



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Machtstrukturen bei Pedro Calederón de la Barca und
Francisco de Rojas Zorrilla.
Eine textlinguistische Analyse“

Verfasserin

Catherine Kohl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 350 353

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Italienisch UF Spanisch

Betreuerin:

Mag. Dr. Margit Thir

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
------------------	---

I Theoretischer Teil

1. Definitionen von Macht.....	3
1.1. Macht unter dem Aspekt der Semiologie	6
1.2. Darstellung der Macht.....	9
1.3. Darstellung der Mächtigen	11
1.4. Die Macht der Textualität	13
1.5. Definition und Anwendung von Textlinguistik.....	15

II Arbeitsmethode –

Dekonstruktion durch textoidische Analyse.....	17
--	----

III Angewandter Teil

3. Pedro Calderón de la Barca – biographische Daten	20
3.1. Inhaltsangabe des Werkes	
<i>El alcalde de Zalamea</i>	22
3.2. Analyse der Machtstrukturen von	
<i>El alcalde de Zalamea</i>	23
3.3. Interpretation von	
<i>El alcalde de Zalamea</i>	55
4. Francisco de Rojas Zorrilla – biographische Daten.....	57
4.1. Inhaltsangabe des Stückes	
<i>Del rey abajo ninguno, y labrador más honrado Garcia del</i>	
<i>Castañar</i>	60
4.2. Analyse der Machtstrukturen von	
<i>Del rey abajo ninguno, y labrador más honrado Garcia del</i>	
<i>Castañar</i>	61
4.3. Interpretation von	
<i>Del rey abajo ninguno, y labrador más honrado Garcia del</i>	
<i>Castañar</i>	77

IV Ergebnisse und Ausblick	80
V Bibliographie	82
Anhang	85

Einleitung

Pedro Calderón de la Barca ist einer der größten spanischen Dramaturgen aller Zeiten. Sein Zeitgenosse Francisco de Rojas Zorrilla genießt nicht denselben Bekanntheitsgrad, was die Frage, inwiefern beide ähnliche Machtstrukturen in ihren Werken thematisieren, umso interessanter gestaltet.

Die vorliegende Arbeit soll als romanistischer Beitrag zur Analyse und Interpretation von narrativen Texten verstanden werden. Die zentrale Fragestellung beruht dabei auf sprachwissenschaftlicher Grundlage und stellt eine Anwendung einer Textsemantik dar.

Im Zentrum der Untersuchung stehen dabei die beiden Primärtexte *El alcalde de Zalamea* von Pedro Calderón de la Barca und *Del rey abajo ninguno, y el labrador más honrado Garcia del Castañar* von Francisco de Rojas Zorrilla.

Vornehmliches Ziel dieser Arbeit ist es, darzulegen, wie Machtstrukturen objektiv messbar in einem Text dargestellt werden können. Mein Ansatz ist daher ein text- und sprachwissenschaftlicher. Das Werk *Textanthropologie* (Metzeltin / Thir 2012) hat mir zu diesem Zweck eine fundierte Grundlage geboten, denn im Zentrum der Analyse stehen nicht Fragen der Textkohäsion und der Textkohärenz, sondern die textanthropologische Untersuchung sozialer Machtstrukturen.

Was die Vorgehensweise betrifft, soll eine Dekonstruktion der Theaterstücke durch eine textoidische Analyse erfolgen. Die Untersuchung konzentriert sich dabei darauf, verschiedene Makrostrukturen (Textoide) herauszufiltern, durch die die Macht der handelnden Figuren explizit gemacht werden soll.

Diese Form der Untersuchung operiert auf dem Schema der Transformativität, die dann vorherrscht, wenn ein Mensch seinen Zustand willentlich verändert.

Die Handlung wird deshalb in einzelne Textoiden aufgeschlüsselt, um darstellen zu können, wer das größte Textoid besitzt, und somit die meiste Macht ausübt.

Meine Forschungsfrage soll daher lauten, inwiefern es dem Protagonisten bzw. dem Antagonisten in beiden Stücken möglich ist, durch ihre Handlungen das Geschehen zu bestimmen, und somit der Mächtigste zu sein.

I Theoretischer Teil

1. Definitionen von Macht

Um eine Analyse der ausgewählten zwei Theaterstücke von Pedro Calderón de la Barca und Francisco de Rojas Zorrilla hinsichtlich der vorherrschenden Machtstrukturen vornehmen zu können, ist es dem allgemeinen Verständnis zuträglich, zuerst einmal auf die Begrifflichkeit von Macht näher einzugehen.

So vielfältig, wie Macht sowohl im Alltag, als auch in literarischen Texten, Theaterstücken etc. gebraucht werden kann, genauso vielfältig kann auch ihre Definition ausfallen.

Bei der Eingabe des spanischen Wortes „Macht“, also „poder“ im Wörterbuch der *Real Academia Española (Diccionario de la Real Academia Española / D.R.A.E.)*, der normierenden Institution des Spanischen, findet man folgenden Eintrag:

- *“Tener expedita la facultad o potencia de hacer algo.*
- *Tener facilidad, tiempo o lugar de hacer algo.*
- *Tener más fuerza que alguien, vencerle luchando cuerpo a cuerpo.*
- *Ser más fuerte que alguien, ser capaz de vencerle.*
- *Ser contingente o posible que suceda algo.”*

Wie man bei den ersten beiden Definitionen sieht, geht es bei “Macht” darum, etwas tun zu können. Bei Punkt drei und vier handelt es sich um eine körperliche Überlegenheit, die der „Mächtige“ hat, da er in der Lage ist zu siegen.

Die fünfte Definition ist unpersönlich formuliert, bezieht sich allerdings wiederum auf eine Möglichkeit, dass etwas passieren kann, jedoch wird eine etwaige Intention nicht erwähnt.

Laut der *Enzyklopädie Brockhaus* versteht man unter dem Machtbegriff:

„Im allgemeinsten Verständnis bezeichnet Macht die Summe aller Kräfte und Mittel, die einem Akteur (einer Person, einer Gruppe oder – in Analogie zu einem personal gedachten Beziehungsmodell – einem Sachverhalt oder auch der Natur) gegenüber einem anderen Akteur zur Durchsetzung einer Absicht zur Verfügung stehen. In diesem Sinne kommt Macht in fast allen Lebensbereichen vor. Dabei müssen mindestens zwei Akteure vorhanden sein, die in irgendeiner (imaginären oder realen) Beziehung zueinander stehen. Diese stellt jedoch in der Regel ein konflikthafte, zumindest aber asymmetrisches Verhältnis dar, das Interessenkongruenzen und -gegensätze zugleich umfasst und die Befähigung des einen zur Durchsetzung seines Willens ebenso enthält wie die mögliche Fähigkeit des anderen, diesem (partiell) zu widerstehen.“ (Brockhaus, s.v. Macht)

Was die sozialwissenschaftliche Analyse von Macht betrifft, so lässt sich laut Max Weber folgendes sagen: sie ist

„jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel, worauf diese Chance beruht.“

(<http://www.univie.ac.at/sowi-online/esowi/cp/denkensoz/denkensoz-27.html>, s.v. Macht)

Weber zufolge ist der Macht-Begriff amorph und schwierig zu präzisieren. Einen Grund dafür liefert die Problematik der Willensfreiheit des Menschen. Gegenstand der Sozialpsychologie sind Machtbeziehungen im sozialen Zusammenhang. Bei Weber wird Macht als potientes Gegeneinander von mindestens zwei sich unterscheidenden Willen definiert. Ein wichtiges Kriterium hierbei ist, *„innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen.“* (<http://www.univie.ac.at/sowi-online/esowi/cp/denkensoz/denkensoz-27.html>, s.v. Macht)

Bei dieser Art von Definition ist zu erwähnen, dass Macht auch positiv konnotiert sein kann, sie sichert die Selbsterhaltung sowie die Selbsterweiterung und ist ein Merkmal aller sozialen Beziehungen. In diesem Zusammenhang spricht man auch vom strukturellen Aspekt des

Machtbegriffs. Macht besitzt des Weiteren noch einen situativen Aspekt, denn sie spielt auch eine entscheidende Rolle bei den unterschiedlichsten sozialen Konstellationen.

Aus politologischer Sicht kann Macht wie folgt mit den Worten des österreichischen Sozialphilosophen und Wissenstheoretikers Dr. Josef Zelger definiert werden:

“Die Person x (Machthaber) hat über die Person y (den Beherrschten) Macht (M) in Bezug auf die Handlungen, Entscheidungen oder Meinungen z (Machtbereich), die y mit der Wahrscheinlichkeit p ausführt (Machtfülle), wenn x die Mittel q anwendet (Machtmittel), wobei für x die Kosten r entstehen (Machtkosten) und x s Reserven zur Verfügung hat (Machtgrundlage).“ (cf. Zelger 1975, 16)

1.1. Macht unter dem Aspekt der Semiologie

Metzeltin / Thir haben sich ausführlich mit diesem Thema beschäftigt, und sind zu dem Schluss gekommen, dass der Begriff Macht eine zentrale Thematik der Menschheit darstellt.

Substantive wie „Macht“, „Sieg“, „Können“ befassen sich auf semantischer Ebene mit Zuständen bzw. Aktionen, welche mit ihren betreffenden Agenten und Adressaten interagieren. Um dieses sogenannte „Aktantenschema“ nun zu begreifen, sollte zu allererst einmal die komplexe Struktur entschlüsselt werden, vornehmlich durch Dekonstruktion der relevanten Faktoren, indem die einzelnen „Aktantenschemata“ aufgeschlüsselt betrachtet werden. In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll, die abstrakten Substantive in eine prädikative Struktur umzuwandeln und etwaige Chronotopien, Narrativisierungen und Synonyme wie Antonyme herauszufiltern.

➤ Statischer Aspekt: <A + mächtig>

(cf. Metzeltin / Thir 2004, 27)

A kann in diesem Falle sowohl eine Einzelperson als auch eine ganze Gruppe bedeuten. Falls A eine Gruppe von Mächtigen repräsentiert, so muss man von einer gewissen Solidarität ausgehen, die diese Gruppe zusammenhält, um eine erfolgreiche Ausübung der Macht garantieren zu können. In diesem Zusammenhang ist die prädikative Bedeutung mehr oder minder mit folgenden Strukturen gleichzusetzen: <A + stark>, <A + aktiv> oder <A + listig, klug, weise>. Diese Qualitäten sind jedoch stets temporal limitiert, da schließlich keine Gruppe bzw. auch keine Einzelperson immer stark, aktiv oder weise sein kann. Genau aus diesem Grund müssen diese Qualitäten in einen temporären Rahmen eingebettet werden. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 27)

Es liegt nahe, dass derjenige, welcher an die Macht gekommen ist, diese auch möglichst lange und erfolgreich beibehalten möchte, somit versucht er (oftmals mit allen Mitteln) diese zu erhalten oder zu verteidigen. Dieser Versuch, an der Macht zu bleiben, ist eine der Konsequenzen, die die Macht mit sich bringt.

Der Mächtige (Protagonist) sieht sich in Folge immer mit Konkurrenten (Antagonisten) konfrontiert, welche entweder mehr Macht als er erlangen wollen, oder die schlichtweg auf seine Macht abzielen. Diese Antagonisten werden zumeist unter den Begriffen „die anderen“ zusammengefasst. Abstrakte Substantive wie „Neid“, „Hass“ oder „Eifersucht“, können Adjektive seien, mit Hilfe welcher die Qualitäten der Antagonisten dargestellt werden. Weitere typische Beispiele wären die Adjektive „mächtig“ und „schwach“.

(cf. Metzeltin / Thir 2004, 27 – 28)

Im Regelfall wird die Machtposition durch Erlernen einer bestimmten Fähigkeit erlangt und durch diverse Prüfungen auf die Probe gestellt. Eben jenes Erlernen der Fähigkeit sowie die dem Mächtigen auferlegten Prüfungen werden in eine Narrativisierung eingebettet und dargestellt.

➤ Modaler Aspekt: <A + Möglichkeit haben + Prädikat>

(cf. Metzeltin / Thir 2004, 28)

Bei dem spanischen Substantiv „Macht“ (*poder*) handelt es sich um eine Substantivierung des Verbums „können“ (*poder*). Im Regelfall implizieren Modalverben eine Perspektive auf andere Prädikate wie zum Beispiel A + etwas tun können. Aus diesem Grund eignen sie sich nicht besonders gut als Kern eines „Aktantenschemas“. Bei ihnen deutet „Macht“ auf einen bestimmten Modus hin, wie unter anderem die deutsche Redewendung „das Sagen haben“ beweist. Dieses „Sagen“ kann als ein Modus zu handeln verstanden werden, weshalb sich der Modalaspekt von „Macht“ in diesem Fall als etwas Dynamisches erweist. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 28)

Wie soeben erwähnt, verfügt „Macht“ noch über einen dynamischen Aspekt: <A + dominieren + B>, wie man zum Beispiel recht deutlich bei folgenden Ausdrücken sehen kann: <A + den eigenen Willen auferlegen>, <A + beeinflussen> oder <A + befehlen>, etc. Wenn „Macht“ sich auf Politik bezieht, so können Synonyme wie folgt lauten:

<A + regieren> oder <A + herrschen>. Eine weitere Implikation von „Macht“ kann sich aber auch auf das Feudalsystem beziehen, nämlich: Schutz. Ergo kann „Macht“ auch <A + beschützen> bedeuten. Derjenige, der regiert, muss normalerweise Sorge tragen, dass seine Untergebenen in einem geschützten Umfeld leben können. Dies funktioniert allerdings nur dann, wenn besagte Leute ihm gegenüber loyal sind. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 28)

Außerdem erhält „Macht“ damit einen Abhängigkeitsaspekt, denn B (Untergebener) soll bzw. muss: <B + gehorchen> oder <B + Folge leisten>. Wenn B nicht gewillt ist, Folge zu leisten, so kann er zum Gegenspieler von A mutieren, was dann als Antonymie bezeichnet wird. Die Konsequenz der „Macht“ oder Herrschaft setzt wiederum auch eine geordnete Struktur und Hierarchie voraus, welche durch Repressionen und Druck seitens A gewährleistet werden. Zerlegt in ihre einzelnen Bestandteile, können die „Aktantenschemata“ der „Macht“ als Faktoren betrachtet werden, die dazu dienen, genau herauszufiltern, *wer wann wo warum wie* über „Macht“ verfügt oder nicht. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 28)

In meinem Interpretationsversuch der zwei genannten Theaterstücke möchte ich versuchen, die Machtverhältnisse herauszufiltern und aufzuschlüsseln, obgleich diese sich oftmals als komplex und verworren erweisen werden, denn manchmal sind es nicht die Mächtigen, die Macht haben, genauso wenig wie die Schwachen nicht immer machtlos sein müssen.

1.2. Die Darstellung der Macht

In diesem Abschnitt geht es darum, die Macht als ein Zusammenspiel von Regeln, die das Zusammenleben in der Gesellschaft definieren, zu betrachten. Bei diesen „Gesellschaftsregeln“ sowie der Produktion und Distribution von Gütern handelt es sich um etwas Abstraktes. Deshalb bedarf es der Darstellung. Macht in Szene zu setzen kann auf vielerlei Arten geschehen: Die Gruppe oder die ihr zur Verfügung stehenden Güter werden dargestellt. Des Weiteren können die Erzeuger der Güter sowie die Produktion und Distribution per se präsentiert werden.

(cf. Metzeltin / Thir 2004, 31)

Die Darstellungen von Macht bzw. Machtverhältnissen erfolgen im Diskurs, sowohl in narrativer als auch argumentativer oder deskriptiver Form. Machtverhältnisse können in Zeremonien dargestellt werden, wodurch wir feststellen können, ob es sich bei den Charakteren um Regierende oder Regierte handelt. Der Leser des Theaterstücks bzw. der Zuseher bekommt die Möglichkeit, sich mit den Akteuren zu identifizieren, sei es nun auf positive wie auch auf negative Art und Weise. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 31)

Die Funktionen der Macht können vielfältig sein: So kann Macht die Existenz einer spezifischen Gruppe legitimieren und sichern. Des Weiteren regelt Macht auch das Verhältnis zwischen den Regierenden und den Regierten sowie das Zusammenspiel der einzelnen Individuen, die Teil des Systems bzw. der Gruppe sind.

(cf. Metzeltin / Thir 2004, 31 – 32)

Wichtig ist, dass der überwiegende Teil der Textproduktion der Menschheit bereits seit der Jägersgesellschaft dazu dient, Macht und Machtstrukturen aufzuzeigen und in Frage zu stellen. Diese Diskurse, die Macht sowohl institutionalisieren als auch kritisch hinterfragen, sind strukturell betrachtet sehr repetitiv, da Gesellschaften ohne ein stabiles Machtgefüge bis dato nicht existierten. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 32)

Diese Texte können Macht sowohl konkret in ihrer gesamten Komplexität als auch nur einzelne abstrakte Elemente davon behandeln, wie die beiden Sprachwissenschaftler Metzeltin / Thir ausführlich in ihrem Werk *El Poder. Análisis del discurso político español e hispano americano* auf Seite 32 aufzeigen:

- „Die Einbettung der absoluten Macht im Staat (z.B.: die Konstitutionen moderner Staaten)
 - Die Akquisition und die Sicherung von Macht
 - Die Identität einer organisierten Gruppe
 - Die Rechte und Pflichten der Individuen
 - Die ausgeglichene Verteilung der Mittel
 - Die Weitergabe der Macht (z.B.: mittels ritueller Königsetzung)
 - Der Unterschied zwischen Individuum und Staat
 - Der Widerstand gegen ein ungerechtes und repressives Regime“
- (Metzeltin / Thir 2004, 32)

1.3. Die Darstellung der Mächtigen

Da es sich bei den Mächtigen bzw. Machthabern vor allem um emblematische Charaktere handelt, müssen sich diese auf semiotischer Basis von den anderen Figuren unterscheiden und klar von ihnen abheben. Die Mittel die sie einsetzen, um sich hervorzuheben, sind vielfältig und reichen vom Setzen großzügiger und edler Handlungen bis hin zur angeberischen Prahlerei. Um sich selbst bestmöglich zur Schau stellen zu können, bleibt dem Mächtigen die Möglichkeit sein Antlitz auf Geld zu verewigen. Das ist außerdem unter anderem ein Beispiel dafür, wie der Machthaber sich vom Untergebenen abhebt. Des Weiteren wird er stets äußerst bemüht sein, seinen Ruf als gerechte, verantwortungsbewusste und integre Person zu wahren.

(cf. Metzeltin / Thir 2004, 33 – 34)

In jenen Gesellschaften, die die Nacktheit verworfen haben, also auch noch in unserer heutigen, ist die Kleidung stets von symbolischer Bedeutung. Außerdem nehmen Accessoires und Schmuckstücke eine wichtige Rolle ein, denn besonders diese lassen Rückschlüsse auf Macht und Vermögen des Trägers zu.

(cf. Metzeltin / Thir 2004, 33 – 34)

In Europa des 17. Jahrhunderts etwa ist es essentiell, dass der Herrscher sich durch die Menge seines Silbers in Form von Geschirr, Kandelabern und sonstigen Ziergegenständen hervorhebt.

(cf. Metzeltin / Thir 2004, 33 – 34)

Was einige archaische lateinamerikanische Kulturen betrifft, wird der König auf Grund seiner Wichtigkeit für die Gemeinschaft heiliggesprochen. Dies bedeutet, dass er Pontifex (wie etwa bei den Azteken) und göttlicher Abstammung (wie etwa bei der Inka Kultur üblich) sein kann. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 34 – 35)

Bei den antiken Römern wurde der Kaiser vergöttert. Bei der Konsekration handelt es sich allerdings um eine Sonderform der

Darstellung Mächtiger. Das Wohlergehen der gesamten Gemeinschaft sowie die Fruchtbarkeit seines Territoriums hängen vom vergöttlichten Machthaber ab. Deshalb stehen der Granatapfel oder ein üppiger Garten mit vielen Pflanzen oft als seine Symbole.

(cf. Metzeltin / Thir 2004, 34 – 35)

Da man davon ausgeht, dass der Machthaber über magische, göttliche Fähigkeiten verfügt, muss man ihn beschützen, aber sich gegebenenfalls auch vor ihm in Acht nehmen. Aus dieser Tatsache geht auch hervor, dass der König zwar verehrt wurde, aber dennoch oft als beunruhigend vom Rest der Bevölkerung wahrgenommen wurde, weshalb er in manchen Gesellschaften abgesondert von seinen Untertanen residierte. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 35)

1.4. Die Macht der Textualität

Textualität ist ein Phänomen, das nicht spontan auftritt. Wir gehen davon aus, dass Texte primär kollektiven Zwecken dienen und in einem rituellen Kontext auftreten, denn sie stehen für eine Verbalisierung bestimmter Riten und sind in ihrem Ursprung von unbekannter Herkunft. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 47)

Es existieren drei Möglichkeiten, ihren Inhalt darzustellen. Ihre Realisierung kann in pantomimischer Form- etwa in Form eines Tanzes- stattfinden, musikalisch erfolgen, oder in Form von Gedichten dargestellt werden. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 47)

Fertilitätsriten bilden gemeinsam mit Gesang und Tanz die Ursprünge der Lyrik und des Dramas. Beispiele dafür sind die galicisch portugiesischen *cantigas de amigo*, denn ihre Inhalte weisen eine sexuelle Komponente auf. Da Tanz auf einer bestimmten regelmäßigen Wiederholung einzelner Bewegungen basiert, transferiert sich dieses Merkmal auch auf die textuelle und musikalische Komponente. Daraus resultiert dann die Bildung metrischer Schemata und Reime. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 48)

Eine Verbalisierung der Textualität erfolgt entweder mündlich oder schriftlich. Über einen langen Zeitraum hinweg dominierte die Oralität in den Humangesellschaften. Jene Texte, die es gab, wurden innerhalb der Gesellschaft von Generation zu Generation mündlich weitergegeben. Um diese Tradierung so einfach wie möglich zu gestalten, wurden diese in leicht zu merkende formelle Strukturen wie etwa Reime eingebettet. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 48)

Sinn und Zweck der Textualität war in erster Linie die Erklärung der Riten und das Auferlegen sozialer Strukturen. Des Weiteren hatte sie Modellcharakter, denn sie lehrte Normen wie Anstand oder Heldenhaftigkeit, und setzte sich mit dem menschlichen Charakter auseinander. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 48 – 49)

Textualität beschäftigt sich hauptsächlich mit Momenten der Veränderung des Menschen, wie der Geburt oder dem Tod, und setzt sich mit der Frage der Position des Individuums innerhalb der Gesellschaft auseinander. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 49)

Folglich behandelt sie auf semiotischer Basis die Probleme der Menschen in ihrem Leben innerhalb des Gesellschaftsverbandes.

Generalisierend ist zu sagen, dass Textualität Aussagen über den Menschen als gesellschaftliches und soziales Wesen trifft, was deutlich in Volksmärchen zu erkennen ist. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 49)

1.5. Definition und Anwendung von Textlinguistik

Nach Definition des *Lexikon der Romanistischen Linguistik / LRL* für den Begriff Textlinguistik, soll die Erkenntnis, die in impliziter oder expliziter Auseinandersetzung mit Satz- Grammatiken gewonnen worden ist, Gegenstand der Linguistik sein. Die Textlinguistik entstand Anfang der 1960er Jahre und ist ein Teilbereich der Linguistik, welche sich auf wissenschaftlicher Ebene mit Sprache befasst.

(cf. *LRL*, Art 37, Textlinguistik)

Was die Linguistik und ihre Aufgaben betrifft, lässt sich wie folgt zusammenfassen:

„(a) *Natürliche (= nicht zu Textzwecken produzierte bzw. elizitierte Äußerungen) Kommunikation wird als „Text“ bezeichnet;*
(b) *Aufgabe der Linguistik ist es, natürliche Kommunikation zu analysieren/zu beschreiben;*
(c) *Aufgabe der Linguistik ist es, „Texte“ zu analysieren/zu beschreiben; mit anderen Worten, Linguistik ist Linguistik von „Texten“ = Text- Linguistik.“*

(*LRL*, Art 37, Textlinguistik)

Die Textlinguistik befasst sich mit Texten natürlicher Sprache. Ihre Analyseaufgabe ist die Feststellung des Merkmals, welches für alle Texte gleich ist, nämlich die „Textualität“.

(cf. *LRL*, Art 37, Textlinguistik)

Das Treffen von Aussagen über verbal- kommunikative Ereignisse ist Ziel von Textdefinitionen. Dadurch wird eine Unterscheidung dieser „Texte“ (verbal- kommunikative Ereignisse) von „Nicht- Texten“ möglich. *„Kennzeichnend für einen bestimmten Typ von Text- Definition ist, daß in ihm die Entität „Satz“ als genus proximum eine zentrale Funktion hat, daß andererseits „Kohärenz“ als differentia specifica fungiert.“*

(*LRL*, Art 37, Textlinguistik)

In aktuellen Textdefinitionen stellt die Entität „Satz“ allerdings nicht mehr eine notwendige Bedingung für die Definition von „Textualität“ dar. Es wird sogar von manchen Sprachwissenschaftlern die Meinung

vertreten, dass in natürlicher Kommunikation keine Entitäten (welche in Grammatiken als „Satz“ bezeichnet werden) existieren.

(cf. *LRL*, Art 37, Textlinguistik)

„Kohärenz“ bezeichnet das Resultat kognitiver Prozesse der Kommunikationsbeteiligten und nimmt bei der Definition von „Textualität“ eine Schlüsselposition ein. (cf. *LRL*, Art 37, Textlinguistik)

II Arbeitsmethode – Dekonstruktion durch textoidische Analyse

Bevor ich auf meine Arbeitsmethode eingehe, muss zuerst die Textart klar definiert werden. Es stellt sich also die Frage, ob es sich bei den gewählten Werken um Deskriptionen, Argumentationen oder Narrationen handelt. (cf. Metzeltin / Thir 2012, 18 – 25)

Deskriptionen sind in Sprache gewandelte Erscheinungsbilder oder Charaktereigenschaften von Personen oder Gegenständen. Mittels der Deskription werden sie eingeordnet und klassifiziert. Schon in der Antike bei Aristoteles (Rhetorik, 1,3) und Cicero (De inventione, 1, 24 – 25) wurde Personen- und Ortsbeschreibungen große Bedeutung beigemessen. (cf. Metzeltin / Thir 2012, 21)

Ein deskriptives Textoid besitzt immer ein akkumulatives und temporal simultanes Schema:

„P1	X+ besitzen Eigenschaft E1 + zum Zeitpunkt t1
P2	X+ besitzen Eigenschaft E2 + zum Zeitpunkt t1
P3	X+ besitzen Eigenschaft E3 + zum Zeitpunkt t1

Pn X+ besitzen Eigenschaft En + zum Zeitpunkt t1“
(Metzeltin / Thir 2012, 21)

Argumentationen sind komplexe Gedankenstrukturen. Sie dienen dem Zweck, Thesen und Behauptungen zu begründen, sodass derjenige, der besagte These hört, an sie glaubt und sein weiteres Handeln dementsprechend ausrichtet. (cf. Metzeltin / Thir 2012, 24)

Argumente bestehen aus folgenden Punkten:

- „einer konstatierenden oder wertenden Behauptung
- Argumenten, die für die Behauptung sprechen (eventuell Argumenten, die gegen die entgegengesetzte Behauptung sprechen)
- einer Bestätigung der aufgestellten Behauptung
- einem Aufruf, konsequent zu handeln“
(Metzeltin / Thir 2012, 24)

Bei den zwei gewählten Theaterstücken von Calderón de la Barca und Rojas Zorrilla handelt es sich um Narrationen. Sie bestehen aus einer Abfolge von chronologisch und / oder kausal zusammenhängenden Propositionen.

Metzeltin / Thir haben in ihrer *Textanthropologie* drei Grundschemata für Narrationen gefunden, nämlich die Sukzessivität, die Kompensation und die Transformativität.

Bei der Sukzessivität sind die Propositionen in jener Reihenfolge aufgelistet, in der sie auch vorgefallen sind. Zaubermärchen, Schiffstagebücher oder Annalen sind in der Regel sukzessiv aufgebaut. Ein weiteres klassisches Beispiel hierfür ist der viel zitierte Ausspruch von Cäsar: *Veni, vidi, vici*. Diesen Satz soll er laut Plutarch einem Freund bezüglich eines Siegs verkündet haben.

Was die Handlung des Satzes betrifft, so bildet der erste einen Anfang und der letzte handlungslogisch ein Ende. Außerdem sind die drei Sätze auf dasselbe Subjekt zentriert, somit weisen sie eine besondere Kohärenz auf. Des Weiteren beginnen und enden alle drei mit dem gleichen Laut, was bedeutet, dass sie in ihrem Aufbau parallelistisch sind. (cf. Metzeltin / Thir 2012, 18 – 19)

Was die Kompensation betrifft, so sollte man die Handlung als steten Austausch von Dienstleistungen betrachten. Gebete sowie Bitt- und Dankesrituale fallen darunter und können daher mittels des folgenden Schemas gegliedert werden:

- „P1 X schlägt Y vor: X leistet Y den Dienst D1
- P2 X schlägt Y vor: Y leistet X den Dienst D2
- P3 X schlägt Y vor: wenn nur X oder nur Y den Dienst vollkommen leistet, erhält die nicht zum Zuge gekommene Partei Schadenersatz
- P4 Y bestätigt X: Y nimmt den Dienst D1 von X an
- P5 Y bestätigt X: Y leistet X den Dienst D2
- P6 Y bestätigt X: Y ist mit den Sanktionen einverstanden
- P7 W bezeugt: X hat Y eine gegenseitige Dienstleistung vorgeschlagen und Y hat den Vorschlag angenommen
- P8 Z bürgt dafür, dass X und Y die vereinbarten Dienstleistungen voll ausführen
- P9 X leistet Y den Dienst D1
- P10 Y leistet X den Dienst D2

P11 X belohnt Y für den geleisteten Dienst D2
P12 Y belohnt X für den geleisteten Dienst D1“
(Metzeltin / Thir 2012, 20 – 21)

Bei diesem kompensatorischen Textoid gilt es zu bedenken, dass die konkrete Gestaltung mitunter stark variieren kann: Vorschläge können etwa zu Bitten oder Belohnungen zu Feiern werden. Das spanische *Cantar de Mio Cid* ist ein klassisches Beispiel für kompensatorische Strukturen, welche wiederum typisch für einen Vertrag und somit auch für das gesamte Feudalwesen sind. (cf. Metzeltin / Thir 2012, 21)

Die Transformativität ist dann vorherrschend, wenn ein Mensch seinen Zustand willentlich verändert. Er greift also in die Abfolge der Ereignisse willentlich ein und handelt. (cf. Metzeltin / Thir 2012, 19)

Das diesbezügliche Textoid hat 8 Propositionen und lässt sich folgendermaßen darstellen:

„*P1 eine Person X befindet sich in einer neutralen oder angenehmen Situation (Ausgangssituation = S0)*
P2 ein Ereignis stört diese Situation (Causa = C)
P3 X befindet sich in einer unangenehmen Situation (Situation 1 = S1)
P4 X will die unangenehme Situation verändern, um eine angenehme Situation S2 zu erreichen (Intention = I)
P5 X handelt, um S1 zu überwinden und S2 zu erreichen (Transformation = T)
P6 eine Person Y hilft X bei ihrem Unternehmen (Hilfe, frz. aide = A)
P7 eine Person Z hindert X bei ihrem Unternehmen (Schwierigkeit, frz. difficulté = D)
P8 X erreicht die gewünschte angenehme Situation (Situation 2 = S2)“
(Metzeltin / Thir 2012, 19)

Ich werde nun im angewandten Teils dieser Arbeit die einzelnen Narrateme (Propositionen) herausfiltern und detailliert aufzeigen, um feststellen zu können, welcher Aktant das größere Textoid innehat und somit das Geschehen durch seine Macht maßgeblich (mit-) entscheidet.

III Angewandter Teil

3. Pedro Calderón de la Barca – biographische Daten

Pedro Calderón de la Barca de Henao y Riaño wird am 17. 01. 1600 als drittes von sieben Kindern in eine adelige Familie geboren. Madrid wird auch jener Ort sein, an dem er nach einem langen Leben im Jahre 1681 stirbt.

Seine Mutter, doña María Henao y Riaño, stirbt bereits im Jahre 1610 bei Komplikationen einer weiteren Geburt. Sein Vater, don Diego Calderón de la Barca ist Sekretär des Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda unter dem König Philipp III. Zwischen 1608 und 1613 studiert der junge Pedro Mathematik und Philosophie in Madrid am Colegio Imperial de la Compañía de Jesús. Sein Vater stirbt ein Jahr nach der Hochzeit mit seiner zweiten Ehefrau, Juana Freyle Caldera, anno 1615. Im selben Jahr nimmt Pedro seine Studien für Rhetorik, Zivilrecht und Logik an der Universität Salamanca wieder auf. Dies geschieht gemäß der testamentarischen Verfügung seines Vaters. 1620 gelingt ihm der erfolgreiche Abschluss seines Studiums mit dem Titel Bachiller en Cánones. Diesmal hält sich Pedro allerdings nicht an die testamentarischen Anweisungen seines Vaters, denn jene hätten vorgesehen, dass Pedro die katholisch kirchliche Laufbahn einschlagen sollte. 1622 nimmt er an einem Dichterwettkampf teil, wobei er den dritten Preis der Stadt Madrid gewinnt. Im gleichen Jahr veranstaltet der Jesuitenorden des Colegio Imperial Dichterwettkämpfe zu Ehren ihrer Heiligen Francisco Javier und Ignacio de Loyola. Mit seinem Gedicht *Penitencia de San Ignacio* gewinnt Pedro den ersten Preis. Seine erste Komödie, *Amor, honor y poder*, wird am 21.06. des Jahres 1623 im Real Palacio uraufgeführt.

In Salamanca mietet er zusammen mit anderen Studenten in ein vom Colegio San Millán verwaltetes Haus. Es folgen finanziell unsichere Zeiten für den jungen Mann und seine Mitbewohner. Als sie die Miete nicht aufbringen können, werden sie vom Colegio exkommuniziert.

Doch damit war es nicht getan, des Weiteren wurden Pedro Calderón und sein Cousin Francisco de Montalvo als Rebellen angeklagt. Da Pedro weiterhin seine Schulden nicht begleicht, muss er ins Gefängnis. Calderón gerät im Jahre 1621 wiederholt mit dem Gesetz in Konflikt. Er und sein Bruder des Mordes an einem Diener des Condestable de Castilla y Duque de Frías bezichtigt werden, sehen sie sich gezwungen, das Amt ihres Vaters zu verkaufen. Um 1630 übergibt König Philipp IV Calderón die Leitung des Theaters am Hofe. In einem Zeitraum von nur fünf Jahren, verfasst er bereits Werke wie *El purgatorio de San Patricio*, *La gran Cenobia*, *La devoción de la cruz*, *Saber del mal y del bien*, *El príncipe constante*, *La dama duende*, *El médico de su honra*, *Lances de amor y fortuna* oder auch *La vida es sueño*. Besagtes letztes Werk in dieser Aufzählung steht am Anfang seiner Sammlung von dreizehn Komödien, nämlich der *Primera Parte de Comedias*. Nach der Fertigstellung des Real Palacio del Buen Retiro 1634, werden 1635 *El mayor encanto, amor* und 1636 *Los tres mayores prodigios* dort aufgeführt. 1637, als er vom Monarchen zum Ritter des Ordens von Santiago ernannt wird, publiziert Calderón auch seine *Segunda Parte de Comedias*.

Ab etwa 1640 beginnt der Autor wieder sich in eine katholisch kirchliche Richtung zu bewegen, was man dadurch ausmachen kann, dass er sich nunmehr vor allem auf die Produktion religiöser Texte konzentriert. Er wird Vater eines unehelichen Sohnes, den er im Jahr 1650 offiziell anerkennt. Ein Jahr zuvor, wie von seinem Vater im Testament angeordnet, tritt er in den Orden Tercera de San Francisco ein und leitet fortan die Kapelanei. Bald darauf wird er zum Priester geweiht. 1653 zieht er nach Madrid. Die *Tercera Parte de Comedias* erscheint 1664, die *Cuarta Parte de Comedias* 1672 und die *Quinta Parte de Comedias* folgt schließlich 1677. Calderóns Tod am 25. Mai 1681 bedeutet symbolisch auch das Ende der spanischen Literaturepoche *Siglo de Oro*.

(cf. Thir 2010, 45 – 47)

3.1. Inhaltsangabe des Werkes *El alcalde de Zalamea*

Soldaten ziehen durch das Dorf Zalamea. Dort wird deren Hauptmann don Álvaro de Ataide von dem wohlhabenden Bauer Pedro Crespo ein Quartier gewährt. Der Hauptmann jedoch missbraucht des Bauern Vertrauen und vergeht sich an dessen schöner Tochter, Isabel. Da Pedro Crespo erst an jenem Tag zum Alkalde ernannt wurde, bittet er don Álvaro de Ataide zunächst unterwürfig um die Wiederherstellung der Ehre seiner Tochter durch Heirat. Doch der Hauptmann macht sich nur über seine Bitte lustig, weshalb der Bauer ihn ins Gefängnis werfen lässt. Dazu hatte der Alkalde aber keine Befugnis, denn bei dem Hauptmann handelt es sich um einen Adligen, der einen militärischen Rang hat, weshalb er der Militärgerichtsbarkeit hätte unterstellt werden müssen. Des Weiteren weigert er sich, ihn dem in das Dorf zurückkehrenden General, don Lope de Figueroa, auszuliefern, da er selbst für Gerechtigkeit in Zalamea sorgen will.

Der General fühlt sich in seiner Ehre gedemütigt und erteilt seinen Soldaten den Befehl, Zalamea niederzubrennen. Nun erscheint der König, Felipe II, und wird über die Geschehnisse informiert. Obwohl er don Pedro Recht gibt, verlangt er die Auslieferung des Hauptmanns.

Der Alkalde hat ihn jedoch bereits hinrichten lassen.

Nach einer kurzen Bedenkzeit billigt der König die Tat von Pedro Crespo und verleiht ihm das Richteramt auf Lebenszeit.

(cf. KNLL online, s.v. *El alcalde de Zalamea*)

3.2. Analyse der Machtstrukturen von *El alcalde de Zalamea*

Bevor die genaue Unterteilung der einzelnen Handlungsschritte stattfinden wird, ist anzumerken, dass oftmals strikte Trennungen der einzelnen Propositionen schwer durchführbar sind, da die Handlungen in einer engen Beziehung zueinander stehen. Sie sind kausal miteinander verbunden und lassen sich nicht immer trennen.

Meine Analyse der Handlung in die acht möglichen Propositionen laut Metzeltin / Thir (*Textanthropologie* 2012) stellt nur eine Variante von mehreren möglichen dar und erhebt keinen Anspruch darauf, die einzig zulässige zu sein.

Im Methodenteil dieser Arbeit wurde das Konzept der Transformativität nach Metzeltin / Thir (*Textanthropologie* 2012) bereits dargelegt. Anhand dieses Schemas wird nun eine textoidische Analyse vorgenommen.

Zu diesem Zweck, werden zuerst der Geschichte des Protagonisten Pedro Crespo acht Propositionen zugeordnet. Dadurch wird sein Handeln Schritt für Schritt aufgeschlüsselt. Danach wird das Handeln des Antagonisten don Álvaro de Ataide auf die gleiche Weise untersucht.

Somit kann anhand des quantitativen Kriteriums ermittelt werden, ob Pedro Crespo de facto das größte Textoid besitzt, und somit nicht bloß das Geschehen mitbestimmt, sondern der mächtigste Aktant in Calderón de la Barcas Werk ist.

Die kursiv geschriebenen Textstellen sind Ausschnitte aus Calderóns Werk.

(Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01476174300181695209079/index.htm>)

Analyse des Protagonisten Pedro Crespo

P1 Ausgangssituation, Situation Null = S0

S0 Der wohlhabende und rechtschaffene Bauer, Pedro Crespo, lebt friedlich mit seiner Tochter in Zalamea, als die Soldaten durch das Dorf ziehen. Sie suchen Crespo auf, um dort einige Nächte zu verbringen. Der Bauer gewährt dem Sergeant und dem Hauptmann don Álvaro de Ataíde Unterkunft in seinem Haus.

Primera Jornada, versos 472 – 481

*CRESPO No digas más; eso baste,
 que para servir a Dios,
 y al rey en sus capitanes,
 están mi casa y mi hacienda. 475
 Y en tanto que se le hace
 el aposento, dejad
 la ropa en aquella parte,
 e id a decirle que venga,
 cuando su merced mandare, 480
 a que se sirva de todo.*

Schlüsselwörter

Der Bauer nimmt die Soldaten gerne in seinem Haus auf, da diese dem König dienen, und er als rechtschaffener Mann seinem Monarchen dienen möchte (...*para **servir a Dios y al rey en sus capitanes**, están mi casa y mi hacienda*).

P2 Causa = C

C Pedro Crespo zeigt offenkundig seine Ablehnung gegenüber D. Mendo, einem Edelmann, der großes Interesse an Isabel bekundet hat.

Primera Jornada, versos 403 – 406

(Sale PEDRO CRESPO, labrador.)

*CRESPO (Aparte.)
 ¡Que nunca
 entre y salga yo en mi calle,
 que no vea a este hidalgo 405
 pasearse en ella muy grave!*

Schlüsselwörter

Er fühlt sich durch die Tatsache, dass don Mendo seine Tochter begehrt, gestört und spricht daher in einem abfälligen Ton über den Edelmann (*que no vea a **este hidalgo***).

C Der Hauptmann ist mit Hilfe einer List in Isabels Zimmer eingedrungen, um sein lange ersehntes Ziel, sie endlich zu Gesicht zu bekommen, zu erreichen.

Jornada Primera, versos 672 – 849

(Éntrale acuchillando, y salen JUAN con espada y Pedro Crespo)

JUAN ¡Acudid todos presto!

CRESPO ¿Qué ha sucedido aquí?

JUAN ¿Qué ha sido aquesto?

...

(Éntranse y salen REBOLLEDO, huyendo, e ISABEL e INÉS.)

REBOLLEDO Señoras, si siempre ha sido
sagrado el que es templo, hoy
sea mi sagrado aquí,
pues es templo del amor.

...

ISABEL ¿Quién os sigue o busca?

(Salen el CAPITÁN y el SARGENTO.)

CAPITÁN Yo,
que tengo de dar la muerte
al pícaro...

(Salen PEDRO CRESPO y JUAN, las espadas desnudas.)

...

(Sale DON LOPE, con hábito muy galán y bengala y soldados.)

Schlüsselwörter

Die Tatsache, dass es sich bei diesem Vorfall um eine grobe Störung des Friedens von Pedro Crespo, seines Sohnes und seiner Tochter handelt, wird durch die gezückten Messer (*Éntrale **acuchillando**...*) und etwas später durch die gezückten Schwerter (*...las **espadas desnudas***) verdeutlicht.

Anmerkung

Diese **Causa C** stellt eine **Situation S1** für den Protagonisten dar, denn die Tatsache, dass don Álvaro in das Gemach von Isabel eingedrungen ist, hat Crespo in eine sehr unangenehme Lage gebracht. Denn der Hauptmann missachtet somit die Gebote der Gastfreundschaft.

Jornada Primera, versos 721 – 776

(Salen PEDRO CRESPO y JUAN, las espadas desnudas.)

CRESPO ¿Cómo es eso, caballero?
 ¿Cuándo pensó mi temor
 hallaros matando un hombre
 os hallo...
(Aparte.)

ISABEL ¡Válgame Dios!
CRESPO ...requebrando una mujer? 725
 Muy noble, sin duda, sois,
 pues que tan presto se os pasan
 los enojos.

CAPITÁN Quien nació
 con obligaciones, debe
 acudir a ellas, y yo 730
 al respeto de esta dama
 suspendí todo el furor.

CAPITÁN ...
 Claro está que no habrá sido
 otra causa, y ved mejor
 lo que decís.

JUAN Yo le veo 755
 muy bien.

CRESPO Pues ¿cómo habláis vos
 así?

CRESPO ...
 Detened,
 señor Capitán; que yo 760
 puedo tratar a mi hijo
 como quisiere, y vos no.

CAPITÁN ¿Qué habías de hacer?

JUAN Perder 765
 la vida por la opinión.

CAPITÁN ¿Qué opinión tiene un villano?

JUAN Aquella misma que vos;
 que no hubiera un capitán
 si no hubiera un labrador. 770

(Sacan las espadas.)

REBOLLEDO ¡Vive Cristo,
 Chispa, que ha de haber hurgón!

CHISPA ¡Aquí del cuerpo de guardia! 775

REBOLLEDO ¡Don Lope! Ojo avizor.

(Sale DON LOPE, con hábito muy galán y bengala y soldados.)

Schlüsselwörter

Die unangenehme angespannte Lage, in welcher sich der Bauer nun befindet, wird durch das Tragen der Waffen deutlich (...**las espadas desnudas**). Als der Hauptmann Crespo tadelt (...**y ved mejor lo que decís**), bleibt dieser überzeugt und entgegnet ihm, wie er es wagen kann, so mit seinem Sohn Juan zu sprechen (*Pues ¿cómo habláis vos así?*).

Kurz vor einer Eskalation, als alle bereits ihre Schwerter ziehen (**Sacan las espadas**), tritt don Lope auf.

Anmerkung

A Don Mendo greift in die hitzige Diskussion zwischen dem Bauern und dem Hauptmann ein und fungiert somit als **Hilfe A** für Pedro Crespo, denn durch sein Auftreten verhindert er eine Eskalation der Lage.

Jornada Primera, versos 776 – 894

DON LOPE	<i>¿Qué es aquesto? ¿La primera cosa que he de encontrar hoy, acabado de llegar, ha de ser una cuestión?</i>	780
CAPITÁN	(Aparte.) <i>¡A qué mal tiempo Don Lope de Figuera llegó!</i>	
CRESPO	(Aparte.) <i>Por Dios que se las tenía con todos el rapagón.</i>	
DON LOPE	<i>¿Qué ha habido? ¿Qué ha sucedido?</i> <i>Hablad, porque ¡voto a Dios, que a hombres, mujeres y casa eche por un corredor!</i>	785
	...	
CRESPO	<i>Todo esto es nada señor.</i>	
DON LOPE	<i>Hablad, decid la verdad.</i>	795
CAPITÁN	<i>Pues es que alojado estoy en esta casa; un soldado...</i>	
DON LOPE	<i>Decid.</i>	
	...	

Schlüsselwörter

Der General tritt rechtzeitig, bevor es zu einem etwaigen Blutbad gekommen wäre, auf, und fragt, was vor sich ging (**¿Qué ha habido? ¿Qué ha sucedido?**). Als Crespo aus Angst vor dem General die Lage herunterspielen möchte, und behauptet, es wäre nichts vorgefallen, beharrt dieser darauf, dass der Bauer nun endlich die Wahrheit sagen solle (**Hablad, decid la verdad**).

C Des Nachts raubt don Álvaro gemeinsam mit dem Sergeant, Rebolledo und anderen Soldaten Isabel, die Tochter Pedro Crespos, um sie zu entehren. Don Álvaro bringt sie zu dem zuvor vereinbarten Versteck in den Bergen, während die anderen ihren Vater zuerst entwaffnen und dann festhalten.

Segunda Jornada, versos 829 – 874

CAPITÁN (**Aparte a los suyos.**)

Ya es tiempo; llegad, amigos.

(Lléganse a los tres; detienen a CRESPO y a INÉS y se apoderan de ISABEL)

ISABEL ¡Ah, traidor! – Señor, ¿qué es esto? 830

CAPITÁN Es una furia, un delirio de amor.

(Llévala.)

ISABEL **(Dentro.)**

¡Ah, traidor! ¡Señor!

CRESPO ¡Ah, cobardes!

ISABEL **(Dentro.)**

¡Padre mío!

INÉS **(Aparte.)**

Yo quiero aquí retirarme.

(Vase.)

CRESPO ¡Cómo echáis de ver, ah, impíos, 835
que estoy sin espada, alevos,
falsos y traidores!

REBOLLEDO Idos,

*si no queréis que la muerte
sea el último castigo.*

CRESPO ¡Qué importará, si está muerto
mi honor, el quedar yo vivo! 840

¡Ah, quien tuviera una espada!

*¡Cuando sin armas te sigo,
es imposible; y si, airado,*

a ir por ella me animo, 845

los he de perder de vista.

¿Qué he de hacer, hados esquivos?

Que de cualquiera manera

es uno solo el peligro.
(Sale INÉS con una espada.)
 INÉS Ésta, señor, es tu espada. 850
 CRESPO A buen tiempo la has traído.
 Ya tengo honra, pues ya tengo
 espada con que seguirlos.
 Soltad la presa, traidores,
 cobardes, que habéis cogido; 855
 que he de cobrarla, o la vida
 he de perder.
(Riñen.)
 SARGENTO Vano ha sido
 tu intento, que somos muchos.
 CRESPO Mis males son infinitos,
 y riñen todos por mí. 860
(Cae.)
 Pero la tierra que piso
 Me ha faltado.
 REBOLLEDO Dale muerte.
 SARGENTO Mirad que es rigor impío
 quitar vida y honor.
 Mejor es en lo escondido 865
 del monte dejarle atado,
 porque no lleve el aviso.
 ISABEL **(Dentro.)**
 ¡Padre y señor!
 CRESPO ¡Hija mía!
 REBOLLEDO Retírale como has dicho.
 CRESPO Hija, solamente puedo
 seguirte con mis suspiros. 870
(Llévanle.)
 ISABEL **(Dentro.)**
 ¡Ay de mí!
 JUAN ¡Qué triste voz!
 CRESPO **(Dentro.)**
 ¡Ay de mí!

Schlüsselwörter

Crespo beschimpft die Entführer als Feiglinge (**cobardes**), Gottlose (**impíos**), Falsche (**falsos**) und Betrüger (**traidores**). Er musste gerade mitansehen, was passiert ist (**¡Qué importará, si está muerto mi honor, el quedar yo vivo!**), weshalb er völlig erschüttert ist (**mis males son infinitos, y riñen todos por mí**).

Anmerkung

S1 Crespos Tochter ist vor seinen Augen entführt worden. Die gesamte Szene der Causa **C Segunda Jornada, versos 829 – 874** stellt bereits eine unangenehme **Situation S1** für den Bauern dar.

Da der Bauer seiner Tochter zu Hilfe eilen will, um die **Situation S1** zu verändern (also eine **Transformation T** durchführen möchte), jedoch von Helfern des Hauptmanns festgehalten wird, handelt es sich um eine **Schwierigkeit D** für den Protagonisten.

Schlüsselwörter

Der festgehaltene (...**detienen a CRESPO y a INÉS y se apoderan de ISABEL.**) Bauer beschimpft die Eindringlinge als Feiglinge (**cobardes**).

P3 Situation 1 = S1

S1 Der Bauer findet seine entehrte Tochter am Berg vorund beklagt ihr und sein Schicksal.

Tercera Jornada, versos 68 – 84

CRESPO **(Dentro.)**
Vuelve a matarme;
serás piadoso homicida,
que no es piedad el dejar
a un desdichado con vida 70

ISABEL ¿Qué voz es ésta, que mal
pronunciada y poco oída,
no se deja conocer?

CRESPO **(Dentro.)**
Dadme muerte, si os obliga
ser piadosos.

ISABEL ¡Cielos, cielos! 75
Otro muerte apellida,
otro desdichado hay,
que hoy a pesar suyo viva.
Más, ¿qué es lo que ven mis ojos?

(Descúbrese CRESPO atado.)

CRESPO Si piedades solicita
cualquiera que aqieste monte 80
temerosamente pisa,
llegue a dar muerte...Mas, ¡cielos!,
¿qué es lo que mis ojos miran?

Schlüsselwörter

Er ist so verzweifelt, dass er sich sogar den Tod als Erlösung herbeiersehnt (*Vuelve a matarme; serás piadoso homicida que no es piedad el dejar a un **desdichado** con vida*). Mit folgenden Worten wiederholt und verdeutlicht der Unglückliche sein Leid: "**Dadme muerte, si os obliga ser piadosos**".

P4 Intention = I

I Der Bauer beschließt, Rache zu nehmen: Er eilt gemeinsam mit seiner Tochter nach Hause, um alle nötigen Vorkehrungen zu treffen, seinem Sohn zu helfen und sich am Hauptmann zu rächen.

Tercera jornada, versos 281 – 309

CRESPO *Álzate, Isabel, del suelo;
no, no estés más de rodillas;
que a no haber estos sucesos
que atormen y que persigan,
ociosas fueron las penas, 285
sin estimación las dichas.*

...
CRESPO *Camina.
¡Vive Dios, que si la fuerza
y necesidad precisa 300
de curarse, hizo volver
al Capitán a la villa,
que pienso que le está bien
morirse de aquella herida,
por excusarse de otra 305
y otras mill; que el ansia mía
no ha de parar hasta darle
la muerte. Ea, vamos, hija,
a nuestra casa.*

Schlüsselwörter

Pedro Crespo möchte, dass die am Boden knieende Isabel aufsteht (*Álzate, Isabel, del suelo*). An dieser Stelle fasst er den Entschluß, den Hauptmann für sein schweres Vergehen zu töten (*que el ansia mía no ha de parar hasta **darle la muerte***).

Anmerkung

Die ursprüngliche **Intention I**, don Álvaro zu töten, verwirft Crespo vorerst. Es kommt also zu keiner unmittelbaren **Transformation T**, denn Crespo wird (wie später in der Analyse ersichtlich) versuchen, zuerst mit Worten seine und Isabels Ehre wiederherzustellen.

P5 Transformation = T

T Pedro Crespo ist inzwischen vom Gerichtsschreiber zum Alkalden ernannt worden. Er führt ein vertrauliches Gespräch mit dem Hauptmann, in welchem er diesen inständig bittet, Isabel zu heiraten, um ihre Ehre wiederherzustellen. Er bietet ihm als Mitgift sogar seinen gesamten Besitz an.

Tercera Jornada, versos 405 – 550

*CRESPO Ya que yo, como justicia, 405
 me valí de su respeto
 para obligaros a oírme,
 la vara a esta parte dejo,
 y como un hombre no más
 deciros mis penas quiero
 ...
 Yo soy un hombre de bien,
 que a escoger mi nacimiento 420
 no dejara (es Dios testigo)
 un escrúpulo, un defeto
 en mí, que suplir pudiera
 la ambición de mi deseo.
 ...
 Tengo muy bastante hacienda,
 porque no hay, gracias al cielo, 430
 otro labrador más rico
 en todos aquestos pueblos
 de la comarca; mi hija
 se ha criado, a lo que pienso,
 con la mejor opinión 435
 virtud y recogimiento
 del mundo;
 ...
 Deseando, pues, remediar
 agravio tan manifiesto,
 buscar remedio a mi afrenta,
 es venganza, no es remedio;
 y vagando de uno en otro, 475
 uno solamente advierto,
 que a mí me está bien, y a vos*

*no mal; y es, que desde luego
os toméis toda mi hacienda,
sin que para mi sustento
ni el de mi hijo 480*

...

*Restaurad una opinión
que habéis quitado. No creo
que desluzcáis vuestro honor, 495
porque los merecimientos
que vuestros hijos, señor,
perdieren por ser mis nietos,
ganarán con más ventaja,
señor, con ser hijos vuestros. 500*

...

Mirad

(De rodillas.)

*que a vuestros pies os lo ruego
de rodillas y llorando 505
sobre estas canas, que el pecho,
viendo nieve y agua, piensa
que se me están derritiendo.
¿Qué os pido? Un honor os pido,
que me quitasteis vos mismo; 510*

...

CAPITÁN *Ya me falta el sufrimiento.
Viejo cansado y prolijo,
agradeced que no os doy 520
la muerte a mis manos hoy,
por vos y por vuestro hijo;
porque quiero que debáis
no andar con vos más cruel
a la beldad de Isabel. 525
Si vengar solicitáis
por armas vuestra opinión,
poco tengo que temer;
si por justicia ha de ser,
no tenéis jurisdicción. 530*

CRESPO *¿Qué, en fin, no os mueve mi
llanto?*

CAPITÁN *Llantos no se han de creer
de viejo, niño y mujer.*

...

CRESPO *Mirad que echado en el suelo
mi honor a voces os pido.*

CAPITÁN *¡Qué enfado!*

CRESPO *Mirad que soy 540
alcalde de Zalamea hoy.*

CAPITÁN *Sobre mí no habéis tenido
jurisdicción; el consejo
de guerra enviará por mí.*

CRESPO *¿En eso os resolvéis?*

CAPITÁN *Si, 545*
 caduco y cansado viejo.

CRESCO *...*
 Juro a Dios
 que me lo habéis de pagar.550

Schlüsselwörter

Der Alcalde sieht sich selbst als einen Vollstrecker der Gerechtigkeit (*yo, como **justicia***), was ihm somit ermöglicht, die Eheschließung des Hauptmannes mit seiner entehrten Tochter einzufordern.

Er hat von seiner geliebten Isabel nur die allerhöchste Meinung und erklärt dem Hauptmann, dass sie ein Mädchen mit Anstand und Ehre ist (*mi hija se ha criado, a lo que pienso, con la **mejor opinión, virtud y recogimiento del mundo***).

Pedro Crespo verlangt deshalb die Wiedergutmachung für das ihm angetane Leid seitens don Álvaro (*deseando, pues **remediar agravio tan manifiesto, buscar remedio a mi afrenta***). Dennoch zeigt er sich so kooperativ, dass er ihm seinen gesamten Besitz anbietet (*que desde luego **os toméis toda mi hacienda***), doch damit nicht genug, denn er geht sogar auf die Knie (*de rodiallas*) und bittet ihn erneut, die Ehre, die don Álvaro ihm stahl, wiederherzustellen (*un honor os pido, que me quitasteis vos mesmo*).

Anmerkung

Zweck der Unterhaltung mit don Álvaro ist die Herstellung der Ehre seiner Tochter und somit auch seiner selbst. Diese **Transformation T** ist zwar keine aktive Handlung im klassischen Sinn, dennoch lässt sie sich eindeutig als **Sprechhandlung** kategorisieren.

C Die Tatsache, dass der Hauptmann arrogant und hochmütig bleibt, stellt eine erneute **Causa C** dar.

S1 Eben diese Causa führt wiederum zu einer weiteren **Situation S1** für Pedro Crespo, denn erst dadurch sieht er sich gezwungen, zu handeln.

D Außerdem ist der Hauptmann somit auch eine **Schwierigkeit D** für den Protagonisten, denn schließlich willigt er nicht in dessen Hochzeitspläne ein. (s.o. **Tercera Jornada, versos 518 – 546**)

Schlüsselwörter

Der arrogante Hauptmann zeigt keinerlei Reue für sein Verhalten und hat auch kein Mitleid mit Isabels Vater. Er ist sogar der Meinung, der alte Mann solle froh sein, dass er ihm nicht das Leben nehme. (*Ya me falta el sufrimiento. **Viejo cansado y prolijo, agradeced que no os doy la muerte a mis manos hoy...***). Als Crespo ihn fragt, ob er denn gar kein Mitleid habe, entgegnet der Hauptmann nur spöttisch, dass man das Gejammer von alten Leuten, Kindern und Frauen nicht ernst nehmen dürfe (***Llantos no se han de creer de viejo, niño y mujer***). Er ist von der Tragik des Moments nur gelangweilt (***¡Qué enfado!***).

T Crespo ist sehr wütend über die Arroganz des Hauptmanns und erteilt nun in seiner Funktion als Alcalde den Befehl zu seiner Festnahme und der anschließenden Hinrichtung am Galgen.

Tercera Jornada, versos 551 – 591

CRESPO *¡Hola!*
 (Toma la vara.)
ESCRIBANO *¿Señor?*
CAPITÁN ***(Aparte.)***
 ¿Qué querrán
 estos villanos hacer?
ESCRIBANO *¿Qué es lo que manda?*
CRESPO *Prender*
 mando al señor Capitán.
CAPITÁN *¡Buenos son vuestros extremos! 555*
 Con un hombre como yo,
 y en servicio del Rey, no
 se puede hacer.
CRESPO *Probaremos.*
 De aquí, si no es preso o muerto,
 no saldréis.
CAPITÁN *Yo os apercibo 560*
 que soy un Capitán vivo.
CRESPO *¿Soy yo acaso alcalde muerto?*
 Daos al instante a prisión.
CAPITÁN *No me puedo defender;*

fuerza es dejarme prender. 565
Al Rey desta sinrazón
me quejaré.
 CRESPO *Yo también*
de esotra; y aun bien que está
cerca de aquí, y nos oirá
a los dos. Dejar es bien 570
esa espada.
 CAPITÁN *No es razón*
que...
 CRESPO *¿Cómo no, si vais preso?*
 CAPITÁN *Tratad con respeto...*
 CRESPO *Eso*
está muy puesto en razón.
Con respeto le llevad 575
a las casas, en efeto,
del Concejo; y con respeto
un par de grillos le echad
y una cadena; y tened
con respeto, gran cuidado 580
que no hable a ningún soldado;
y a esos dos también poned
en la cárcel; que es razón,
y aparte, porque después,
con respeto, a todos tres 585
les tomen la confesión.
Y aquí, para entre los dos,
si hallo harto paño en efeto,
con muchísimo respeto
os he de ahorcar, juro a Dios. 590
(Llévanle preso.)
 CAPITÁN *¡Ah, villanos con poder!*
(Vanse.)

Schlüsselwörter

Der Alcalde ist wütend über des Hauptmanns Verhalten (**Toma la vara**), weswegen er diesen festnehmen lässt (**prender mando al señor Capitán**). Er ist fest entschlossen, sich nicht von seinem Entschluß abbringen zu lassen (*De aquí, si no es **preso o muerto, no saldréis***). Als der Hauptmann Respekt vom Alkalden einfordert, wird dieser zynisch und verhöhnt ihn (**Con respeto le llevad a las casas...y con respeto un par de grillos le echad y una cadena; y tended con respeto, gran cuidado que no hable a ningún soldado...**).

T Auch Chispa, die Marketenderin, und der Soldat Rebolledo werden vom Gerichtsschreiber festgenommen und dem Alkalden vorgeführt. Dieser setzt die beiden solange unter Druck, bis sie preisgeben, was sich in jener Nacht am Berg zugetragen hat.

Tercera Jornada, versos 592 – 634

...
CRESPO *Que es virtud siento, 600*
y tanto, que un instrumento
tengo en que cantéis mejor.
Resolveos a decir...
REBOLLEDO *¿Qué?*
CRESPO *...cuanto anoche pasó...*
REBOLLEDO *Tu hija mejor que yo 605*
lo sabe.
CRESPO *...o has de morir.*
CHISPA *Rebolledo, determina*
negarlo punto por punto;
serás, si niegas, asunto
para una jacarandina 610
que cantaré.
...

Schlüsselwörter

Pedro Crespo droht den beiden mit dem Tode (*...o has de **morir***) und der Folter (*Que es virtud siento, y tanto, que **un instrumento** tengo en que cantéis mejor*), bis beide den Vorfall erzählen.

P6 Hilfe (aide) = A

A Wird im Text nicht explizit genannt. Die tatsächliche Hinrichtung ist durch den Scharfrichter erfolgt. Somit kann dieser als **Hilfe A** für die Umsetzung von Crespos Vorhaben genannt werden.

P7 Schwierigkeit (difficulté) = D

D General don Lope ist in der Zwischenzeit angereist, um Juan, Crespos Sohn, zu fassen und für seinen tätlichen Angriff auf den Hauptmann zu bestrafen. Wie auch schon der Hauptmann zuvor, ist der General herablassend dem Alkalden gegenüber und droht, ihn zu töten, falls er sich ihm weiterhin widersetzt.

Transformation T Des Weiteren fordert er von Crespo, den Hauptmann freizulassen. Der Alcalde weigert sich jedoch, was don Lope dazu veranlasst, den Befehl zu geben, den Kerker in Brand zu setzen. Falls die Bewohner von Zalamea sich weigern sollten, ordnet er sogar an, das gesamte Dorf niederzubrennen; doch Crespo weigert sich weiterhin beharrlich.

Tercera Jornada, versos 718 – 851

...

DON LOPE *Que un alcaldillo de aquí
al Capitán tiene preso.
Y, ¡voto a Dios!, no he sentido
en toda aquesta jornada
esta pierna excomulgada, 745
si no es hoy, que me ha impedido
el haber antes llegado
donde el castigo le dé.
¡Voto a Jesucristo, que
al grande desvergonzado 750
a palos le he de matar!*

CRESPO *Pues habéis venido en balde,
porque pienso que el alcalde
no se los dejará dar.*

DON LOPE *Pues dárselos sin que deje 755
dárselos.*

CRESPO *Malo lo veo;
ni que haya en el mundo creo
quien tan mal os aconseje.
¿Sabéis por qué le prendió?*

DON LOPE *No; mas sea lo que fuere, 760
justicia la parte espere
de mí; que también sé yo
degollar, si es necesario.*

...

DON LOPE *Iré por él
a la cárcel.*

CRESPO *No embarazo 815
que vais; sólo se repare,
que hay orden que al que llegare
le den un arcabuzazo.*

DON LOPE *Como a esas balas estoy
enseñado yo a esperar... 820
Mas no se ha de aventurar
nada en el acción de hoy.
-Hola, soldado, id volando,
y a todas las compañías
que alojadas estos días 825
han estado y van marchando,*

*decid que bien ordenadas
 lleguen aquí en escuadrones,
 con balas en los cañones
 y con las cuerdas caladas. 830*
 UN SOLDADO *No fue menester llamar
 la gente; que habiendo oído
 aquesto que ha sucedido,
 se han entrado en el lugar.*
 DON LOPE *Pues, ¡voto a Dios!, que he de ver 835
 si me dan el preso o no.*
 CRESPO *Pues, ¡voto a Dios!, que antes yo
 haré lo que se ha de hacer.
 (Éntranse.)*
Tocan cajas y dicen dentro:
 DON LOPE *Ésta es la cárcel, soldados,
 adonde está el Capitán; 840
 si no os le dan, al momento
 poned fuego y la abrasad,
 y si se pone en defensa,
 el lugar, todo el lugar.*
 ESCRIBANO *Ya, aunque rompan la cárcel, 845
 no le darán libertad.*
 SOLDADOS *Mueran aquestos villanos.*
 CRESPO *¿Que mueran? Pues qué, ¿no hay más?*
 DON LOPE *Socorro les ha venido.
 Romped la cárcel; llegad, 850
 romped la puerta.*

Schlüsselwörter

Don Lope schäumt vor Wut (*Que estoy perdido, os confieso, de cólera*), dass der Alcalde den Hauptmann in Gefangenschaft hält (*Que un **alcaldillo** de aquí al Capitán tiene preso*), da er kein Recht dazu hat. Don Lope erkennt außerdem seine Autorität anfänglich nicht an (*¿Será más de un **villanote**?*) und droht ihm sogar mit dem Tode (*...a **palos** le he de matar!*). Der General will den Hauptmann aus dem Kerker holen (*Iré por él a la cárcel*) und falls sich ihm jemand in den Weg stellt, soll das ganze Dorf angezündet werden (*si no os le dan, al momento, poned fuego y la abrasad, y si se pone en defensa, el lugar, todo el lugar*).

Anmerkung

Auf Grund dieser **Schwierigkeit D** mit dem General und der Tatsache, dass der König Felipe II mittlerweile in Zalamea eingetroffen ist, befindet sich Crespo wieder in einer unangenehmen **Situation S1**. Nun müssen don Lope und der Alcalde ihre Versionen der Ereignisse vor dem Herrscher darlegen. Während der General damit argumentiert, dass der Alcalde nicht dazu befugt ist, den Hauptmann gefangen zu halten und hinzurichten, argumentiert Crespo, dass das Verbrechen, welches don Álvaro de Ataide begangen hat, nur durch die Todesstrafe gesühnt werden kann. Anfänglich steht der König auf der Seite des Generals (was eine weitere **Schwierigkeit D** für Crespo darstellt) und betont, dass der Alcalde keine Befugnis zur Hinrichtung habe. Später jedoch bringt Crespo das Argument vor, dass auch ein Militärgericht don Álvaro hinrichten würde. Dennoch fordert der König, dass der Alcalde den Gefangenen freilassen soll, was zu diesem Zeitpunkt allerdings nicht mehr möglich ist, da der Hauptmann bereits hingerichtet worden ist.

Als der König dann den leblosen Körper des Hauptmanns erblickt, ist er kurzfristig außer sich und herrscht Crespo an, wie er sich zu diesem Befehl erdreisten konnte; denn der Hauptmann hätte zumindest wie ein Edelmann – also durch Enthauptung – zu Tode kommen müssen.

Crespo muss sich nun also vor dem König für seine forsche Tat rechtfertigen. Er argumentiert jedoch recht geschickt, als er dem König erklärt, dass der Scharfrichter von Zalamea nie zu enthaupten gelernt hätte.

Tercera Jornada, versos 851 – 936

REY *¿Qué es esto?*

*Pues, ¿de esta manera estáis,
viniendo yo?*

DON LOPE *Ésta es, señor,
la mayor temeridad
de un villano, que vio el mundo, 855
y, ¡vive Dios!, que a no entrar
en el lugar tan aprisa,
señor, Vuestra Majestad,
que había de hallar luminarias
puestas por todo el lugar. 860*

REY *¿Qué ha sucedido?*

DON LOPE *Un alcalde
ha prendido un capitán,
y viniendo yo por él,
no le quieren entregar.*

REY *¿Quién es el alcalde?*

CRESPO *Yo.* 865

REY *¿Y qué disculpas me dais?*

CRESPO *Este proceso, en que bien
probado el delito está,
digno de muerte, por ser
una doncella robar, 870
forzarla en un despoblado,
y no quererse casar
con ella, habiendo su padre
rogádole con la paz.*

REY *...*

REY *Bien está 895
sustanciado; pero vos
no tenéis autoridad
de ejecutar la sentencia
que toca a otro tribunal.
Allá hay justicia, y así
remitid el preso.*

CRESPO *Mal 900
podré, señor, remitirle;
porque como por acá
no hay más que sola una audiencia,
cualquier sentencia que hay,
la ejecutada ella, y así 905
ésta ejecutada está.*

REY *¿Qué decís?*

CRESPO *Si no creéis
que es esto, señor, verdad,
volved los ojos, y vedlo.
Aquéste es el Capitán. 910*

(Aparece dado garrote, en una silla, el CAPITÁN.)

REY *Pues ¿cómo así os atrevisteis...?*

CRESPO *Vos habéis dicho que está
bien dada aquesta sentencia:
luego esto no está hecho mal.*

REY *¿El consejo no supiera 915
la sentencia ejecutar?*

CRESPO *Toda la justicia vuestra
es sólo un cuerpo no más;
si éste tiene muchas manos,
decid, ¿qué más se me da 920
matar con aquésta un hombre
que estotra había de matar?
Y ¿qué importa errar en lo menos
quien acertó lo de más?*

REY *Pues ya que aquesto sea así, 925*
 ¿por qué, como a capitán
 y caballero, no hicisteis
 degollarle?

CRESPO *¿Eso dudáis?*
 Señor, como los hidalgos
 viven tan bien por acá, 930
 el verdugo que tenemos
 no ha aprendido a degollar.
 Y ésa es querella del muerto,
 que toca a su autoridad,
 y hasta que él mismo se queje, 935
 no les toca a los demás.

Schlüsselwörter

Sowohl der General als auch der Alcalde müssen sich vor dem Herrscher rechtfertigen. Don Lope informiert den König darüber, dass Crespo den Hauptmann unrechtmäßig gefangen hält und nicht freigegeben möchte (***no le quieren entregar***). Der König verlangt aus diesem Grund eine Entschuldigung von Crespo (***¿Y qué disculpas me dais?***). Obwohl der Alcalde in der Lage ist, gut zu argumentieren, so beharrt Felipe II an der Herausgabe des Hauptmanns (*pero vos **no tenéis autoridad de ejecutar la sentencia** que toca a otro tribunal. Allá hay justicia, y así remitid el preso*).

Als alle Anwesenden dann den Hingerichteten erblicken, ist Felipe II erbost, da der Alcalde kein Recht zu dieser Anweisung hatte. (*Pues, **¿cómo os atrevisteis...?***).

Anmerkung

Die Hinrichtung des Hauptmanns stellt eine neuerliche **Transformation** dar, denn auch, wenn Crespo don Álvaro nicht persönlich getötet hat, so war er es, der den Befehl dazu gegeben hat. Somit handelt es sich um eine neuerliche **Sprechhandlung**.

Tercera Jornada

(Aparece dado garrote, en una silla, el CAPITÁN.)

Die letzte Transformation erfolgt dadurch, dass der Alkalde bereits einen Ehemann für seine Isabel und ein Kloster ausgesucht hat.

In diesem Fall ist die **Transformation T** gleichbedeutend mit der angenehmen **Situation S2**.

Tercera Jornada, versos 953 – 960

<i>DON LOPE</i>	<i>¿No fuera mejor hablarme, dando el preso, y remediar el honor de vuestra hija? 955</i>
<i>CRESPO</i>	<i>Un convento tiene ya elegido y tiene esposo que no mira calidad.</i>
<i>DON LOPE</i>	<i>Pues, dadme los demás presos.</i>
<i>CRESPO</i>	<i>Al momento los sacad. 960</i>

Schlüsselwörter

Der König und der General erblicken den bereits toten Hauptmann **(dado garrote)**.

Als don Lope von Isabel spricht, fragt er, ob es nicht besser wäre, ihre Ehre wiederherzustellen **(remediar el honor)**, indem er ihm die restlichen Gefangenen aushändigt. Der Alkalde entgegnet ihm, dass er bereits ein Kloster und einen passenden Ehemann **(Un convento tiene ya elegido y tiene esposo que no mira calidad)** für Isabel gefunden habe. Doch er willigt dennoch ein, und lässt sie frei **(Al momento los sacad)**.

P8 Situation 2 = S2

S2 Des Alkalden kluge Argumentation bringt Felipe II schließlich dazu, ihm sein ungerechtfertigtes Handeln zu vergeben.

Außerdem ernennt er ihn zum Alkalde von Zalamea auf Lebenszeit und befiehlt dem General, mit seinen Truppen weiter nach Portugal zu ziehen. Der Disput zwischen don Lope und Pedro Crespo ist somit beigelegt, und der Alkalde lässt die übrigen Gefangenen frei. Isabel tritt in ein Kloster ein, welches Crespo für sie ausgewählt hat. Also wird sowohl ihre Ehre, als auch die Ehre ihrer Familie wiederhergestellt (siehe auch **Transformation T**).

Tercera Jornada, versos 937– 980 (el fin)

REY *Don Lope, aquesto ya es hecho.
Bien dada la muerte está;
que no importa errar lo menos
quien acertó lo de más. 940
Aquí no quede soldado
alguno, y haced marchar
con brevedad, que me importa
llegar presto a Portugal.
Vos, por alcalde perpetuo 945
de aquesta villa os quedad.*

CRESPO *Sólo vos a la justicia
tanto supierais honrar.*

(Vase el REY y el acompañamiento.)

...
DON LOPE *¿No fuera mejor hablarme,
dando el preso, y remediar
el honor de vuestra hija? 955*

CRESPO *Un convento tiene ya
elegido y tiene esposo
que no mira calidad.*

DON LOPE *Pues, dadme los demás presos.*

CRESPO *Al momento los sacad. 960*

...

Schlüsselwörter

Nach Crespos Erläuterungen findet der König sein Verhalten angemessen (***Bien dada la muerte está***) und ernennt ihn zum Alkalde des Dorfes auf Lebenszeit (***Vos, por alcalde perpetuo de aquesta villa os quedad***). Als don Lope von Isabel spricht, fragt er, ob es nicht besser wäre, ihre Ehre wiederherzustellen (***remediar el honor***), indem er ihm die restlichen Gefangenen aushändigt. Der Alkalde entgegnet ihm, dass er bereits ein Kloster und einen passenden Ehemann (***Un convento tieno ya elegido y tiene esposo que no mira calidad***) für Isabel gefunden habe. Doch er willigt dennoch ein, und lässt sie frei (***Al momento los sacad***).

Analyse des Antagonisten don Álvaro de Ataide

Um nun zu sehen, wessen Textoid am entscheidensten ist, soll der Antagonist des Theaterstückes, don Álvaro de Ataide, mit Hilfe des transformativen Schemas wie zuvor Pedro Crespo analysiert werden. Erst dann ist objektiv feststellbar, wer die Handlung maßgeblich bestimmt, und somit an der Spitze der Machtstruktur in Calderóns Theaterstück steht.

P1 Ausgangssituation, Situation 0 = S0

S0 Don Álvaro ist mit seinen Soldaten unterwegs. Er beschließt in Zalamea zu übernachten. Sein Sergeant hat ihn bei dem reichen Bauern, Pedro Crespo, einquartiert.

Jornada Primera, versos 153 – 167

*CAPITÁN Ya está hecho el alojamiento;
 el comisario irá dando
 boletas, como llegando 155
 fueren.*

...

(Vanse todos y quedan el CAPITÁN y el SARGENTO)

*CAPITÁN Señor Sargento, ¿ha guardado
 las boletas para mí,
 que me tocan?*

SARGENTO Señor, sí.

CAPITÁN ¿Y donde estoy alojado?

*SARGENTO En la casa de un villano 165
 que el hombre más rico es
 del lugar, ...*

Schlüsselwörter

Der Hauptmann ist zufrieden, denn er hat eine Unterkunft für seinen Aufenthalt gefunden (*Ya está hecho el alojamiento*).

P2 Causa = C

C Der Hauptmann hat bereits von Isabels Schönheit erfahren und möchte sie unbedingt sehen und besitzen. Er lässt sie vom Sergeant suchen. Doch ihr Vater hat sie eingesperrt, damit er und die anderen Soldaten sie nicht zu Gesicht bekommen.

Jornada Primera, versos 576 – 582

(Sale el SARGENTO.)

CAPITÁN *¿Qué hay, Sargento? Has ya visto
a la tal labradora?*

SARGENTO *¡Vive Cristo!,
que con aquese intento,
no he dejado cocina ni aposento,
y que no la he topado.*

CAPITÁN *Sin duda el villanchón la ha
retirado.*

Schlüsselwörter

Als Zeichen seiner Verärgerung darüber, dass der Soldat Rebolledo Isabel nicht auffinden kann, bezeichnet er den Bauern abfällig als **villanchón**.

P3 Situation 1 = S1

S1 Der Hauptmann fühlt sich in seinem Stolz verletzt, da er Isabel, das Objekt seiner Begierde, nicht vorfinden kann. Er unterstellt dem Bauern Boshaftigkeit.

Jornada Primera, versos 588 – 593

CAPITÁN *¿Qué villano no ha sido malicioso?
De mí digo que si hoy aquí la viera,
della caso no hiciera; 590
y sólo porque el viejo la ha guardado,
deseo, vive Dios, de entrar me ha dado
donde está.*

Schlüsselwörter

Durch die abfällige Aussage, welcher Bauer denn nicht boshaft (**malicioso**) sei, wird ersichtlich, dass sich don Álvaro in einer für ihn unangenehmen Lage befindet.

P4 Intention = I

I Aus diesem Grund plant er zu List und Tücke zu greifen, damit er die Bauerstochter in Besitz nehmen kann. Er ordnet seinem Soldaten an, einen Streit mit ihm zu fingieren, damit er diesem dann mit gezücktem

Schwert die Treppe in das Zimmer hinterherlaufen kann, in welchem er Isabel vermutet. (Diese **Intention I** stellt gleichzeitig auch eine **Sprechhandlung T** dar).

Jornada Primera, versos 596 – 648

CAPITÁN *Sólo por tema la he de ver, y una industria he de buscar.*

...

Escúchame. Yo intento subir a ese aposento, por ver si en él una persona habita que de mí hoy esconderse solicita. 640

REBOLLEDO *Pues ¿ por qué no le subes?*

CAPITÁN *No quisiera sin que alguna color para esto hubiera, por disculparlo más; y así fingiendo que yo riño contigo, has de irte huyendo por ahí arriba. Yo entonces, enojado, 645 la espada sacaré; tú, muy turbado, has de entrarte hasta donde esta persona que busqué se esconde.*

Schlüsselwörter

Der Hauptmann erklärt dem Soldaten seine List (**industria**). Der fingierte Streit der beiden dient als Vorwand, um in Isabels Zimmer einzudringen (...**así fingiendo que yo riño contigo**...).

P5 Transformation = T

T Nun wird das geplante Vorhaben in die Tat umgesetzt, Rebolledo stürzt die Treppe hinauf und don Álvaro folgt ihm. In Isabels Zimmer erblickt er zum ersten sein Objekt der Begierde. Er ist von ihrer Schönheit begeistert.

Jornada Primera, versos 682 – 720

(Éntranse y salen REBOLLEDO, huyendo, e ISABEL e INÉS.)

REBOLLEDO *Señoras, si siempre ha sido sagrado el que es templo, hoy sea mi sagrado aquí, pues es templo del amor.*

ISABEL *¿Quién a huir desa manera 685 os obliga?*

INÉS *¿Qué ocasión tenéis de entrar hasta aquí?*

ISABEL ¿Quién os sigue o busca?
(Salen el CAPITÁN y el SARGENTO.)
CAPITÁN Yo,
 que tengo de dar la muerte 690
 al pícaro. ¡Vive Dios,
 si pensase...!

ISABEL Deteneos,
 siquiera porque, señor,
 vino a valerse de mí;
 que los hombres como vos
 han de amparar las mujeres, 695
 si no por lo que ellas son,
 porque son mujeres; que esto
 basta, siendo vos quien sois.

CAPITÁN No pudiera otro sagrado
 librarle de mi furor, 700
 sino vuestra gran belleza;
 es tan preciosa ocasión
 hacer vos el homicidio 705
 que no queréis que haga yo.

ISABEL Caballero, si cortés
 ponéis en obligación
 nuestras vidas, no zozorbe
 tan presto la intercesión. 710

CAPITÁN ...
 No sólo vuestra hermosura 715
 es de rara perfección,
 pero vuestro entendimiento
 lo es también, porque hoy en vos
 alianza están jurando
 hermosura y discreción. 720

Schlüsselwörter

Sein Plan, endlich der Bauerstochter näher zu kommen, geht auf, denn durch seine List findet er sie in ihrem Zimmer im Obergeschoß des Hauses vor. Er rechtfertigt sein Eindringen vor Isabel, indem er ihr gleich beim Eintreten in den Raum den Vorfall erklärt (...*tengo de dar la muerte al pícaro*...).

P6 Hilfe (aide) = A

A Rebolledo ist unabdingbar für die Verwirklichung seines Vorhabens, denn nur mit dessen Hilfe kann der Hauptmann seinen Plan auch in die Tat umsetzen.

(S.o. **Jornada Primera, versos 682 – 720**)

P7 Schwierigkeit (difficulté) = D

D Das Erscheinen von Pedro Crespo und dessen Sohn Juan stellt für don Álvaro eine Schwierigkeit dar.

Da er sich nun in einer unangenehmen Lage befindet, ist dies zur selben Zeit auch eine **Situation S1**.

Eine weitere **S1** ist die Tatsache, dass der Hauptmann Isabel begehrt, ihrer aber nicht habhaft wird.

Jornada Primera, versos 721 – 776 (Textstelle siehe Analyse des Protagonisten)

Schlüsselwörter

Die Schwierigkeit für don Álvaro wird insofern ersichtlich, als er sich vor dem Bauern Crespo und dessen Sohn Juan rechtfertigen muss, da diese sich ihm bewaffnet in den Weg stellen (*...las espadas desnudas*). Als Crespo argumentiert, dass der Hauptmann kein Recht hatte, in Isabels Zimmer einzudringen, verhält Álvaro sich autoritär und tadelt ihn (*...y ved mejor lo que decís*). Juan droht dem Hauptmann später sogar an, bereit zu sein, für seine Ehre zu sterben (*Perder la vida por la opinión*). Die Situation erreicht ihren Höhepunkt, als alle ihre Schwerter (*Sacan las espadas*) ziehen, bis don Lope auftritt.

Anmerkung

A Don Mendo greift in die hitzige Diskussion zwischen dem Bauern und dem Hauptmann ein. Er fungiert somit als **Hilfe A** für don Álvaro, da die Lage bereits sehr angespannt war und gerade in einem Kampf zu enden drohte. Da man allerdings nicht weiß, wie der Kampf ausgegangen wäre, stellt der General auch gleichzeitig eine **Schwierigkeit D** für den Hauptmann dar.

Jornada Primera, versos 776 – 848 (Textstelle siehe Analyse des Protagonisten)

Schlüsselwörter

Der General tritt rechtzeitig, bevor es zu einem etwaigen Blutbad gekommen wäre, auf, und fragt, was vor sich ging (*¿Qué ha habido? ¿Qué ha sucedido?*). Er lässt sich durch das eher zögerliche Verhalten des Hauptmannes nicht von seiner Frage abbringen und beharrt darauf, dass die Anwesenden endlich die Wahrheit sagen sollen. (*Hablad, decid la verdad*).

P8 Situation 2 = S2

S2 Trotz der Schwierigkeiten mit Pedro Crespo und dessen Sohn Juan, hat don Álvaro sein Ziel, nämlich die schöne Isabel zu sehen, erreicht. Es handelt sich hierbei allerdings um eine **temporäre Situation S2**. (Teile dieser **Situation S2** gehören noch zur **Transformation T**. Eine eindeutige Trennung der einzelnen Handlungsteile scheint in diesem Falle nicht möglich.)

Jornada Primera, versos 689 – 720

CAPITÁN	Yo, que tengo de dar la muerte 690 al pícaro. ¡Vive Dios, si pensase...!
ISABEL	Deteneos, siquiera porque, señor, vino a valerse de mí; que los hombres como vos han de amparar las mujeres, 695 si no por lo que ellas son, porque son mujeres; que esto basta, siendo vos quien sois.
CAPITÁN	No pudiera otro sagrado librarle de mi furor, 700 sino vuestra gran belleza; es tan preciosa ocasión hacer vos el homicidio 705 que no queréis que haga yo.
ISABEL	Caballero, si cortés ponéis en obligación nuestras vidas, no zozorbe tan presto la intercesión. 710
CAPITÁN	... No sólo vuestra hermosura 715 es de rara perfección,

*pero vuestro entendimiento
lo es también, porque hoy en vos
alianza están jurando
hermosura y discreción. 720*

Schlüsselwörter

Wie geplant, fängt der Hauptmann mit Isabel eine Konversation an und ist von ihrer Schönheit (**hermosura**) dermaßen begeistert, dass er sie mit Komplimenten überschüttet (...**vuestra hermosa es de raraperfección, pero vuestro entendimiento lo es también...**). Er erwähnt hierbei nicht nur ihr Äußeres, sondern auch ihren klugen Verstand.

Anmerkung

Dieses erste Aufeinandertreffen des Hauptmanns mit Isabel führt wiederum zu einer **Situation S1**, denn der Hauptmann befindet sich in einer unangenehmen Situation, da er sich in Isabels Schönheit verliebt hat, bis jetzt aber nicht in der Lage war, alleine mit ihr zu sein.

Jornada Segunda, versos 793 – 807

(Salen el CAPITÁN, REBOLLEDO, la CHISPA y SOLDADOS.)

CAPITÁN **(Aparte a los suyos.)**

Pisad sin ruido.

Llega, Rebolledo, tú,

y da a la criada aviso 795

de que ya estoy en la calle.

REBOLLEDO *Yo voy. Mas ¡qué es lo que miro!*

A su puerta hay gente.

SARGENTO *Y yo*

en los reflejos y visos

que la luna hace en el rostro, 800

que es Isabel, imagino,

está.

CAPITÁN *Ella es; más que la luna,*

el corazón me lo ha dicho.

A buena ocasión llegamos.

Sí, ya que una vez venimos, 805

nos atrevemos a todo,

buena venida habrá sido.

Schlüsselwörter

Der Hauptmann schwärmt von seiner Angebeteten, als er sagt, dass ihr Antlitz mehr als das des Mondes strahlt (...*Ella es; más que la luna...*).

I Don Álvaro fasst den Entschluß, Isabel einfach zu entführen.

Jornada Segunda, versos 808 – 814

SARGENTO *¿Estás para oír un consejo?*

CAPITÁN *No.*

SARGENTO *Pues ya no te le digo.*

Intenta lo que quisieres. 810

CAPITÁN *Yo he de llegar, y atrevido*

quitar de Isabel de allí.

Vosotros a un tiempo mismo

impedid a cuchilladas

el que me sigan.

Schlüsselwörter

Der Hauptmann ist fest davon entschlossen die Bauerstochter zu entführen (...**quitar a Isabel** de allí), und erteilt seinem Sergeant den Befehl, ihm etwaige Verfolger mit dem Degen vom Leib zu halten (...**impedid a cuchilladas** el que me sigan).

Anmerkung

Dieser Befehl stellt bereits eine **Sprechhandlung T** dar.

T Die geplante Handlung setzt er auch sogleich in die Tat um. Er stürmt auf Isabel zu, packt die junge Frau und entführt sie.

Jornada Segunda, versos 811 – 832

...
SARGENTO *Contigo*

venimos y a tu orden hemos

de estar.

Advertid que el sitio

en que habemos de juntarnos

es ese monte vecino,
que está a la mano derecha, 820
como salen del camino.

...
CAPITÀN Yo he de llegar el primero.

...
CAPITÁN (Aparte a los suyos.)
Ya es tiempo; llegad, amigos.

(Lléganse a los tres; detienen a CRESPO y a INÉS y se apoderan de ISABEL.)

...
CAPITÁN Es una furia, un delirio
de amor.

(Llévala.)

Schlüsselwörter

Der Hauptmann und seine Leute schreiten zur Tat. Während Crespo und Inés von seinen Leuten festgehalten werden und Isabel geschnappt wird (*Lléganse a los tres; **detienen a CRESPO y a INÉS y seapoderan de ISABEL***), erscheint don Álvaro und raubt das Bauernmädchen (*Llévala*).

Anmerkung

Hilfe A Der Sergeant und Rebolledo fungieren als seine Helfer, denn alleine hätte er es vermutlich nicht geschafft, Isabel zu entführen.

Schwierigkeit D Der Hauptmann wurde bei der Auseinandersetzung mit Crespos Sohn Juan verletzt, was später in seinem Gespräch mit dem Sergeant ersichtlich wird.

Jornada Tercera, Bühnenanweisung

Salen el CAPITÁN, con banda, como herido, y el SARGENTO.

Schlüsselwort (herido)

Situation S2 Dadurch, dass don Álvaro Isabel entführt und sie auf dem Berg ihrer Jungfräulichkeit beraubt, hat er sein Ziel erreicht. Er hat das Objekt seiner Begierde erhalten, und seine anfänglich unangenehme

Lage **S1** in eine angenehme **S2** verwandelt, auch wenn es sich nur um eine **temporäre Situation S2** handelt.

Causa C Pedro Crespo, der in der Zwischenzeit zum Alkalde des Dorfes ernannt worden ist, bittet den Hauptmann in einem Gespräch, Isabel zu ehelichen, was dieser aber hochmütig ablehnt. Daraufhin lässt der Alkalde don Álvaro festnehmen.

Jornada Tercera, versos 553 – 591 (Textstelle siehe Analyse des Protagonisten Pedro Crespo)

Schlüsselwörter

Der Alkalde ordnet an, dass der Hauptmann abgeführt wird (*Con respeto le llevad a las casas, en efeto, del Concejo; y con respeto un par de grillos le echad y una cadena...*), was de facto auch sofort passiert (*Llévanle preso*).

Anmerkung

Mit seiner Gefangennahme und Abführung, befindet sich der Hauptmann bereits in einer unangenehmen **Situation S1**.

Misserfolg/ Scheitern = S3

S3 Der Hauptmann wurde hingerichtet. Er war daher nicht mehr im Stande, sich durch eine Transformation T aus seiner unangenehmen Situation S1 zu befreien, und in eine angenehme Situation S2 zu gelangen.

Jornada Tercera, Bühnenanweisung

(Aparece dado garrote, en una silla, el CAPITÁN.)

Schlüsselwort (*dado garrote*)

3.3. Interpretation von *El alcalde de Zalamea*

In *El alcalde de Zalamea* wird deutlich, dass weder Pedro Crespo, der im Laufe des Stückes vom Bauern zum Alkalden ernannt wird, noch der Hauptmann don Álvaro, sich in einer steten Position absoluter Überlegenheit, also Macht befinden, denn die Handlung besteht vom Anfang bis zum Ende aus einem oftmaligen Machtwechsel.

Es gibt nur vereinzelte Momente, in denen Pedro Crespo oder don Álvaro de Ataide kurzfristig die absolute Macht besitzen. Ersterer hat diese bei der Hinrichtung des Hauptmannes inne, während letzterer sie während bzw. nach der Entführung und Entehrung von Crespos Tochter Isabel genießen kann. Hierbei gilt es aber anzumerken, dass der Hauptmann seine Vorhaben ausschließlich durch Helferfiguren (A) zu realisieren imstande ist.

Sogar der König Felipe II besitzt trotz seiner Abstammung und seines Amtes keine absolute Macht, denn auch seine Entscheidungsgewalt wird zuerst vom Hauptmann und dann vom Alkalden übergeben.

Wie man anhand der Analyse klar erkennen kann, hat der Protagonist das größte Textoid inne, denn er kommt nicht nur das ganze Stück hindurch vor, sondern es gelingt ihm auch, seine Ziele zu verwirklichen. Sein erstes Ziel besteht darin, Rache am Hauptmann zu nehmen, was ihm durch die Hinrichtung gelingt. Auch sein zweites Ziel, die Restitution seiner Ehre, und somit auch der Ehre seiner Tochter, erreicht er am Schluss. Denn, obwohl er zwischenzeitlich mit seinem Vorhaben auf Grund zahlreicher Schwierigkeiten (D) scheitert, gelingt ihm trotzdem am Ende die Zielerreichung (S2), während der Antagonist am Ende durch seinen Tod klar scheitert.

Somit lässt sich erkennen, dass der Hauptmann, welcher dank seiner angesehenen Position dem Bauern anfänglich überlegen scheint, das kleinere Textoid von beiden Figuren aufweist.

Don Álvaro setzt sich sowohl über moralische als auch über militärische Gesetze hinweg und handelt so, wie es seiner Lust und seinem Willen gerade zuträglich ist. Er erreicht zwar das erste mal sein Ziel (S2), als er des Abends mit Rebolledo in Isabels Gemach eindringt, und sie dort

endlich zu Gesicht bekommt, doch dieses Ereignis veranlasst ihn nur dazu, sich ein weiteres Ziel zu stecken: nämlich sich der jungen Frau zu bemächtigen (*apoderse*), und sie in seinen Besitz zu nehmen.

Dieses „sich ihrer bemächtigen“ leitet sich sowohl in der deutschen Sprache als auch im Spanischen von dem Substantiv Macht (*poder*) ab, und zeigt somit, dass don Álvaro sich zu diesem Zeitpunkt in einer mächtigen Position allen anderen Figuren gegenüber befindet. Sein größter Siegesmoment (S2) geht mit der größten Niederlage Pedro Crespos (S1) einher.

Nachdem Crespo aber den Hauptmann gefangennehmen und hinrichten lässt, ändert sich die Lage, denn das Machtverhältnis kehrt sich um. Nun erreicht der Protagonist sein primäres Ziel (S2), was in diesem Fall die Rache am Antagonisten ist. Dieser scheitert indes definitiv durch seine Hinrichtung (S3).

Wie hier bereits deutlich erkennbar, handelt es sich bei dem Verhältnis von Protagonisten und Antagonisten um ein negativ reziprokes, denn besonders am Ende ist Crespos Sieg bzw. Zielerreichung (S2) unmittelbar mit Ávaros Tod bzw. Scheitern (S3) gekoppelt. Wie bereits im theoretischen Teil dieser Arbeit behandelt, braucht es für jedes Machtverhältnis sowohl mindestens einen Mächtigen als auch zumindest eine Figur, die keine Macht hat, also sozusagen „ohnmächtig“ ist.

4. Francisco de Rojas Zorrilla – biographische Daten

Francisco de Rojas Zorrilla wird am 04. Oktober 1607 im spanischen Toledo geboren. Die Familie zieht jedoch schon recht bald in die Hauptstadt Madrid. Francisco ist der älteste Sohn von sechs Geschwistern der Eheleute Francisco Pérez de Rojas, einem Leutnant, und Mariana de Besga y Zorrilla.

Man geht davon aus, dass der junge Francisco Geisteswissenschaften in Toledo studiert und anschließend seine Ausbildung an den Universitäten Alcalá de Henares und Salamanca fortsetzt, allerdings existieren keine Dokumente diesbezüglich. Ab 1631 nimmt er aktiv am literarischen Leben in der Hauptstadt teil. Juan Pérez de Montalbán lobt ihn im Jahre 1632 in seinem Werk *Para todos: "Don Francisco de Rojas, poeta florido y galante, comodicen los aplausos de las ingeniosas comedias que tiene escritas"*, was zeigt, dass er bereits zu diesem Zeitpunkt als angesehener Dramaturg galt. Am 23. Februar 1633 wird sein Werk *Persiles y Segismunda* im Pardo unter der Begleitung von Luis López de Sustaete uraufgeführt.

Etwa zur gleichen Zeit arbeitet er auch mit Calderón zusammen und vermutlich auch mit Pérez de Montalbán in *El monstruo de la fortuna*. Seit jenem Zeitraum verzeichnet er große Erfolge als Dramaturg und es vergeht kein Jahr, in dem er nicht eine große Anzahl an Texten zu den Aufführungen in Madrid beisteuert.

Zur Einweihung des Coliseo del Buen Retiro, wird sein Werk *Los bandos de Verona* am 04. Februar 1640 uraufgeführt. An jenem Tag wird auch seine Anerkennung seitens des Hofes deutlich. Besonders erfolgreich sind für den Autor auch die Jahre 1635 und 1636, denn es werden mindestens 14 seiner Werke aufgeführt. Dazu zählen 1635 *No hay ser padre siendo rey*, *El catalán Serrallonga* (in Zusammenarbeit mit Luis Vélez de Guevara und Antonio Coello), *Peligro en los remedios*, *El desafío de Carlos V*, *El profeta falso Mahoma*, *El villano gran señor y gran Tamorlán de Persia* (in Zusammenarbeit mit Villanueva und Roa) und *Santa Isabel, reina de Portugal*.

Im Jahr darauf folgen *Progne y Filomena*, *El jardín de Falerina* (in Zusammenarbeit mit Pedro Calderón und Antonio Coello), *El mejor amigo el muerto* (in Zusammenarbeit mit Luis de Belmonte und Pedro Calderón), *Obligados y ofendidos*, *El monstruo de la fortuna*, *No hay amigo para amigo* und *Donde hay agravios no hay celos*.

Im Februar 1637 werden Feste im Buen Retiro angesichts der Hochzeit von Fernando III von Ungarn und Böhmen und einer Schwester des spanischen Königs abgehalten, bei denen Vélez de Guevara den Vorsitz innehat, Alfonso de Batres das Sekretariat und Francisco de Rojas Zorrilla die Leitung der Finanzen übernimmt. Am 24. desselben Monats führt Rojas sein Werk *El robo de las sabinas* auf, welches er gemeinsam mit Antonio Coello verfasst hat.

Im Pardo werden im selben Zeitraum zwei weitere Stücke von Rojas Zorrilla gezeigt, nämlich: *Donde hay agravios no hay celos* und *El más impropio verdugo*.

Im folgenden Jahr werden am 11. Februar wieder Festspiele im Real Palacio del Buen Retiro organisiert, wobei der Autor vom spanischen König den Auftrag zur Leitung des poetischen Wettbewerbes erhält.

1638 kursiert am Hof für geraume Zeit das Gerücht, Rojas Zorrilla wäre von einem Mann ermordet worden, der sich durch seine satirischen Werke beleidigt fühlte. Im selben Jahr verfasst er dann eines seiner wohl bekanntesten Stücke: *Entre bobos anda el juego*.

1641 heiratet Francisco Catalina Yáñez Trillo de Mendoza aus Guadalajara. Ein Jahr darauf bekommt er einen Sohn, Antonio Juan. Der Sohn ist jedoch nicht sein einziges Kind, denn zuvor bekommt seine Geliebte María de Escobedo eine Tochter von ihm, die später noch als die berühmte Schauspielerin „la Bezona“ bekannt werden soll.

Rojas verfasst ebenfalls einige Autosacramentales (kurz: Autos), wobei eines davon, *el Hércules*, 1639 zu Fronleichnam aufgeführt wird.

Bei den Fronleichnamsfestlichkeiten im Jahre darauf stammen wieder zwei Autos von Calderón de la Barca und diesmal auch zwei von Rojas Zorrilla: *El rico avariento* und *Las ferias de Madrid*.

Als mit dem Tod von Isabel de Borbón im Oktober 1644 die Aufführungen abgesetzt werden, scheint seine Karriere beinahe beendet. Doch 1647 erteilt König Felipe IV unerwartet die Erlaubnis, die Autos bei den Fronleichnamsfestlichkeiten aufzuführen und es war Rojas Zorrilla, der das Auto *El gran patio de palacio* verfasste. Kurze Zeit danach, am 23. Jänner des Jahres 1648, scheidet der Autor unvorhergesehen aus dem Leben.

Das dramaturgische Repertoire von Francisco de Rojas Zorrilla ist relativ breitgefächert, da er trotz seines Ablebens eine Vielzahl an Werken verfasste. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang scheint daher noch die Tatsache, dass einige Verleger seinen Namen auch für Werke verwendeten, die sicherlich nicht seiner Feder entsprangen. Aus diesem Grund herrscht auch heute noch eine Unsicherheit bezüglich der Herkunft mancher Stücke. Nach dem heutigen Stand der Forschung, lassen sich 42 Komödien, 5 Autosacramentales und 14 weitere Komödien in Kollaboration mit anderen Autoren, eindeutig Rojas Zorrilla zuordnen.

(cf. González Cañal, Rafael, *Francisco de Rojas Zorrilla. Biografía*, 2013)

4.1. Inhaltsangabe des Stückes *Del rey abajo ninguno, y labrador más honrado Garcia del Castañar*

Der wohlhabende Landwirt adeligen Ursprungs, don García del Castañar, lebt zu Zeiten von König Alfonso XI, Herrscher über Kastilien, León und Galicien, mit seiner schönen Frau doña Blancaim Gebiet Castañar.

Als der König den Krieg gegen die Mauren vorbereitet, bietet ihm don García seine Unterstützung an, sodass König Alfonso XI beschließt, dem Mann persönlich einen Besuchabzustatten. Zusammen mit don Mendo, einem Angehörigen des Hofes, kommt er in don Garcías Haus. In jener Nacht jedoch, alser Garcías Frau Blanca in ihrem Schlafgemach aufsucht, um sie zu entehren, trägt don Mendo die rote Schärpe des Königs. Im Halbdunkel erblickt García den vermeintlichen Täter, und muss ihn daher laufen lassen. Er beschließt, seine Ehefrau umzubringen, auch wenn diese keinerlei Schuld trifft. Blanca gelingt die Flucht in die Berge der Estremadura und schlussendlich steht sie unter dem Schutz des spanischen Königspaares. Trotz der widrigen Umstände liebt don García del Castañar seine Ehefrau, weshalb er sich einerseits mit einem furchtbaren Gewissen und andererseits mit dem Ehrenkodex des 17. Jahrhunderts, welcher die Wiederherstellung seiner verlorenen Ehre ausschließlich durch die Tötung der untreuen Frau vorsieht, plagt. Aus Verständnis für sein Zögern und Respekt vor ihrem Ehemann bietet Blanca ihm ihren Tod an. Als der spanische Herrscher auftritt, erkennt don García seinen Irrtum, denn es war nicht König Alfonso XI, sondern der Edelmann don Mendo, der ihm seine Ehre geraubt hat. Daraufhin tötet er den Verbrecher, was vom König gebilligt wird, da sich am Ende herausstellt, dass auch don García adeliger Abstammung ist.

(cf. McGraw – Hill, Encyclopedia of World Drama ²1984, s.v. Rojas Zorrilla, Francisco de)

4.2. Analyse der Machtstrukturen von *Del rey abajo ninguno, y labrador más honrado Garcia del Castañar*

Bei diesem Theaterstück ist don García der Protagonist, dessen Handeln auf den folgenden Seiten mit Hilfe des Transformativitätsschemas dargelegt wird. Die Handlung der Hauptfigur wird zu diesem Zweck in die acht bekannten Propositionen eingeordnet.

Dadurch wird die Grundstruktur der Handlung ersichtlich, sodass in Folge, nach der Untersuchung des Antagonisten des Stückes, don Mendo, auf Grund des quantitativen Kriteriums ermittelt werden kann, ob don García das größere Textoid von beiden besitzt.

Bejaht sich diese Vermutung, gestaltet er die Handlung nicht nur bestimmend mit, sondern zählt tatsächlich als mächtigster Aktant in Rojas Zorrillas Stück.

Die in Kursivschrift verfassten Textstellen sind Ausschnitte aus besagtem Theaterstück. Quelle:

(Francisco de Rojas Zorrilla, *Del rey abajo ninguno, y labrador más honrado Garcia del Castañar*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-rey-abajo-ninguno-y-labrador-mas-honrado-garcia-del-castanar/>)

Analyse des Protagonisten don García del Castañar

P1 Ausgangssituation, Situation 0 = S0

S0 Der wohlhabende und fleißige Bauer adeliger Abstammung, don García, lebt mit seiner schönen Frau Blanca auf seinem Anwesen in Castañar.

Acto Primero, páginas 2 – 3

CONDE

...

*Cinco leguas de Toledo,
Corte vuestra y pátria mia,
hay una dehesa adonde
este labrador habíta,
que llaman el Castañar*

...

*En él vive con su esposa
Blanca la más dulce vida
que vió el amor compitiendo
sus bienes con sus delicias,
de quien no copio, señor,
la beldad que el sol envidia,*

...

Schlüsselwörter

Bis jetzt ist noch nichts vorgefallen, don García lebt mit seiner wunderschönen Frau Blanca (***la más dulce vida que vió el amor...***) in Castañar (***...este labrador habíta que llaman el Castañar***).

P2 Causa = C

C Don García kommt von der Wildschweinjagd zurück, als plötzlich don Mendo den Balkon öffnet. Er befand sich im Schlafgemach von Garcías Frau. Der Bauer ist zunächst wutentbrannt und nimmt sofort seine Hakenbüchse zur Hand. Doch bald erblickt er die rote Schärpe, die zuvor der König getragen hat. Somit denkt er, es handle sich um den Monarchen, der ihn seiner Ehefrau und somit auch seiner Ehre beraubt hat. Aus diesem Grunde sieht er sich gezwungen, Alfonso XI ziehen zu lassen, und sich lediglich an seiner untreuen Frau zu rächen.

Acto Segundo, páginas 17 – 18

Sale don Mendo abriendo el balcon de golpe, y embózase, y don Garcia toma el arcabuz.

MENDO *Vive Dios, que es el que veo
Garcia del Castañar?
valor, corazon, ya es hecho:
quien de un villano confia,
no espere mejor suceso.*

GARCIA *Hidalgo, si serlo puede
quien de accion tan baja es dueño,
si alguna necesidad
á robarme os ha dispuesto,
decidme lo que quereis,
que por quien soy os prometo,
que de mi casa volváis
por mi mano satisfecho.*

MENDO *Dejadme volver, Garcia.*

GARCIA *Eso no porque primero
he de conocer quien sois,
y descubrios muy presto,
ú de este arcabuz la bala
penetrará vuestro pecho.*

MENDO *Pues advertid no me erreis,
Descúbrese.*

*que si con vos igual quedo,
lo que si con vos igual quedo,
lo que en razon me llevais,
en sangre y valor os llevo
Yo sé que el Conde de Orgaz (ap)
lo ha dicho á alguno en secreto,
informándole de mí:
la banda que cruza el pecho,
de quien soy testigo sea.*

GARCIA (ap) *El Rey es: válgame el cielo!
Cáesele el arcabuz.*

*y que le conozco sabe:
honor y lealtad, qué haremos?
que contradiccion implica
la lealtad con el remedio?*

...

MENDO (ap) *No hay que fiar de un villano
ofendido; pues que puedo,
me defenderé con este.*

GARCIA *Qué haceis? dejad en el suelo
el arcabuz, y advertid,
que os le estorbo, porque quiero
no atribuyais á ventaja
el fin de aqueste suceso,
que para mi basta solo
la banda de vuestro cuello;
cinta del Sol de Castilla,*

á cuya luz estoy ciego.
 MENDO Al fin, me habéis conocido?
 GARCIA Miradlo por los efectos.
página 18
 MENDO Pues quien nace como yo no satisface, que aremos?
 GARCIA Que os vais, y rogad á Dios
 que enfrene vuestros deseos;
 y al Castañar no volváis,
 que de vuestros desaciertos
 no puedo tomar venganza,
 sino remitirla al cielo.
 MENDO Yo lo pagaré, Garcia.
 GARCIA No quiero favores vuestros.
 MENDO No sepa el conde de Orgaz esta accion.
 GARCIA Yo os lo prometo.
 MENDO Quedad con Dios.
 GARCIA El os guarde, y á mí de vuestros intentos y á Blanca.
 MENDO Vuestra mujer.
 GARCIA No, señor, no habléis en eso,
 que vuestra será la culpa;
 yo sé la mujer que tengo.
 ...

Schlüsselwörter

Der Bauer ist außer sich angesichts dessen, was er gerade sehen musste; er greift zur Büchse (**...y don Garcia toma el arcabuz**).

Noch droht er dem Eindringling (**...de este arcabuz la bala penetrará vuestro pecho.**), doch, als der Angreifer sich enthüllt, verwirft er sogleich seine Idee, denn er sieht die rote Schärpe, die zuvor der Herrscher getragen hat (**El Rey es: válgame el cielo! Cáesele el arcabuz**). Er zeigt sich untertänig und sagt zum vermeintlichen König, er könne sich nicht an ihm rächen, das wäre die Angelegenheit des Himmels (**...no puedo tomar venganza, sino remitirla al cielo**).

Anmerkung

Diese **Causa C** stellt zugleich eine unangenehme **Situation S1** für den Protagonisten dar, denn seine geliebte Frau bei der Untreue zu erwischen, erschüttert seine Welt.

Als er dem Unhold mit dem Erschießen droht, stellt dies eine **Intention I** seitens Garcías dar, denn er hat den Entschluss gefasst, den Unbekannten zu töten.

Noch dazu stellt die Tatsache, dass García glaubt, es handle sich um den König, eine **Schwierigkeit D** dar, denn er kann daher keine Rache an ihm nehmen.

P3 Situation 1 = S1

S1 Don García ist angesichts des Vorfalles verzweifelt, da er sich jetzt gezwungen sieht, Blanca für ihr schandhaftes – wenn auch nicht freiwilliges – Verhalten zur Rechenschaft zu ziehen; was bedeutet, dass er ihr das Leben nehmen muss, um seine Ehre wiederzuerlangen.

Acto Segundo, páginas 18 – 19

GARCIA ...
 *pero si Blanca es la causa,
 y resistirle no puedo,
 que las pasiones de un Rey
 no se sujetan al freno,
 ni á la razon: muera Blanca,
 (saca el puñal)
 pues es causa de mis riesgos
 y deshonor, y elijamos,
 corazon del mal lo menos.
 A muerte te ha condenado
 mi honor, cuando no mis zelos,
 porque acosta de tu vida
 de una infamia me preservo.
 Perdóname, Blanca mia,
 página 19
 que aunque de culpa te absuelvo,
 solo por razon de estado
 á la muerte te condeno.*
 ...
 *Mas de su beldad ahora,
 que me va el honor me acuerdo:
 muera Blanca, y muera yo.*

Schlüsselwörter

Der Bauer befindet sich emotional in einer sehr schwierigen Situation, denn trotz der Liebe zu seiner Frau Blanca sieht er sich gezwungen, diese zu töten, um seine und auch ihre Ehre wiederherzustellen (... *no se sujetan al freno, ni á la razón: **muera Blanca [saca el puñal]** pues*

es causa de mis riesgos y deshonor, y elijamos, corazon del mal lo menos. A muerte te ha condenado mi honor...).

P4 Intention = I

I García macht sich auf den Weg, seinen verzweifelten Gedanken Taten folgen zu lassen. Mit dem gezückten Dolch sucht er seine Blanca.

Acto Tercero, página 21

Vanse, y sale D. García con el puñal desnudo

GARCIA *Dónde voy ciego omicida?
donde me llevas, honor,
sin el alma de mi amor,
sin el cuerpo de mi vida?
A Dios mitad dibidiba
del alma, sol que eclipsó
una sombra; pero no,
que muerta la esposa mia,
no tuviera luz el día,
ni tuviera vida yo.
Blanca muerta! no lo creo,
el cielo vida la dé,
aunque esposo la quité,
lo que amante la deseo:
quiero verla; pero veo
solo el retrete, y abierta
de mi aposento la puerta,
limpio en mi mano el puñal,
y en fin, yo vivo, señal
de qué mi esposa no es muerta.
Blanca con vida (ay de mí!)
cuando yo sin honra estoy!
como ciego amante soy,
esposo cobarde fui;
al Rey en mi casa vi,
buscando mi prenda hermosa,
y aunque noble, fué forzosa
obligacion de la ley,
ser piadoso con el Rey,
y tirano con mi esposa.
Cuántas veces fue tirano
acero á la egecucion?
y cuántas el corazon
dispensó el golpe á la mano?
Si es muerta, morir es llano;
si vive, muerto he de ser:*

...

Anmerkung

Das Zücken des Dolches ist eine **Transformation T**, denn die entsprechende **Intention I** ist die Wiederherstellung seiner Ehre.

Sein Zögern stellt jedoch eine **Schwierigkeit D** dar.

Schlüsselwörter

Der verzweifelte Mann irrt mit entblößtem Dolch auf der Suche nach seiner Frau umher (...*sale D. Garcia con el puñal desnudo*). In einem Selbstgespräch erklärt er seine missliche Lage und rechtfertigt seine Absicht mit einer rhetorischen Frage (*Si es muerta, morir es llano; si vive, muerto he de ser: Blanca, Blanca, qué he de hacer?*).

I Nachdem don García die Verwechslung aufgefallen ist, beschließt er sofort den Übeltäter zur Rechenschaft zu ziehen, was in diesem konkreten Fall den Tod von don Mendo bedeutet. Diese **Intention I** stellt gleichzeitig eine **Sprechhandlung T** dar.

Acto Tercero, página 26

GARCIA *Valor, corazon, valor.*
REY *Adónde, Garcia, vais?*
GARCIA *A cumplir lo que mandais,*
 pues no sois vos mi ofensor (vase.)
REY *Triste de su agravio estoy:*
 ver á quien señala quiero.
DENT. GARCIA *Esto es honor, Caballero.*
REY *Ten villano.*
MENDO *Muerto soy.*
Sale euvainando el puñal ensangrentado.

Schlüsselwörter

García ist emotional aufgebracht, denn endlich kann er Rache an seinem Beleidiger üben. Er bittet um Mut und Herz (**Valor, corazon, valor**), um die Tat realisieren zu können.

Der König fragt García, wohin er denn gehe. Dieser entgegnet ihm, dass er nun das, was der König von ihm verlange, machen werde (*A cumplir lo que mandais, pues **no sois vos mi ofensor***).

Mit den Worten “*Esto es honor, Caballero*“ kündigt don García seine Tat parallel mit deren Ausführung an.

P5 Transformation = T

T Don García erkennt seinen Irrtum, denn als er don Mendo wie den König begrüßen möchte, zeigt Mendo García den wahren Herrscher. Daraus folgert García, dass es don Mendo war, der ihn seiner Ehre beraubte. Er fasst blitzschnell den Entschluß diesen zu erstechen, was er auch gleich in die Tat umsetzt.

Acto Tercero, página 26

GARCIA	<i>Caballero, guárdeos Dios, dejadnos besar primero de su Magestad los pies.</i>
MENDO	<i>Aquel es el Rey, Garcia.</i>
GARCIA	<i>Honra desdicha mia, (ap) qué engaño es este que ves? A los dos su Magestad nos dad la mano, señor, pues merece este favor, que bien podeis.</i>
REY	<i>Apartad, quitad la mano, el color habéis del rostro perdido</i>
GARCIA	<i>No lo trae el bien nacido (ap) cuando ha perdido el honor. Escuchad aquí un secreto: sois sol, y como me postro á vuestros rayos, mi rostro descubrió claro el efecto.</i>
REY	<i>Estais agraviado?</i>
GARCIA	<i>Y vé mi ofensor porque me asombre.</i>
REY	<i>Quién es?</i>
GARCIA	<i>Ignoro su nombre.</i>
REY	<i>Señaládmele.</i>
GARCIA	<i>Si haré. Aquí fuera hablaros quiero (á D. Mendo) para un negocio importante, que el Rey no ha de estar delante.</i>
MENDO	<i>En la antecámara espero. (vase.)</i>
GARCIA	<i>Valor, corazon, valor.</i>
REY	<i>Adónde, Garcia, vais?</i>
GARCIA	<i>A cumplir lo que mandais, pues no sois vos mi ofensor (vase.)</i>
REY	<i>Triste de su agravio estoy: ver á quien señala quiero.</i>

DENT. GARCIA *Esto es honor, Caballero.*
REY *Ten villano.*
MENDO *Muerto soy.*
Sale euvainando el puñal ensangrentado.

Schlüsselwörter

Der Bauer tötet den Verursacher seines Unglücks ohne zu zögern.

Mit denselben Worten, mit denen er bereits seine **Intention I** angekündigt hat, tötet er don Mendo. Es passiert alles blitzschnell. Danach tritt er ab (*Sale euvainando el **puñal ensangrentado***).

P6 Hilfe (aide) = A

A García trifft auf den Grafen von Orgaz, der ihn über Blancas Aufenthalt im königlichen Palast informiert, in den der Graf sie selbst geschickt hat.

Acto Tercero, páginas 21 – 22

TELLO *Vamos, señora mia.*
BLANCA *Mas quisiera, señor ver á Garcia*
CONDE *Que aquesto importa advierte.*
BLANCA *Principio es de acertar obedecerte.*

...

página 22

...

GARCIA *Dónde está Blanca?*
CONDE *A palacio esfera de su Real sangre,
la envié con un criado.*

Schlüsselwörter

Der Unglückliche fragt den Grafen, wo sich seine Frau befindet (*¿Dónde está Blanca?*). Der Graf antwortet ihm sogleich mit folgenden Worten: "*A palacio esfera de su Real sangre, la envié con un criado*".

Anmerkung

Da Graf Orgaz dem Bauern Blancas Aufenthaltsort nennt, fungiert er einerseits als **Helfer A**. Andererseits stellt er zur selben Zeit auch eine

Schwierigkeit D für Garcías Vorhaben dar, denn dieser kann deshalb keine Rache an ihr üben.

P8 Situation 2 = S2

S2 Nachdem don García Rache an don Mendo geübt hat, informiert er den König darüber, dass auch er adeliger Abstammung ist, denn sein Vater war Graf Garci Bermudo. Anfänglich ist der König etwas verwirrt, doch am Ende, da der Graf die Geschichte bestätigt, schenken er und seine Königin den Schilderungen Garcías Glauben. Da also don García ebenfalls ein Adelliger ist, erteilt der König ihm die Absolution für den Mord am Edelmann don Mendo.

Acto Tercero, página 28 (el fin)

GARCIA ...
 *Hago alarde de mi sangre,
 venzo al temor con quien lucho,
 pídeme el honor venganza,
 el puñal luciente empuño,
 su corazon atravieso:
 mírale muerto, que juzgo
 me tuvieras por infame,
 si á quien de este agravio acuso
 le señalára á tus ojos
 menos, señor, que difunto,
 aunque sea hijo del sol,*
 ...
 *Pero en tanto, que mi cuello
 esté en mis hombros robusto,
 no he de permitir me agravie
 del rey abajo ninguno.*
REINA *Qué decís?*
REY *Confuso estoy!*
BLANCA *Qué importa la vida pierda?
 de Don Sancho de la Cerda
 la hija infelice soy;
 si mi esposo ha de morir,
 mueran juntas dos mitades.*
REY *Qué es esto, Conde?*
CONDE *Verdades, que es forzoso descubrir.*
REINA *Obligada á su perdon estoy*
REY *Mis brazos tomad; los vuestros, Blanca, me dad;
 y de vos, Conde, la accion
 presente he de confiar*
GARCIA *Pues toque el parche sonoro,*

*que rayo soy contra el moro,
que fulminó el Castañar.
Y verás en sus campañas
correr mares de carmín,
dando con aquesto fin,
y principio á mis hazañas.*

Schlüsselwörter

Wie sich gegen Ende des Stückes dank des Erscheinens von Graf Garci Bermudo herausstellt, ist don García dessen Sohn (*este es **mi hijo**,... yo soy el Conde Garci Bermudo*), und daher ebenfalls adeliger Abstammung.

Mit diesem Grund rechtfertigt sich der Bauer vor dem König für den Ehrenmord an don Mendo. Er argumentiert, seine Ehre als Edelmann hätte diese drastische Maßnahme erfordert (***pídeme el honor venganza...***), da abgesehen vom König selbst, ihn niemand beleidigen bzw. seiner Ehre berauben dürfe (***...no he de permitir me agravie del Rey abajo ninguno***).

Der zuerst etwas irritierte König vergibt ihm die Tat mit folgendem Satz: *“Mis brazos tomad; los vuestros, Blanca, me dad;“*, da er dem alten Grafen und dessen Schilderungen Glauben schenkt.

Analyse des Antagonisten don Mendo

P1 Ausgangssituation, Situation 0 = S0

S0 Der Edelmann don Mendo reist gemeinsam mit dem König nach Castañar. Dort trifft er zum ersten Mal auf don García und dessen Frau Blanca.

Acto Primero, página 6

MENDO *Nos conoceis.*
GARCIA *No en verdad, que nunca de aquí salimos.*
MENDO *En la Cámara servimos, los cuatro á su Magestad,
para serviros, Garcia, quien es esta labradora?*
GARCIA *Mi muger.*
MENDO *Goceis, señora
tan honrada compañía
mil años, y el cielo os dé
más hijos, que vuestras manos
arrojan al campo granos.*
BLANCA *No seran pocos á fe.*
MENDO *Cómo es vuestra beldad?*
BLANCA *Blanca*
MENDO *Con vuestro nombre conviene.*

Schlüsselwörter

Don Mendo zeigt sich sehr zuvorkommend und ist Blanca schon vom ersten Moment an zugetan. Er sagt ihr, dass ihre Schönheit (**beldad**) und ihr Name (**Blanca**) zusammenpassen (*con vuestro nombre conviene*).

P2 Causa = C

C Der Edelmann don Mendo ist in die wunderschöne Blanca verliebt. Diese **Causa C** kann gleichzeitig schon als **Situation S1** und **Schwierigkeit D** interpretiert werden, da nun ein großes Verlangen und Begehren von seiner Seite aus bestehen, welches die Angebetete allerdings weder erwidert noch erwidern darf, da sie eine verheiratete Frau ist (abgesehen, davon, dass ein Verhältnis mit don Mendo nicht standesgemäß wäre, da sie eine Landwirtin, und er ein Edelmann, ist).

Acto Primero, página 8

MENDO *La casa es bella.*
 REY *Estremada: cuál lo mejor os parece?*
 MENDO *Si ha de decir la fe mía*
 la verdad á vuestra Alteza,
 me parece la belleza
 de la muger de Garcia.
 REY *Es hermosa.*
 MENDO *Es celestial,*
 es ángel de nieve pura.
 REY *Ese es amor?*
 MENDO *La hermosura*
 a quién le parece mal?
 ...

Schlüsselwörter

Der König Alfonso XI und Mendo führen eine Unterhaltung. Als der Monarch don Mendo fragt, wie dieser denn den Ort und ihr Unterbringung fände, äußert sich dieser positiv, doch meint, dass das Schönste Garcías Frau wäre (...*me parece la belleza de la muger de Garcia*). Da entgegnet ihm der König, sie sei "*hermosa*", also wunderschön, doch für don Mendo ist dies nicht genug, denn für ihn gleicht Blanca einem Engel (es *ángel de nieve pura*).

P4 Intention = I

I Der Edelmann beschließt sie des Nachts aufzusuchen, und mit ihr zu schlafen, auch wenn Blanca ihrerseits kein Interesse bekundet.

Acto Segundo, página 12

MENDO *Blanca, esta noche he de entrar*
 á verte, á fe de español,
 que para llegar al sol,
 las nuves se han de escalar. (Vase)

Schlüsselwörter

Don Mendo hat bereits einen Entschluß gefasst, denn noch in dieser Nacht möchte er dem Objekt seiner Begierde näherkommen (*esta noche he de entrar á verte*,...).

P5 Transformation = T

Don Mendo ist zu später Stunde alleine mit Blanca in ihrem Schlafgemach, während ihr Mann noch auf der Wildschweinjagd ist. Er hat somit sein Ziel, Garcías schöner Ehefrau privat näherzukommen, erreicht.

Anmerkung

Die Tatsache, dass García sich auf der Wildschweinjagd befindet, stellt für don Mendo eine **Hilfe A** dar.

Daher findet diese **Transformation T** zeitgleich mit der Erreichung der angenehmen **Situation S2** statt, obwohl diese nur implizit dargestellt wird.

Erst kurz danach, durch das Eintreten einer **Causa C**, die auch eine **Situation S1** (sowohl für den Antagonisten als auch für den Protagonisten) bedeutet, wird erkennbar, was sich gerade zuvor zugetragen haben muss.

C und S1 Don Mendo wird beim Öffnen der Balkontüre von García überrascht. Dieser reagiert blitzschnell und möchte ihn sofort erschießen. Der Edelmann befindet sich daher in akutem Erklärungsbedarf.

Acto Segundo, página 17

Sale don Mendo abriendo el balcon de golpe, y embózase, y don Garcia toma el arcabuz.

Schlüsselwörter(*toma el arcabuz*)

Anmerkung

Die rote Schärpe, die zuvor der König getragen hat, rettet dem Antagonisten in diesem Moment das Leben, denn nur durch sie wird der Landwirt von seinem Vorhaben abgebracht, und lässt ihn gehen. Sie wird don Mendo somit zur **Hilfe A**.

Durch diese **Hilfe A** erreicht don Mendo wieder eine angenehme **Situation S2**, da er ohne Sanktionen von Dannen ziehen kann.

Acto Segundo, páginas 17 – 18 (Textstelle siehe Analyse des Protagonisten)

Schlüsselwörter

Als Mendo den Balkon öffnet, erblickt ihn der Bauer, und zieht sogleich seine Büchse. Doch Mendo hat Glück, denn zuerst erkennt García den Eindringling nicht, da sich dieser noch schnell verhüllt hat (*embózase*). Doch selbst dann, als Mendo sich enthüllt (*Descúbrese*), passiert ihm nichts. Er behauptet nämlich, dass die rote Schärpe seine wahre Identität preisgäbe (*la banda que cruza el pecho, de quien soy testigo sea*).

Daraufhin erstarrt García förmlich und lässt seine Büchse fallen (*El Rey es: válgame el cielo! Cáesele el arcabuz*).

Don Mendo traut dem plötzlichen Frieden noch nicht ganz und möchte sich kurzfristig zur Wehr setzen. Doch der Bauer entgegnet ihm nur, dies wäre nicht notwendig (*...que para mí basta solo la banda de vuestro cuello; cinta del Sol de Castilla, á cuya luz estoy ciego*).

Mendo begreift noch immer nicht, dass García seine Identität mit jener des Königs verwechselt (*Al fin me habeis conocido?*).

Da erklärt ihm García, dass er keine Rache an ihm nehmen kann (*no puedo tomar venganza, sino remitirla al cielo*).

Mendo wünscht García noch, dass Gott mit ihm sei (*Quedad con Dios*). Noch immer ungläubig angesichts der außergewöhnlichen Situation, fragt der Edelmann ihn erneut, ob er wisse, wer er denn sei (*Conoceisme?*), worauf dieser nur entgegnet, er könne gar nicht wissen, wer er ist.

Mendo erhält abschließend noch ein Gewehr von García zu seinem Schutz in den Bergen, und geht mit den Worten: "Muerto voy!" ab.

Anmerkung

Dadurch, dass don Mendo García sagt, dieser solle auf seine rote Schärpe achten, denn diese enthülle seine wahre Identität, führt er eine **Transformation T** durch, denn er hat eine **Sprechhandlung** gesetzt. Außerdem hat er dadurch, dass er nie seinen Namen ausgesprochen

hat, erreicht, dass das Missverständnis um seine Person aufrecht erhalten bleibt. Hätte er nämlich seine wahre Identität preisgegeben, so hätte der Landwirt ihn sehr wahrscheinlich getötet.

Acto Segundo, página 17

Schlüsselwörter

*(la **banda** que cruza el pecho, **de quien soy testigo sea**).*

Misserfolg / Scheitern = S3

García erdolcht seinen Widersacher, da er herausgefunden hat, dass es nicht der König, sondern don Mendo war, der ihn und auch seine Frau entehrt hat. Also scheitert der Antagonist an dieser Stelle definitiv.

Acto Tercero, página 26 (Textstelle siehe Analyse des Protagonisten)

Schlüsselwörter

Don Mendo stirbt mit den Worten: **“Muerto soy”**.

Die Bühnenanweisung ***Sale euvainando el puñal ensangrentado.*** verdeutlicht ebenfalls, was gerade geschehen ist: der Antagonist wurde erdolcht.

4.3. Interpretation von *Del rey abajo ninguno, y el labrador más honrado* García del Castañar

Das Stück beginnt wie die meisten Ehrendramen des *Siglo de Oro* damit, dass die Hauptfigur zunächst ein Dasein in Frieden führt (Situation S0). Es dauert allerdings nicht lange, bis sich dem Protagonisten, in diesem Fall don García, ein Problem stellt, und ihm seine Ehre geraubt wird (Causa C). Also findet sich dieser in einer unangenehmen Situation (S1) wieder.

Diese Entehrung findet auch wie im ersten untersuchten Stück mittels einer zweiten Person statt, nämlich der Ehefrau des ehrenwerten Bauern, Blanca. Diese wird zum Objekt der Begierde für den Antagonisten, den Edelmann don Mendo. Die Tatsache, dass Blanca kein Interesse an ihrem Verehrer bekundet, ist nicht weiter von Bedeutung, denn als Frau in jenem Jahrhundert erhält sie nur Gewicht in ihrer Rolle als Frau ihres Mannes.

Eines Nachts entdeckt don García einen ihm zuerst noch unbekannten Mann, der die Balkontüre des Schlafgemachs öffnet, und zieht sofort seine Büchse. Auf Grund des vermuteten Ehebruchs seiner Frau mit dem Unbekannten (Causa C), ist es folglich García, der schwer beleidigt worden ist, auch wenn sich die Entehrung seiner Frau nicht freiwillig ihrerseits zugetragen hat (Situation S1).

Somit ist dieser verpflichtet, seine und auch ihre Ehre wiederherzustellen, was ihm nur durch den Tod des Angreifers gelingen kann. Seine Intentionen (I) lauten also in erster Linie Rache und dadurch Wiederherstellung der verlorenen Ehre.

Auf Grund eines großen Irrtums jedoch, denn der Aggressor trägt die rote Schärpe des Königs, hält er ihn für den Herrscher. Diesen darf er natürlich nicht zur Rechenschaft ziehen (Schwierigkeit D), weshalb er sich an seiner untreuen Gattin rächen muss, was ihm allerdings schwer fällt. Denn obwohl Blanca in die Berge flieht, um ihr Leben zu schützen (Schwierigkeit D), gibt sie ihrem Gatten einmal die Gelegenheit, das „Richtige“ – nach den damals geltenden gesellschaftlichen Konventionen – zu tun (Hilfe A), und sich für den Ehebruch zu rächen.

Der Protagonist nimmt diese allerdings nicht wahr, da er sie über alles liebt.

Bemerkenswert an jenem Stück ist die Tatsache, dass sich García im Grunde auch nicht an don Mendo rächen dürfte, da dieser ein Edelmann ist, und er ein einfacher Bauer.

Als sich der Irrtum später im Stück aufklärt, nämlich als don Mendo selbst García den wahren König zeigt, und der Bauer nun erkennt, dass es don Mendo und nicht der König war, der ihn seiner Ehre beraubt hat, zögert dieser nicht, Rache zu üben und den Aggressor auf der Stelle zu töten (Transformation T). Der Mord an don Mendo ist jedoch aus bereits genanntem Grund illegitim, weshalb der Monarch don García zur Rechenschaft zieht (Situation S1).

Francisco de Rojas Zorrilla hatte aber offenbar (wie auch sein Zeitgenosse Pedro Calderón de la Barca im ersten Stück) ein glückliches Ende im Sinn, als er sein Werk verfasste, weshalb der Graf Garci Bermudo, nämlich Garcías leiblicher Vater, im dritten Akt auftritt, und sowohl den König als auch García selbst über des Bauern adelige Abstammung informiert (Hilfe A).

Auch Blanca ist eine Adelige, was vermutlich den Grund hat, ihr Überleben trotz des Ehebruchs im Stück zu rechtfertigen, denn als Dame nobler Abstammung genießt auch sie eine gewisse Ehre, die es zu schützen und, im Falle des Verlustes, wiederherzustellen gilt.

Der zuerst fassungslose König glaubt den Schilderungen des Grafen und erteilt don García die Absolution für den Ehrenmord an don Mendo (Situation S2).

Auch in diesem Theaterstück wird deutlich, dass der Protagonist das größere Textoid innehat, denn ihm gelingt es erstens Rache am Beleidiger zu üben, und zweitens seine verlorene Ehre wiederherzustellen, während der Antagonist durch seinen Tod definitiv scheitert (Situation S3).

Somit bestimmt er maßgeblich die Handlung des Theaterstückes, obwohl er auch auf Grund verschiedener Schwierigkeiten (D) nicht

sofort seine Intention (I) mittels einer geglückten Transformation (T) realisieren kann (S2). Es gelingt ihm also nicht, sich permanent in der Rolle des Mächtigen zu befinden, und seinen Willen zu manifestieren. Obwohl der Antagonist eindeutig weniger Macht besitzt, und somit ein kleineres Textoid als sein Gegenspieler hat, gibt es jedoch Phasen, in denen er zeitweilig der Mächtigste im Stück ist, und somit das Geschehen lenkt.

Wie ebenfalls bei Calderón, befindet sich auch hier die Machtstruktur zumeist deutlich in einem negativ reziproken Verhältnis, denn des Protagonisten finaler Sieg (Situation S2) geht mit dem Scheitern (Situation S3) des Antagonisten einher. Dieses Verhältnis bezieht sich allerdings nicht nur auf das Ende des Stückes, sondern kommt an mehreren Stellen im Text zum Vorschein: Etwa, als der Edelmann sein Ziel (S2) erreicht und des Nachts mit Blanca alleine im Schlafgemach ist, was für den Bauern eindeutig eine Causa (C) und auch eine unangenehme Situation (S1) darstellt.

Dieses Grundprinzip der Macht genießt jedoch keine absolute und allgemeine Gültigkeit, denn manchmal befinden sich beide Hauptfiguren kurzfristig zur selben Zeit in einer unangenehmen Situation (S1), nämlich zum Beispiel, als der wütende und entehrte García am Balkon auf Mendo trifft, der glaubt, seine letzte Stunde habe nungeschlagen.

Des Weiteren hat niemand das ganze Stück hindurch Macht, denn selbst der König Alfonso XI wird übergangen, denn er hätte zuerst die Legitimation für den Mord an don Mendo erteilen müssen, bevor García zur Tat hätte schreiten dürfen. Der König wird hier, genauso wie in *El alcalde de Zalamea*, kurzfristig entmachtet, da sich der Protagonist das Recht auf seine Rache (Transformation T) einfach, ohne zuvorige Genehmigung seitens der Obrigkeit, herausnimmt. Um nun das – für die damaligen sozialen Normen im Grunde revolutionäre – Stück nicht allzu aufrührerisch enden zu lassen, siegt am Schluss die Gerechtigkeit, und der Herrscher erteilt sein Sanctus für die per se illegitime Tat.

IV Ergebnisse und Ausblick

Im theoretischen Teil dieser Arbeit haben wir gesehen, dass man Macht aus der Perspektive verschiedener Wissenschaften untersuchen kann, wie etwa Politikwissenschaft, Sozial- und Kulturanthropologie und Sprachwissenschaft.

In meiner sprach- und textwissenschaftlichen Analyse von Macht habe ich versucht, auf narrativer Ebene Makrostrukturen festzumachen, durch die die Macht der Akteure explizit gemacht werden kann. Diese Makrostrukturen sind in einzelne Textteile gegliedert, welche ich mit Hilfe des Transformativitätsschemas aufzeigen konnte.

Für meine Arbeit war es daher von Vorteil, Texte auszuwählen, die von ihrer Handlung her besonders stark auf expliziten und impliziten Machtverhältnissen beruhen.

Die Primärtexte *El alcalde de Zalamea* und *Del rey abajo ninguno, y labrador más honrado Garcia del Castañar* haben sich als gut geeignet für die Untersuchung erwiesen, da es sich bei beiden um Ehrendramen (*dramas de honor*) handelt. Wie ihre Bezeichnung bereits andeutet, geht es in ihnen vornehmlich um Ehre, deren Verlust und Wiederherstellung. Hat ein Akteur seine Ehre verloren, muss er, so gebieten es ihm die gesellschaftlichen Konventionen dieser Zeit, diese wiedererlangen. Dafür muss er sich am Verursacher seines Leids rächen, wofür er Macht benötigt.

Also ist ein solches Stück prädestiniert, um die teils verworrenen und nicht immer auf den ersten Blick offensichtlichen Machtverhältnisse herauszufiltern und Stück für Stück zu analysieren und interpretieren.

Die Analyse lieferte das Ergebnis, dass Macht zu keiner Zeit absolut festzumachen ist, sondern sich stets auf einem „Gradatum“ (cf. Thir, 2010) befindet. Keinem der untersuchten Akteure gelingt es, über einen

langen Zeitraum hinweg Macht auszuüben und die Handlung ausschließlich nach seinem Willen zu gestalten.

Momente der Macht sind in den meisten Fällen gefolgt von Momenten der Schwäche und „Un- Macht“, in denen die Handlung daher fremdbestimmt wird.

Diese Erkenntnis trifft nicht nur auf die beiden analysierten Aktanten (Protagonisten und Antagonisten) in beiden Texten zu, denn auch der König, der zwar eine sehr bedeutende Rolle einnimmt, hat nicht die absolute Entscheidungsgewalt. In beiden Stücken wird vorerst unrechtmäßig Rache vom Protagonisten an seinem Gegenspieler genommen. Erst danach kommt es in Rojas Zorrillas Stück dank Aufklärung der wahren Abstammung des Protagonisten zur Absolution des Herrschers, während es bei Calderón de la Barca die schlüssige Argumentation seitens der Hauptfigur ist, die den Monarchen schließlich zur Absolution des Ehrenmordes bewegt. Von diesem Blickwinkel aus betrachtet, handelt es sich bei der moralischen Kernaussage beider Stücke in anbetracht der sozialen Normen jener Zeit, um zwei geradezu revolutionäre und kongeniale poetische Schöpfungen.

Im Zuge der angestellten Analyse hätte sich noch die eingehende Untersuchung der Rolle der Frau in beiden Stücken als interessant erwiesen. Sowohl in Bezug auf ihre Darstellung im Allgemeinen als auch besonders in Bezug auf ihre (begrenzte) Möglichkeit zur Machtausübung bzw. Einflussnahme auf das Geschehen, da beiden Aktantinnen nur eine sekundäre Bedeutung beigemessen wird.

Des Weiteren hätte man, neben der primär sprachlich-textwissenschaftlichen und sozial- anthropologischen, eine historische Untersuchung vornehmen können, welche aber den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte.

V Bibliographie

Textausgaben

- Calderón de la Barca, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa Calpe, 1995, 5ª ed., Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01476174300181695209079/index.htm> (17.03.2014)
- Rojas Zorrilla, Francisco de, *Del rey abajo ninguno, y labrador más honrado García del Castañar*, Santander: Ayuntamiento; Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, Edición digital a partir de [s.l., s.n., s.a.]. Localización: Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig.: 543, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-rey-abajo-ninguno-y-labrador-mas-honrado-garcia-del-castanar/> (17.03.2014)

Sekundärliteratur

- Arata, Stefano, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. Antonucci, F., Arata L., M. del V. Ojeda, Pisa, ETS, 2002
- Brockhaus, http://www.brockhaus-enzyklopaedie.de/be21_article.php (17.03.2014)
- *Diccionario de la lengua española* (D.R.A.E.), la 22.a, Madrid, Espasa, 2001
- Calderón de la Barca. *Estudios e investigación. Bibliografía selectiva. Biografía*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, <http://www.cervantesvirtual.com/bib/Calderon/autor.shtml> (17.03.2014)
- Digi Zeitschriften, *Caracteres e imágenes en El alcalde de Zalamea*, Soons, C. A. (in: *Miszellen, Romanische Forschungen*, Bd. 72, 1960)
- Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München, Fink, 1994
- Frazer, James George, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, New York, Collier, 1963 (1922)
- García López, José, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens- Vives, 201989
- González Cañal, Rafael, *Francisco de Rojas Zorrilla. Biografía*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, http://www.cervantesvirtual.com/portales/francisco_rojas_zorrilla/autor_biografia/ (17.03.2014)
- Hess, Reiner (et al.), *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*, Tübingen, Francke, 1989

- Hidalgo, José, *La ambigüedad interpretativa de El alcalde de Zalamea* (in: Bulletin of The Comediantes, Vol. 64, Nr. 2, Georgia Southern University, 2012)
- Hochman, Stanley (Hg.), *McGraw – Hill Encyclopedia of World Drama: An International Reference*, Bd.1, McGraw – Hill Companies, ²1984
- *Kindlers Neues Literaturlexikon* (KNLL online)
- *Macht*,
<http://www.univie.ac.at/sowionline/esowi/cp/denkensoz/denkensoz-27.html> (17.03.2014)
- *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, Art 37
- Metzeltin, Michael (Hg.), *Diskurs-Text-Sprache. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten*. 2. verbesserte und erweiterte Auflage, Wien, Praesens, 2006
- Metzeltin, Michael / Thir, Margit, *Erzählgenese. Ein Essai über Ursprung und Entwicklung der Textualität*, Wien, 3 Eidechsen, 1998 (¹1996)
- Metzeltin, Michael / Thir, Margit, *Textanthropologie*, Wien, Praesens, 2012
- Metzeltin, Michael, *Kognitive, Gesamtmediale, Politische Anthropologie. Ein neuer Ansatz zur Kulturanthropologie*, Wien, 3 Eidechsen, 2001
- Metzeltin, Michael, *Sprachstrukturen und Denkstrukturen. Unter besonderer Berücksichtigung des romanischen Satzbaus*, Wien, 3 Eidechsen, 1997
- Metzeltin, Miguel / Thir, Margit, *El arte de contar: una iniciación. Un ensayo metodológico y antropológico acerca de la textualidad*, Murcia, Universidad, 2002
- Metzeltin, Miguel / Thir, Margit, *El Poder. Análisis del discurso político español e hispanoamericano* (in: Cinderella Applicata, Bd. 6, Wien, 3 Eidechsen, 2004)
- Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 1998
- Ochse, Horst, *Studien zur Metaphorik Calderóns*, München, Fink, 1967
- Parker, Alexander A., *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991
- Pons, *Wörterbuch für die berufliche Praxis. Deutsch – Spanisch. Spanisch – Deutsch*, Stuttgart, Klett, 2000
- Reichenberger, Kurt und Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung /Manual bibliográficocalderoniano (I): Die Calderón-Texte und ihre Überlieferung durch Wichser*, Kassel, Reichenberger, 1979
- Reumuth, Wolfgang / Winkelmann, Otto, *Praktische Grammatik der spanischen Sprache*. 5. Auflage, Wilhelmsfeld, Egert, 2006

- Sloman, Albert E., *Scene Division in Calderón's El alcalde de Zalamea* (in: *Hispanic Review*, Vol. 19, No. 1, 1951)
- Thir, Margit, *Herrscherersetzung. Ritualität und Textualität*, Dissertation, Wien, Praesens, 2010
- Thir, Margit, *Symbolik und Narrativik der Macht*, Habilitationsschrift (Publikation zum Druck aufgenommen)
- Thir, Margit, *Zaubermärchen und Initiation: Eine Fallstudie*, Diplomarbeit, Wien, 1993
- Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen, Mohr, 1972
- Zelger, Josef, *Konzepte zur Messung der Macht*, Berlin, Duncker & Humblot, 1975

Anhang

Curriculum Vitae

Persönliche Angaben

Name: Catherine Kohl
Geburtsdatum: 27.09.1984
Staatsbürgerschaft: österr.

Ausbildung

1992 – 1995 Volksschule
1995 – 2003 Gymnasium
2003 AHS- Matura
SS 2004 – SS 2005 Studium der
Rechtswissenschaften am Juridicum
Wien
seit WS 2009 Studium Lehramt
Italienisch und Spanisch der
Romanistik in Wien

Sprachreisen

2 Wochen in Aberdeen, Schottland
2000
4 Wochen in Taormina, Italien 2005
4 Wochen in Málaga, Spanien 2008

EDV – Kenntnisse

Fundierte MS – Office Kenntnisse

Interessen

Reisen (fremde Länder und Kulturen),
deutsche und fremdsprachige Literatur,
sportliche Aktivitäten in der Natur

Abstract

Diese Arbeit widmet sich der textlinguistischen Analyse und Interpretation von Machtstrukturen in narrativen Texten.

Im Zentrum der Untersuchung stehen dabei die beiden Primärtexte *El alcalde de Zalamea* von Pedro Calderón de la Barca und *Del rey abajo ninguno, y el labrador más honrado Garcia del Castañar* von Francisco de Rojas Zorrilla.

Ziel dieser Arbeit ist die textanthropologische Darstellung von Machtstrukturen mit einem text- und sprachwissenschaftlichen Ansatz.

Die Untersuchung konzentriert sich darauf, die verschiedenen Makrostrukturen (Textoide) herauszufiltern, mit denen die handelnden Figuren ihre Macht aufzeigen.

Deshalb lautet die Forschungsfrage, inwiefern es den Hauptfiguren in beiden Stücken möglich ist, die Handlung zu bestimmen, und somit der Mächtigste zu sein.

Dafür muss die Handlung anhand einer textoidischen Analyse in einzelne Textoide zerlegt werden, um zu zeigen, wer das größte Textoid besitzt, und somit die meiste Macht ausübt.

Das Ergebnis der Analyse ist, dass Macht zu keiner Zeit absolut festzumachen ist, denn keinem der Akteure gelingt es, über einen längeren Zeitraum hinweg, Macht auszuüben und die Handlung ausschließlich nach seinem Willen zu gestalten.

Zusammenfassung auf Spanisch

Este trabajo se dedica al análisis de las estructuras del Poder en dos obras de teatro del Siglo de Oro: *El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca y *Del rey abajo ninguno y labrador más honrado Garcia del Castañar* de Francisco de Rojas Zorrilla.

La tesis hace una aportación a los estudios de romanística, en cuanto a la interpretación y al análisis de textos narrativos.

El propósito de este trabajo es demostrar, cómo las estructuras del Poder pueden manifestarse en un texto. Por eso mi enfoque está en la lingüística y la antropología textual. La obra *Textanthropologie* de Metzeltin / Thir ha formado la base de mi análisis de las estructuras del Poder.

Referente a la manera de proceder, he decidido hacer una deconstrucción de ambos textos de teatro a través de un análisis en proposiciones. El análisis se concentra en escoger los *textoidos* de la macroestructura, con los cuales los actantes manifiestan su Poder.

Esta forma de estudio opera con el esquema de la transformatividad, que se puede aplicar, cuando un actante cambia su situación intencionadamente. Por este motivo el argumento está analizado en su macroestructura, para averiguar, quién tiene el *textoido* más grande y por eso el máximo Poder en el texto tratado.

La pregunta de investigación es hasta qué punto el protagonista o bien el antagonista tiene la posibilidad de controlar la acción en el texto y de ser por eso el actante más Poderoso.

El trabajo está dividido en tres partes: la parte teórica, en la cual me dedico primeramente a las definiciones del Poder, al Poder bajo el aspecto de la semiología, a la representación del Poder y los Poderosos, después al Poder de la textualidad.

En la segunda parte presento mi método de trabajo: la deconstrucción de los textos a través del análisis en las ocho proposiciones de la transformatividad. En la última parte sigue el análisis de las dos obras de teatro.

Parece claro que haya varias definiciones del Poder. La definición siguiente representa una de estas definiciones y está tomada del *Diccionario de la Real Academia Española / D.R.A.E.*:

“Tener expedita la facultad o potencia de hacer algo.

Tener facilidad, tiempo o lugar de hacer algo.

Tener más fuerza que alguien, vencerle luchando cuerpo a cuerpo.

Ser más fuerte que alguien, ser capaz de vencerle.

Ser contingente o posible que suceda algo.”

En cuanto al Poder bajo el aspecto de la semiología, los profesores de Romanística Michael Metzeltin / Margit Thir, han averiguado que el Poder es uno de los grandes temas del hombre. Se puede resumir un tema generalmente con substantivos abstractos como “la muerte”, “el amor”, “la victoria” y “el poder”. (cf. Metzeltin / Thir 2004, 26)

Bajo el aspecto estático la deconstrucción del substantivo “Poder” funciona así: <A + poderoso>

Bajo el aspecto modal: <A + poder / tener la facultad de + predicado> y bajo el aspecto dinámico la deconstrucción del substantivo funciona como sigue: < A + dominar + B> (cf. Metzeltin / Thir 2004, 27)

El próximo capítulo trata de: *“El Poder como conjunto de reglas de producción y distribución de bienes y de reglas de convivencia es algo abstracto, mental, no palpable.”* (Metzeltin / Thir 2004, 31)

En cuanto a la representación de los Poderosos, ellos son figuras importantes que tienen que hacerse patentes. Una forma para lograr

este objetivo puede ser que actúan generosamente, con el fin de que se pueda ver claramente que la comunidad prospera. *“Un medio corriente para el Poderoso de representarse es la reproducción de su efígie en las monedas (...).”* (Metzeltin / Thir 2004, 33)

Con respecto al Poder de la textualidad, ésta representa un fenómeno que nunca aparece espontáneamente.

Presuponemos que textos sirven primeramente objetivos colectivos y que aparecen en un contexto ritual, puesto que representan una verbalización de ciertos ritos de origen desconocido.

Su estructura es repetitiva, ya que ficticias historias rituales forman el inicio de la textualidad.

Hay tres posibilidades de describir su contenido: su representación puede realizarse a través de bailes, música o poemas.

Una verbalización puede realizarse o de modo oral o por escrito.

La oralidad predominó durante un largo período, pero esto no prueba la inexistencia de textos. Los textos existentes fueron transmitidos de generación en generación. Para posibilitar una memorización fácil, los textos tuvieron muy a menudo la forma de rimas.

La textualidad trata los momentos de paso del hombre, como el nacimiento o la muerte, pero también las relaciones de los miembros de una sociedad.

Podemos afirmar que la textualidad articula de modo semiótico los problemas generales de los humanos. Además, transmite mensajes sociales, como se puede ver claramente en los cuentos populares. (Metzeltin / Thir 2004, 47 – 49)

Hemos visto que en cuanto al método de análisis, es esencial averiguar ante todo de qué tipo de texto se trata. Por esta razón tenemos que poner la pregunta, si estamos ante un texto argumentativo, una descripción o una narración. (cf. Metzeltin / Thir 2012, 18 – 25)

En cuanto a las descripciones, se trata de aspectos o rasgos característicos de personas o cosas que vienen transformados en lengua. Por medio de la descripción se puede efectuar una clasificación de ellos. (Metzeltin / Thir 2012, 21)

Textos argumentativos tienen una estructura de idea compleja. Sirven a modo de justificación para tesis y afirmaciones, de manera que, el que oye dicho argumento, adapte sus acciones correspondientemente. (Metzeltin / Thir 2012, 24)

Referente a los textos de teatro elegidos de Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla, se trata de dos narraciones. Por esta razón constan de una sucesión de proposiciones que están relacionadas de modo causal o cronológico.

Metzeltin / Thir han detectado tres esquemas para textos narrativos en su obra *Textanthropologie*, las cuales son la sucesividad, la compensación y la transformatividad. (cf. Metzeltin / Thir 2012, 18 – 21)

Cuando las proposiciones están listados por orden, se trata de la sucesividad. Anales o cuentos populares presentan buenos ejemplos de este tipo de texto narrativo. Otro ejemplo acertado es la frase ingeniosa de César: *Veni, vidi, vici*. Debido a que, por lo que toca el argumento de las tres frases breves, la primera forma el inicio y la última forma el fin. Además, estas tres frases se centran alrededor del mismo sujeto y por eso demuestran una coherencia especial. (cf. Metzeltin / Thir 2012, 18 – 19)

En cuanto a la compensación, la acción debería ser vista como un cambio permanente de servicios. De esta manera se puede estructurar oraciones y rituales de ruego o de gracias. Un ejemplo famoso de estructuras compensatorias en la lengua castellana es el *Cantar de Mio*

Cid. Dichas estructuras son típicas para contratos y así para el entero sistema del feudalismo. (cf. Metzeltin / Thir 2012, 20 – 21)

El último concepto fundamental, la transformatividad, predomina, si una persona cambia su situación intencionadamente. Es decir que interviene en la sucesión de los acontecimientos con intención, y de este modo cambia el argumento.

El *textoido* correspondiente tiene 8 proposiciones y se puede presentarlo mediante el modelo siguiente:

- “P1 una persona X está en una situación neutral o agradable (situación inicial = S0)
P2 un acontecimiento molesta esta situación (causa = C)
P3 X está en una situación desagradable (situación 1 = S1)
P4 X quiere cambiar esta situación desagradable, para conseguir una situación agradable (intención = I)
P5 X actúa, para superar S1 y conseguir S2 (transformación = T)
P6 una persona Y ayuda a X con su empresa (ayuda, frz. aide = A)
P7 una persona Z impide a X con su empresa (dificultad, frz. difficulté = D)
P8 X consigue la situación agradable (situación 2 = S2)”
(Metzeltin / Thir 2012, 19)

En el trascurso de la parte aplicada de esta tesis hago el intento de escoger la macroestructura y mostrar detalladamente las proposiciones. De esta manera, al final del análisis, puedo averiguar cuál actante (protagonista o antagonista) tiene el *textoido* más grande y por este motivo el máximo poder en la obra de teatro respectiva.

Después del análisis en las ocho proposiciones posibles, sigue la interpretación de *El alcalde de Zalamea*:

En dicha obra se distingue que ni el labrador Pedro Crespo (que en el trascurso del argumento está nombrado alcalde) ni el capitán don Álvaro poseen el Poder absoluto durante todo el argumento, dado que el argumento consta de un cambio frecuente del Poder, que perdura hasta el fin.

Sólo hay algunos momentos aislados, en los que Pedro Crespo o don Álvaro tienen el Poder absoluto por poco tiempo.

El primero lo posee solamente a la ejecución del capitán, mientras que el segundo únicamente durante el proceso del secuestro y de la violación de Isabel.

En esto se tiene que añadir, que el capitán sólo es capaz de realizar su proyecto con ayuda de asistentes (A). Incluso el rey Felipe II no posee el Poder absoluto, ya que su poder de decisión está desacadado por el alcalde.

Después del análisis se comprende que el protagonista tiene el *textoido* más grande, ya que el actante no sólo aparece durante toda la pieza teatral, sino también realiza sus ambiciones. Su primera intención es vengarse del capitán, lo que logra con la ejecución de éste; también es capaz de restablecer su honor y el honor de su hija al fin y al cabo.

Aunque se tiene que añadir, que entretanto fracasa en sus intenciones (I) a causa de algunas dificultades (D), finalmente consigue sus fines (S2), mientras que el antagonista se malogra a causa de su ejecución por garrote. Este hecho deje ver inequívocamente que el capitán posee el *textoido* menor de los dos actantes.

Es cierto que don Álvaro alcanza su objetivo (S2), cuando entra en la habitación de Isabel para ver a ella, pero esto le motiva solamente a proponerse una nueva meta: apoderarse de la joven mujer.

Esta acción (apoderarse) se deriva del sustantivo Poder y demuestra que don Álvaro está en una situación de superioridad, en primer lugar sobre Isabel, en segundo lugar sobre Pedro Crespo y, finalmente sobre todos los otros actantes. Su triunfo más grande (S2) va acompañado del fracaso más grande (S1) del protagonista.

Después de la detención y la ejecución del antagonista, la situación cambia totalmente, puesto que el reparto de poder muta. Ahora es el

protagonista, quien alcanza su objetivo primero, la venganza del antagonista (S2), mientras que don Álvaro fracasa a causa de su muerte por garrote (S3).

En este momento está claro que, en cuanto a la relación entre el protagonista y el antagonista, se trata de una relación recíproca negativa, dado que particularmente al final de la pieza teatral, la victoria de Pedro Crespo (S2) está relacionada directamente con la muerte de don Álvaro (S3).

Como ya hemos tratado en la parte teórica de esta obra, cualquier reparte de Poder necesita tanto (por lo menos) una persona poderosa como (al menos) una persona impotente.

Para comparar las dos piezas teatrales, pasamos ahora a la interpretación de *Del rey abajo ninguno, y labrador más honrado Garcia del Castañar*:

Semejante a muchas *dramas de honor* del *Siglo de Oro*, esta pieza teatral comienza con el hecho que el protagonista lleva una vida honrada (S0). Pero, después de poco tiempo ocurre un problema y el antagonista quita el honor a la mujer de don García y por este motivo también a él (C). Por lo tanto está en una situación desagradable (S1).

Ya como pasó en *El alcalde de Zalamea*, la deshonor del protagonista sucede por medio de un segundo actante, la mujer del labrador, Blanca. Ella se convierte en el objeto de anhelación por parte del hidalgo don Mendo, a pesar de que Blanca no se interesa por él.

Una noche, don García vuelve de la caza, cuando descubre a un hombre desconocido, que abre el balcón del dormitorio. Ahora mismo toma el arcabuz y quiere matar al intruso, pero se produce una confusión: dado que el agresor lleva la banda roja del rey, don García toma a Mendo por el soberano.

A causa del adulterio presunto de Blanca con el desconocido (C), no es sólo la esposa de García, sino también él mismo, a quien se ha quitado la honra (S1).

Por esta razón el labrador tiene la obligación de restablecer su honra y la honra de su mujer, lo que puede conseguir solamente por medio de la muerte del intruso.

Así sus intenciones (I) son primeramente la venganza y el restablecimiento de la honra quitada.

Pero, a causa de la confusión, don García toma a Mendo por el soberano. Desde luego no es posible llamarle a capítulo (D).

Por este motivo tiene que tomar venganza de su esposa amada, lo que resulta muy difícil para él.

Aunque Blanca huye de su esposo en las montañas de la Extremadura (D), le ofre una vez la posibilidad a García de matarla (A), ya que según la lógica y las convenciones sociales de aquella época, la venganza es indispensable después de un tal acontecimiento. Pero, el labrador no puede animarse a matarla, puesto que su amor hacia ella es demasiado grande.

Parece también notable que, en realidad, don García no tuviera permiso de vengarse de don Mendo, puesto que él es un hidalgo y García sólo un labrador.

Cuando la confusión se aclara y García realiza que el rey no fue su ofensor, sino don Mendo, no vacila en apuñalar al hidalgo (T), que por el motivo apenas explicado, es ilegítimo.

Por dicha ilegitimidad a causa de la ascendencia desigual, el rey exige del labrador que éste se justifique para su crimen (S1).

Hacia el final de la pieza teatral, aparece el padre carnal de don García, el conde Garci Bermudo, que informa al rey y al labrador del origen noble de don García del Castañar (A). Al principio, el rey queda desconcertado por la novedad sorprendente, pero luego da crédito al

conde viejo y le absuelve a don García del asesinato por venganza (S2).

Como ya hemos visto también en la obra de Calderón de la Barca, es el protagonista, quien tiene el *textoido* mayor, puesto que alcanza tanto el primer objetivo, la venganza de su ofensor, como el segundo objetivo, el restablecimiento de su honra quitada (S2); mientras que el antagonista fracasa definitivamente mediante su muerte por puñalada (S3).

Por esta razón el protagonista determina la acción en el texto, aunque, a causa de dificultades (D), no es capaz de realizar (S2) su intención (I) por medio de una transformación (T) enseguidamente. Por eso no tiene permanentemente el rol del Poderoso. A pesar de que el antagonista posee menos Poder del protagonista, hay fases, en las que es el más Poderoso en la obra y determina la acción en el ínterin.

Además, como en *El alcalde de Zalamea*, en cuanto a la estructura del Poder, se trata de una relación recíproca negativa, dado que la victoria de don García (S2) está relacionada directamente con el fracaso total de don Mendo (S3).

El principio de la relación recíproca negativa no tiene validez universal, puesto que a veces ambas figuras están al mismo tiempo en una situación desagradable (S1), por ejemplo cuando el esposo furioso encuentra al ofensor asustado en el dormitorio, y toma su arcabuz.

A más, nadie posee el Poder absoluto durante la obra entera, ya que incluso el Poder del rey está ignorado por García. El protagonista habría tenido que obtener la absolución del soberano antes de intervenir. Por este motivo, exactamente como en *El alcalde de Zalamea*, el rey está derrocado por poco tiempo, pero, al final, le da la absolución al protagonista del asesinato por venganza.

En resumen se puede analizar el fenómeno del Poder bajo un enfoque político, lingüístico, social o antropológico cultural.

En mi análisis del Poder bajo el aspecto lingüístico, he realizado una deconstrucción de ambas piezas de teatro con ayuda de un análisis en proposiciones. El análisis se ha concentrado en escoger los *textoidos* de la macroestructura, con los cuales los actantes manifiestan su poder.

Ambas obras son predestinadas a llevar a cabo un análisis del Poder, dado que se trata de dos *dramas de honor*. En dichas dramas hay siempre una figura que pierde su honor, y para poder restablecer el honor quitado, necesita Poder.

El resultado del análisis es que, el Poder nunca es absoluto. Siempre está en una escala. Nadie de los actantes es capaz de ejercer su Poder permanentemente sobre los otros. Por este motivo ni el protagonista ni el antagonista disponen de la acción durante el argumento entero.

La mayoría de las veces, los momentos del Poder siguen momentos de la Impotencia y viceversa. Este principio no está solo válido por el protagonista y el antagonista, sino también por el soberano, ya que no obstante él ocupa un papel importantísimo, tampoco posee el Poder absoluto. En ambas obras, es el protagonista que comete un crimen para vengarse del ofensor de su honor. Sólo después el rey le da la absolución de la acción ilegítima. Bajo ese punto de vista, según el entendimiento en aquellos tiempos, se trata de dos creaciones poéticas verdaderamente revolucionarias.

El papel de las mujeres en los dos textos y su Poder serían todavía aspectos digno de análisis, pero desbordarían el marco de esta tesis.