch-spanisches und spanisch-deutsches Rechtswörterbuch für jedermann*, Verlag Franz Vahlen, München.
- KÖPPE, Tilmann und WINKO, Simone (2008): *Neuere Literaturtheorien – Eine Einführung*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart.
- MARTÍN, Adrienne L. (2005): *Ingenio Femenino y Cornudez: El Engaño Erótico en la Literatura del Siglo de Oro*, In: Anthony CLOSE (Hrsg.): *Actas del VII Congreso de la AISO*, Madrid, AISO, 437ff.
- MARVELL, Andrew (1946): *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur – Neunte Auflage*, Francke Verlag, Tübingen.
- METZELTIN, Miguel und THIR, Margit (2004): *El Poder – Análisis del discurso político español e hispanoamericano*, AnaPress, Bratislava.
- MONGE, Félix; COLLARD, Andrée und PARKER, Alexander A. (1983): *Conceptismo y Culteranismo*. In: Bruce W. WARDROPPER (Hrsg.): *Siglos de Oro: Barroco*, Editorial Crítica, Barcelona, 103ff.
- MORROW, Carolyn (2001): *La representación de la mujer en La vida es sueño y La dama duende*. In: Ignacio ARELLANO und Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (Hrsg.): *Calderón: innovación y legado / actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, en colaboración

con el Grupo de Investigación Siglo del Oro de la Universidad de Navarra, Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000, Peter Lang, New York, 271ff.

- NEUBAUER-PETZOLDT, Ruth (2008): Schlüssel. In: Günter BUTZER und Joachim JACOB (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, 328ff.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (2001): Spanische Literaturgeschichte, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart.
- NEWMARK, Catherine (2009): Neustoizismus. In: Friedrich JAEGER (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit – Naturhaushalt – Physiokratie 9, J. B. Metzler / C. E. Poeschel Verlag, Stuttgart, 150ff.
- NOHLEN, Dieter und SCHULTZE, Rainer-Olaf (2002): Lexikon der Politikwissenschaft – Theorien, Methoden, Begriffe. Band 1 A-M, Verlag C. H. Beck, München.
- NÜNNING, Vera und NÜNNING, Ansgar (2010): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze – Grundlagen – Modellanalysen, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart.
- PANKOFER, Heinrich (1973): Schlüssel und Schloß – Schönheit, Form und Technik im Wandel der Zeiten – aufgezeigt an der Sammlung Heinrich Pankofer, München, Verlag Georg D. W. Callwey, München.
- PLAMPER, Jan (2012): Geschichte und Gefühl – Grundlagen der Emotionsgeschichte, Siedler Verlag, München.
- PUMBERGER, Angelika (2011): *Seconder les vues de la nature*. Natur und Kultur als aufklärerische Ordnungskategorien der Geschlechterkategorie in der Medizin. In: Judith HOFFMANN und Angelika PUMBERGER (Hrsg.): Geschlecht – Ordnung – Wissen. Festschrift für Frederike Hassauer zum 60. Geburtstag, Praesens, Wien, 149ff.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): Diccionario de la Lengua española, Rotapapel, Madrid.
- REICHENBERGER, Kurt (1986): Unrechtes Handeln und angemessene Reaktion: Zum Thema der *patria potestas* in Calderóns *comedias de capa y espada*. In: *Iberoromania* 23, 167-173.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (2002): Calderón, Editorial Síntesis, Madrid.
- ROHMER, Ernst (2008): Tor / Tür. In: Günter BUTZER und Joachim JACOB (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, 389ff.
- SABAT, Georgina (2006): Compañía para Sor Marcela de San Félix y Sor Juana Inés de la Cruz, escritoras de allá y de aca. In: Isabel MORAN (Hrsg.): Historia de las mujeres en España y América Latina – Volumen II. El mundo moderno, Ediciones Cátedra, Madrid, 695ff.

- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (1993): La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro. In: Manuel GARCÍA MARTÍN (Hrsg.): Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro : actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, Universidad de Salamanca, Salamanca, 941ff.
- SCHEPPACH, Maria (1991): Las Siete Partidas – Entstehungs- und Wirkungsgeschichte, Centaurus Verlagsgesellschaft, Bamberg.
- SCHMIDT, Peer (2007): Kleine Geschichte Spaniens, Reclam, Ditzingen.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2006): Vom Archipel des reinen Verstandes zur Nordwestpassage – Strategien der Grenzziehung, der Reflexion über Grenzen und des ästhetischen Spiels mit Grenzen. In: Beater BURTSCHER-BECHTER, Peter W. HAIDER, Birgit MERTZ-BAUMGARTNER und Robert ROLLINGER (Hrsg.): Grenzen und Entgrenzungen – Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen am Beispiel des Mittelmeerraums, Königshausen & Neumann, Würzburg, 19-48.
- SIMSON, Ingrid (2005): Das Siglo de Oro, Ernst Klett Verlag, Stuttgart.
- STROSETZKI, Christoph (1981): Neuere Literatur zu Humanismus und Gelehrsamkeit im Spanien des 16. Jahrhunderts. In: *Romanistisches Jahrbuch* 32, 260ff.
- VALBUENA BRIONES, Angel (1973): Don Pedro Calderón de la Barca – Obras completas Comedias Tomo II, Aguilar s a de ediciones, Madrid.
- VALBUENA PRAT, Ángel und WARDROPPER, Bruce W. (1983): «Capa y Espada»: Entre la comedia y la tragedia. In: Bruce W. WARDROPPER (Hrsg.): Siglos de Oro: Barroco, Editorial Crítica, Barcelona, 769ff.
- VARELA IGLESIAS, M. Fernando (2005): Panorama de Civilización Española – España y España en América – 2. Auflage, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien.
- VIVES, Vicens (1979a): Historia de España y America social y económica – Volumen II/Baja Edad Media. Reyes Católicos. Descubrimientos, Editorial Vicens, Barcelona.
- VIVES, Vicens (1979b): Historia de España y America social y económica – Volumen III/Baja Edad Media. Reyes Católicos. Descubrimientos, Editorial Vicens, Barcelona.
- VOROS, Sharon D. (1997): Love, Women, and Wit: Calderón's Secret Stairway in *El Escondido y la tapada*. In: Manuel DELGADO MORALES (Hrsg.): The Calderonian stage: body and soul, Associated University Presses, Cranbury, 208ff.
- WALTER, Peter (2009): Jesuiten. In Friedrich JAEGER (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit – Jenseits-Konvikt 6, J. B. Metzler / C. E. Poeschel Verlag, Stuttgart, 9ff.
- YNDURÁIN, Domingo (1983): Calderón, Editorial Crítica, Barcelona. in: Bruce W. WARDROPPER (Hrsg.): Siglos de Oro: Barroco, Editorial Crítica, Barcelona, 743ff.
- ZANDER, Michael (2010): Im Schutze der Unbewusstheit. Ansätze zu einer psychologischen Fundierung des Habitusbegriffs im Werk Pierre Bourdieus. In: *Journal für Psychologie* 18/1, 1-19.

Primärliteratur:

CALDERÓN de la Barca, Pedro (1683): El escondido y la tapada, Madrid. in: D. W. CRUICKSHANK und J. E. VAREY (Hrsg., 1973): COMEDIAS – Vol. XVI. Septima Parte de Comedias, Cregg International Publishers Limited, Westmead, Farnborough, Hants, England.

Internetquellen:

Casa de Lope de Vega:

<http://www.madrid.org/cs/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application%2Fpdf&blobheadervalue1=ContentDisposition&blobheadervalue1=filename%3DFolleto+2011+CMLVega.pdf&blobkey=id&blobtable=MungoBlobs&blobwhere=1352806089242&ssbinary=true>;

abgerufen am 9.6.2014.

Universidad de Sevilla: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/692/8/las-siete-partidas-del-sabio-rey-don-alonso-el-nono/>; abgerufen am 7.6.2014.

11. Appendix

Übersicht über alle Textstellen mit expliziter Ausweisung des *llave*:

Nr.	Seite	Textstelle
1	533	<i>Ce</i>]. Què tuvie]e yo vna llaue maestra de ca]a, al tiempo que, au]fente]u hermano, entraua a hablar a Celia, y que luego]e la boluie]e el día que de aqui me au]fentè! mas e]to quien lo pudo preuenir, con humano entendimiento? (533)
2/3	533/534	<i>Ce</i>]ar. Tente, què hazes, necio? <i>Mo</i>]. Re]ponder à quien nos llama, que la llaue no tenemos, que vaya por ella. <i>Ce</i>]. E]pera, que re]ponder no es acierto. <i>Mo</i>]q. Dexame sólo llegár à ver por el agujero de la llaue quien es, <i>Ce</i>]. Mira. <i>Mo</i>]: Buéna hazienda auemos hecho: ay,]eñores! <i>Ce</i>]ar. Què ay, Mo]quito? <i>Mo</i>]q. La ju]sticia por lo menos es quien llama. <i>Ce</i>]. La justicia? <i>Mo</i>]quit. Si]eñor. <i>Ce</i>]. Por Dios que es cierto: quien pre]sumiera, que a]sí]e vengàra un Cauallero? (534)
4	534	<i>Otau</i> . Para què es romper la puerta? que pues yo las llaues tengo, yo abrirè, y yà que lo e]tà, [...] (534)
5	534	<i>Ota</i> . Pues yà ha mas de mes y medio, que no viue en e]ta ca]a, y que yo las llaues tengo del quarto, para aquilarle, con poderes de]u dueño; bien lo mue]tra e verle a]si. (534)
6	535	<i>Dieg</i> . Según e]lo, ya queda el quarto por mio, por que yo con vos no tengo de recatear; y a]si, hazed, porque vengán al momento à colgarle, que las llaues]e den. (535)

7	535	<i>Otau.</i>	Si ha de ser tan presto, mejor es que os las lleueis, porque oy vna holgura tengo en el campo, y en mi caña na queda nadie, baxèmos donde la dispensacion os dè, y las llaues. (535)
8	536	<i>Ce].</i>	[...] à Otauio subió à bu]car à este quarto, y al momento se contentò dèl, y dèl lleuò las llaues èl me]mo; y por remate de todo [...] (536)
9	536	<i>Mo]q.</i>	Mucho nos quiere D. Diegò, pues que nos guarda con llaue. (536)
10	540	<i>Beat.</i>	No està en v]o querer]olo à nadie, basta quererte; y pues con tu amo oy en caña viues, aduierete, que]i ay dares, y tomares, avrà dimes, y diretes; y à Dios por aora, que es bien que aque]te apo]ento cierre con llaue, porque ninguno aqui no]alga, ni entre. (540)
11	542	<i>Bea.</i>	Ninguno pudo entrar, porque yo]iempre tuve la llaue conmigo. (542)
12	544	<i>Celia.</i>	Si, que este estremo de amor, no mas que Celia]upiera hazerle. Dexète anoche (fue fuerça) cerrado (raro accidente!) y he embiado esta mañana à Inès, para que te die]se aquella llaue maestra, con que tu]alir pudie]ses de aqui, [...] (544)
13	544	<i>Celia.</i>	[...] la llaue es esta, con ella, quando pudieres,]aldràs, y a Dios, Ce]sar, que]i donde me dexò, buelue Don Diego, y no me halla alli, podrà ser que algo]os]peche. (544)
14	547	<i>Ce].</i>	Ya que tan quieta la caña, ruido ninguno se oye,]aldrè, pues que tengo llaue con que abrir, para ir adonde repare el daño de Celia, [...] (547)
15/16	550	<i>Li]. d.Iuan.</i>	Pues què vi]te? Vn hombre vi, que de]te quarto]alia,

		<p><i>Li].</i> <i>d.Iu.</i> <i>Li].</i></p> <p>y con vna llaue abria. Pues eſcucha agora. Di. Si ayer, Don Iuan, vine aqui, què tiempo tuve, Don Iuan, para dar à eſſe galàn llaue del quarto? no vès quanto mejor penſar es, que ſon ladrones, que eſtàn mas hechos à eſſos exceſſos? <i>d.Iuan.</i> No ſon en las ocaſiones tan valientes los ladrones. (550)</p>
17	557	<p><i>Beat.</i></p> <p>Mojquito, no puedo abrirte, ſabe Dios ſi lo deſeo, porque ſe lleuò Don Iuan la llaue; mas lo que puedo aſſegurarte, es, que Ceſar, que aora eſtà en mi apoſento con mi ama hablando, no quiere irſe, dexandote dentro. <i>Mo]q.</i> Eſta es Beatriz, la criada de Liſarda. (557)</p>
18	557	<p><i>Cel.</i></p> <p>Cerrò el paſſo à mi remedio lleuarſe Don Iuan la llaue, y abriòle à mi ſentimiento. (557)</p>
19	558	<p><i>d.Iu.</i></p> <p>Viue el Cielo, que la llaue: lleuè conmigo. (558)</p>
20	558	<p><i>Celia.</i></p> <p>[...] aqui vendrà al momento, ſi le aueis de eſperar, à eſte apoſento entrad; dexòme en èl, y por defuera boluiò à cerrar la puerta, demanera que la llaue que èl tuvo, acaſo ha ſido cauſa de quedar yo, y auerſe èl ido; con que reſpueſta he dado al como eſtoy aqui, y èl ha faltado: quien ſoy, y a lo que vengo, no lo puedo dezir. (558)</p>
21	560	<p><i>d.Iuan.</i></p> <p>Señor, quando le buſcaua aquí, ſe auia ya ſalido con alguna llaue falſa. (560)</p>

12. Resumen español

La llave en el Siglo de Oro: límites y transgresiones en *El escondido y la tapada* de Pedro Calderón de la Barca

Presentación de objetivos

En este trabajo se analizarán los aspectos fundamentales que ofrece la simbología de la llave en la obra de Pedro Calderón de la Barca: *El escondido y la tapada*. Este trabajo se basa en:

CALDERÓN de la Barca, Pedro (1683): *El escondido y la tapada*, Madrid. en: D. W. CRUICKSHANK y J. E. VAREY (ed., 1973): *COMEDIAS – Vol. XVI. Septima Parte de Comedias*, Cregg International Publishers Limited, Westmead, Farnborough, Hants, Inglaterra.

La base de este análisis es la teoría de Pierre Bourdieu sobre el campo literario. La teoría explica la relación que hay entre la cultura y la sociedad por un lado y la literatura por el otro, así como cómo el autor influye sobre la obra aunque lo pretenda. Esta es una de las razones por las que elegí esta teoría; otra es la noción del hábito, también ideada por Bourdieu. Esta segunda idea explica una cualidad humana intrínseca, es decir, como la cultura y la sociedad de un tiempo afectan a una persona determinada el efecto que tienen la cultura y la sociedad sobre una persona determinada. Lo que a su vez influye en su obra. Son los condicionamientos sociales y todos los aspectos y cualidades que hacen a una persona ser como es y no de otra forma. Es el “hábito” del autor plasma sus vivencias en sus obras, de reflejar sobre su tiempo y también su propia persona.

Mi aportación a esta teoría es la idea de que las figuras en el teatro también tienen un hábito. En este trabajo he hecho una analogía con respecto al autor y sus personajes. Es decir, en cuanto al hecho de que los personajes actúen como personas reales. Por eso, hay que tratar el tema del teatro. Un símbolo en el teatro tiene que ser muy claro para que sea convincente para el que lo reciba. Es la semejanza entre un símbolo y su significante, lo que permite que al lector/espectador relacionar su vida con la obra y hace que le parezca bien. El hábito, en resumen, es la relación que hay entre lo individual y lo colectivo.

La metodología empleada en este trabajo se basa en el análisis de los límites. Tanto los límites personales como los sociales. Los hechos históricos nos dan una serie de fronteras que afectan a la mujer, a la fe, al poder, etc. de igual manera así como unos límites personales que dependen de cada persona (educación, valores, honor y honra, etc.). En este contexto he elegido la llave como símbolo clave. La llave es el elemento que presenta los límites y cómo se transgreden.

Es interesante conocer las transgresiones que se llevan a cabo en *El escondido y la tapada* como ejemplo de ambigüedad. Es obvio que la llave transgrede fronteras, es decir, “abre puertas” en la vida real. Sin embargo, me interesa especialmente la doble vertiente de este símbolo, el cual puede dar o quitar la libertad en una sociedad bastante cerrada. Es el objeto que permite abrir o cerrar, cruzar o no cruzar una frontera obligando al personaje a hacer uso de su libre albedrío, por lo tanto de su educación y de sus creencias más íntimas. Aún a pesar de la represión que existía en la sociedad de aquella época.

La llave por sí misma, como objeto material, no aporta información. Es su función ideológica lo que nos interesa estudiar, sobre todo, el hecho de que nos ofrezca la posibilidad de dar el salto de un lado al otro: entrar, salir, cruzar, alcanzar lo deseado o quizá lo prohibido.

En este estudio he trabajado con distintas vertientes de la simbología de la llave que arroja muchas perspectivas: La tentación de alcanzar la sabiduría y el conocimiento, de poseer y descubrir un secreto, de hacerse con lo prohibido, de superar una prueba, de ser seducido bien por amor o bien por sexualidad, etc. Pero lo más importante, sin duda, es la cualidad que la llave otorga a quien la posee: el poder.

Hablamos de un poder político establecido, pero que puede ser superado con conocimiento o con tentación, es decir el poder personal. La llave da poder.

Contexto histórico y el autor

Para poder comprender mejor este trabajo es necesario resumir brevemente el contexto histórico en el que se desarrolla toda la obra de Calderón y, en concreto, *El escondido y la tapada*. En primer lugar, hablamos del *Siglo de Oro* español; sin embargo, en lo que a nosotros respecta nos hemos centrado en el siglo XVII. España es gobernada por Felipe IV y

Carlos II; en un momento en el que la crisis de la monarquía se agrava notablemente como consecuencia también de la crisis económica que el país está sufriendo desde hace muchos años. La sociedad sufre pobreza y una fuerte represión religiosa, con la Inquisición a la cabeza. La Contrarreforma favorece un proceso excesivamente conservador. En este contexto, las influencias humanistas se abren camino. El renacimiento y el barroco surgen como respuesta influyendo decisivamente en toda la obra de Calderón de la Barca, en cuyos textos podemos advertir un barroquismo muy marcado.

La limpieza de sangre se dibuja como imprescindible y en este contexto la fe marca la importancia del honor y de la honra como valores principales de toda persona.

Este es el contexto social e histórico en el que aparece nuestro autor Pedro Calderón de la Barca. Un hombre cuya educación corrió a cargo de los jesuitas en primer lugar, para completar sus estudios de teología y derecho en las Universidades de Salamanca y Alcalá. Esa es la razón que explica el contraste tan pronunciado que podemos apreciar en sus obras entre el catolicismo y el neoestoicismo pasando por la escolástica.

Argumento

Los personajes principales son Celia y Don Cesar. Don Cesar mató a Don Alonso, el hermano de Lisarda. Antes quería ser el galán de Lisarda, pero Lisarda tiene que casarse con Don Juan. Don Cesar tiene que huir de Madrid. Para salvarle Celia le ofrece quedarse en su casa, en la que le esconde en una escalera escondida. Al mismo tiempo el hermano de Celia vuelve de la guerra para vengar la honra de Celia. Celia tiene que mudarse y dejar a Don Cesar y a Mosquito. Diego alquila la casa para su familia. Celia, tapada, quiere ayudar a Don Cesar y Mosquito y le da la llave maestra. A la vez Mosquito huye tapada de mujer. Quedan las dos parejas en casas y empieza el juego del escondite. Finalmente Don Cesar salva su vida y la vida de Celia al pedir de su mano.

Análisis de la obra El escondido y la tapada

Como ya hemos dicho la llave nos deja pasar fronteras. Estas fronteras pueden ser fronteras físicas o límites mentales y sociales. La función de las fronteras físicas es obvia: Nos impiden el acceso a alguna cosa, es decir a las puertas de la casa en la obra *El escondido y la tapada*.

Al analizar los estamentos de los personajes descubrimos que Calderón eligió la baja nobleza para desarrollar el argumento. Encontramos un soldado, Don Felix, un hombre de negocios, Otavio y Don Diego que también parece rico. La clase de vivienda para esta clase social era la casa principal. Además vemos la variedad de habitaciones ofrecidas en la comedia. Eso también nos inclina a pensar en una casa principal. Finalmente, la conservación de la casa de Lope de Vega, también nos invita a reforzar nuestra teoría, pues observamos que se trata de una casa acomodada para la época y con cierta nobleza. Esto además se deduce si tenemos en cuenta la conocida influencia de Lope de Vega en las comedias de Calderón. De ahí, concluimos que se trata de una casa principal la escogida por Calderón. En primer lugar, el trabajo analiza la ubicación de las puertas, para trazar dónde se encuentran las fronteras y quién va a cruzarlas. El presente trabajo analiza así, la transgresión entre la dicotomía: dentro-fuera. Ahí surge la función de la llave, independientemente de la función social de las habitaciones o de los roles. Es interesante mencionar que en este caso, la puerta secreta no se abre utilizando la llave, sino que queda abierta durante toda la obra.

Lo interesante de la casa principal son las habitaciones. Había muchos dormitorios (en nuestro caso al menos tres: el de Lisarda, el de Don Diego y el de Don Juan). Había tocadores, retretes y aposentos. Además vemos que había un zaguán. El lugar más importante en la obra es el tocador de las damas (Celia y luego Lisarda), que da acceso a la puerta secreta.

Además había áreas diferentes en la casa principal. Las áreas surgen a causa de la asignación social, es decir, la sociedad o más bien la gente que vive en la casa principal define estas áreas. Por eso, podemos distinguir entre lo privado y lo público, lo masculino y lo femenino así como lo secreto y lo conocido. En el trabajo, se analiza explícitamente la diferencia entre lo privado y lo público y lo masculino y lo público, porque se hace constar así que los límites entre lo secreto y lo conocido no se transgreden con la llave, sino por el conocimiento de la puerta.

Empezamos con los límites entre lo público y lo privado: La esfera privada se define por la limitación de acceso. Seguimos el concepto de Habermas según el cual estamos ante una publicidad representativa. En consecuencia, las habitaciones públicas o semipúblicas tienen que ser representativas. Además, el trabajo siempre se trata de espacios públicos en las casa. Los espacios fuera de la casa son las esferas “fuera-publicas”. Como las damas en esta definición no eran representativas. El zaguán se presenta como área semipública. Así se

decide por dónde se puede mover cada persona, puede moverse dentro de la casa., dónde tiene permiso para entrar y dónde no.

En cuanto a al género, vemos que en la obra hay habitaciones masculinas y habitaciones femeninas, aunque la historia se desarrolla en el área femenina, porque la habitación central es el tocador de las damas. La mudanza de la familia de Lisarda nos advierte de que el área de las mujeres es variable, es decir, por la mudanza se vuelven a definir los límites entre lo masculino y lo femenino. Eso es lo que pasa en la obra. El límite entre el área femenina de Celia y de Lisarda se mueve, pero el tocador sigue siendo el mismo.

Transgresiones de espacios y áreas

En cuanto a los espacios y las áreas, se hace constar que la llave implícitamente siempre nos indica un límite. También vemos límites diferentes en relación con la llave: un límite se determina, otro se abre un límite o se cruza.

Lo que nos interesa son las transgresiones con la llave. En este caso vemos que el poseedor de la llave es el mismo que actúa. Un buen ejemplo es el siguiente extracto de la página 547:

Cel. Ya que tan quieta la cafa,
 ruido ninguno ¿e oye,
 ¿aldrè, pues que tengo llave
 con que abrir, para ir adonde
 repare el daño de Celia, [...] (547)

Previamente, Celia le había dado la llave a Don Cesar, para que éste pudiera salir de la casa. La llave mencionada en este fragmento es la *llave maestra*, que le sirve para huir de lo interior a lo exterior. Esto es lógico. Además, transgrede el límite del área femenina al área masculina, porque al mudarse Lisarda el límite ha cambiado. El tocador ya pertenece al cuarto/al estrado de Lisarda y al lado de su cuarto empieza el cuarto de Don Juan. Se intenta también cruzar la frontera entre lo público y lo privado, pero finalmente no logra salir del cuarto (área) privado de Don Juan y debe volver para reparar el daño de Celia. Celia, en ese momento, se queda en la escalera secreta.

Un buen ejemplo para comprender la esfera pública es la situación en la que vienen los alguaciles y Otavio les abre. Les franquea el paso al área semipública, es decir al zaguán de la casa. Aquí Otavio abre la frontera con la llave y los alguaciles la transgreden. El zaguán es el área que presenta todas las posibilidades que una persona tiene de acceso a la casa, es decir, a dónde puede dirigirse: las áreas públicas o las áreas privadas. Los alguaciles entran en la esfera semipública-dentro de la esfera pública-exterior.

La posesión de la llave

Otro hecho importante en la obra es la entrega de la llave entre los personajes. Podemos distinguir dos formas diferentes: la entrega pública y la entrega secreta.

En la entrega pública vemos es la del dueño de la casa, a Otavio (eso no aparece explícitamente en la obra) que es quien le da las llaves a Don Diego. Don Diego se las da a Beatriz, la criada, y a Don Juan. Aquí aparecen llaves en plural. La entrega secreta es la entrega de Celia a Don Cesar. En la entrega secreta se transmite la *llave maestra*. En general existen cuatro formas de la llave: llave, llaves, llave maestra, llave falsa.

La llave es una llave ordinaria. La llave maestra es una llave que lo abre todo y por tanto, permite acceso a toda la casa y la llave falsa es una llave, que fue hecha furtivamente.

De la entrega pública se derivan institutos jurídicos, es decir, el arrendamiento. Con el arrendamiento se plantean más problemas jurídicos: la capacidad jurídica de la mujer, la propiedad y la representación. Se puede concluir que la llave es un símbolo del arrendamiento de una casa. La llave otorga el derecho de acceso. Las otras situaciones legales son interesantes, porque conllevan en sí mismas una transgresión de límites. Celia se va con su hermano, pero guarda la llave. Al carecer de capacidad jurídica, ella no puede hacer efectivo ningún contrato, a no ser que su hermano le hubiera dado permiso previamente. La consecuencia es que posee la llave, pero de forma ilegal y al entregarla, transgrede los límites entre la legalidad y la ilegalidad o, en este caso, ilegalidad.

Transgresiones de límites imaginarios y emocionales

El trabajo no trata sólo el aspecto espacial y sus derivados, sino también los límites imaginarios, sociales y emocionales. En este punto trata de analizar modelos de roles y jerarquía del sistema estamental.

Géneros y poder

Primero, se hace constar que la mujer a causa de la religión y la honra no tiene los mismos derechos ni posibilidades que el hombre. En la obra de Calderón se aprecia una imagen muy ambigua de la mujer. Es difícil cumplir todas las normas para una mujer, de hecho, vemos en el personaje de Celia a una mujer que se atreve a saltarse las normas de la sociedad. Celia da la llave a Don Cesar. En este momento es muy activa y tiene confianza en sí misma. Aquí la llave también es un símbolo de la sexualidad y vemos el contexto bíblico en que la mujer entrega un objeto al hombre. Se ve muy bien en este ejemplo:

Celia. [...] la llave es esta,
 con ella, quando pudieres,
 ¡aldràs, y a Dios, Cejar, que
 ¡i donde me dexò, buelue
 Don Diego, y no me halla alli,
 podrà ¡er que algo ¡ospeche. (544)

Relaciones entre mujeres y hombres

Además vemos dos relaciones diferentes: la relación secreta entre Celia y Don Cesar y la relación pública entre Lisarda y Don Juan.

La relación de Celia y Don Cesar se mantiene en secreto hasta el fin de la obra y sólo se hace pública cuando Don Cesar salva la vida de Celia al pedir su mano. La relación de Lisarda y Don Juan, al contrario, ya está legitimada por el padre de Lisarda, Don Diego.

La relación secreta se parece a las relaciones modernas: no es necesario tener el consentimiento de otra persona y se basa en la confianza entre dos personas enamoradas, mientras que la relación pública en la obra tiene que ser confirmada por el padre de la novia.

En la relación secreta la llave es un símbolo de confianza de la pareja. Celia le da la *llave maestra* a Don Cesar. Lo hace por su mala conciencia, porque antes tuvo que dejarlo en la escalera secreta. Al dársela transgrede el límite entre decepción y confianza. Por el contrario, cuando Don Cesar deja a Celia en la escalera, se ve también un abuso de confianza. Para el desagravio no sirve la llave, porque ya influyen demasiadas personas sobre la relación, que no se puede seguir manteniendo en secreto. Entonces para salvar a Celia tiene que hacer pública la relación.

En la relación entre Lisarda y Don Juan vemos la llave como símbolo de celos. Aquí, en los pensamientos de Don Juan, Lisarda ha dado la llave al galán. Lisarda había transgredido el límite entre confianza y desconfianza. Se hace la diferencia, porque en la relación pública es muy importante la honra, es decir, lo que piensen los otros de la relación. La desconfianza no es importante para la relación, sino para mantener la honra.

La libertad de los hombres y mujeres

En cuanto a la forma del poder entre los sexos, vemos la diferencia entre la forma de libertad de mujer y hombre. El hombre saca provecho de las nuevas tendencias en cuanto al libre albedrío. Es lógico que este desarrollo influya también sobre la definición de su espacio libre. En el contexto de las mujeres vemos la comparación entre esta casa y la casa de Carrizales (del entremés de Cervantes: *El celoso extremeño*) y también en la ironía de Mosquito. Como aquí:

Mo|q. Mucho nos quiere D. Diegó,
pues que nos guarda con llaue. (536)

La jerarquía social

En cuanto a la jerarquía social vemos la llave como símbolo de una prueba. Don Diego dio la llave a Don Juan. Aquí tenemos la entrega de la responsabilidad a Don Juan. Don Juan quiere

casarse con Lisarda. En la llave falsa Don Juan ve una amenaza. Es otra vez Don Cesar, que transgrede el límite con la llave.

Simbología de la llave

La llave ya tiene una función simbólica. Representa: el poder, el conocimiento, el secreto, la prueba, la prohibición, el amor y la sexualidad. A esto hay que añadir la confianza y también los celos (la llave falsa). Lo que no se ve es el conocimiento, es decir; la puerta secreta sólo se abre con el conocimiento de esta puerta. Entonces vemos una analogía con la llave. Al final la puerta es un medio de información, al igual que el agujero de la llave.

13. Abstract

Die gegenständliche Arbeit analysiert Alltagsrealitäten im *Siglo de Oro* anhand der Ausgestaltung des Schlüssels in *Don Pedro Calderón de la Barcas* Werk *El escondido y la tapada*. Als Legitimation für den Zusammenhang von Literatur und Gesellschaft bedient sich die Analyse der Theorie des literarischen Felds von *Pierre Bourdieu*: Der Habitus des Autors fließt in das Werk ein und illustriert das kulturelle Umfeld. Darüber hinaus wird ein Habitus der Figuren, der auf Nachahmung realer Welt im Theater basiert, analog angenommen. Der Schlüssel ist ein Medium, mit dem Grenzen überschritten werden können. Daraus abgeleitet wurde eine Analysemethode anhand von Gegensatzpaaren ausgewählt. Die historischen Gegebenheiten zeigen Bereiche, in denen Grenzen und deren Überschreitungen denkbar sind. Die Grenzen wurden in physische und reale soziale Grenzen sowie imaginäre soziale und emotionale Grenzen geteilt. Erstere behandeln räumliche Grenzen, den Schlüsselbesitz, Bereichsgrenzen und deren Ableitungen (z.B. Miete). Letztere behandeln Rollenbilder, das Machtverständnis, Paarbeziehungen und Emotionen. Bei beiden Grenzen wird auch die Symbolhaftigkeit erörtert.

Als Ergebnis kann festgestellt werden, dass der Schlüssel sowohl im Bereich der realen sozialen Grenzen, als auch im Bereich der imaginären Grenzen als Medium der Grenzüberschreitung verwendet wird. Lediglich die Grenze zwischen dem geheimen und bekannten Bereich kann nicht mit dem Schlüssel überschritten werden, da hierfür die Kenntnis der geheimen Tür notwendig ist. Zudem ist der Schlüssel im Werk ein Symbol für Macht, Prüfung, Liebe, Begierde, Eifersucht und Vertrauen. Als sozialhistorische Erkenntnisse können die Existenz einer *casa principal* und deren Ausgestaltung sowie verschiedene Rechtsinstitute nachgewiesen werden. Außerdem zeigen sich im Werk anhand der Symbolik des Schlüssels Nachweise für die Individualisierung des Menschen, die Ausformung von Liebesbeziehungen und die Überschreitung von Rollenbildern.

14. Lebenslauf

Lebenslauf

Angaben zur Person

Name: Monika Hofmann
Titel: BA

Schul- und Hochschulausbildung

2009 – bis jetzt	Lehramt UF Französisch	Universität Wien
2009 – bis jetzt	Lehramt UF Spanisch	Universität Wien
2009 – 2012	Bachelorstudium Spanisch	Universität Wien
2001 – bis jetzt	Rechtswissenschaft	Universität Wien
1994 – 2001	BRG 12	Erlgasse Wien
1989 – 1994	Volksschule	Sta Christiana Wien

Sprachkenntnisse

Deutsch	Muttersprache
Englisch	C1
Spanisch	C1
Französisch	C1

Auslandsaufenthalte

Okt 2013 – Mär 2014	Académie de Paris Sprachassistentz Unterrichtsgestaltung DAF DAZ	Paris
Sep 2005 – Jun 2006	Universidad Complutense Erasmus	Madrid
Weitere Sprachaufenthalte Englisch		
3 Monate		USA, GB, Malta

Berufserfahrung

Feb 2014	Académie de Paris STIF Stages intensifs de langue Deutschlehrerin Unterrichtsgestaltung DAF DAZ	Paris
Okt 2013 – Mär 2014	Lycée General Lavoisier und Montaigne Sprachassistenz Unterrichtsgestaltung DAF DAZ	Paris
Okt 2012 – Sep 2013	Zwi Perez Chajes Schule Sondervertragslehrerin Nachmittagsbetreuung	Wien
Sep 2007 – Sep 2013	DORDA BRUGGER JORDIS Rechtanwälte GmbH Abendsekretärin Organisation	Wien
2005/2006/2007	EF Sprachreisen Kursleiterin – je 1 Monat Betreuung von Jugendlichen	Malta