

Abnorme Natur. Zur Gestaltung des Monströsen im spanischen Barock mit besonderem Blick auf die 'novela picaresca'

Hanno Ehrlicher

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Ehrlicher, Hanno. 2012. "Abnorme Natur. Zur Gestaltung des Monströsen im spanischen Barock mit besonderem Blick auf die 'novela picaresca'." In *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, edited by Wolfgang Matzat and Wolfgang Poppenberg, 355–78. München: Fink.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Wolfgang Matzat · Gerhard Poppenberg · Hrsg.

Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:

Juán Sánchez Cotán, Stillleben mit Wildvögeln, Gemüse und Früchten (1602)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5324-2

Abnorme Natur.

Zur Gestaltung des Monströsen im spanischen Barock mit besonderem Blick auf die *novela picaresca*

Monstren und die Ordnung der Natur in der Frühen Neuzeit

Wer vom Naturbegriff der Frühen Neuzeit reden will, darf vom Monströsen nicht schweigen. Monstren und Prodigien waren in einer Zeit, in der Natur zuerst und zuvorderst heteronom konzipiert und dem christlichen Glauben entsprechend als Gottes Schöpfung verstanden wurde, zwar Teil dieser göttlichen Schöpfung, standen aber doch zugleich außerhalb des geordneten Raums der Natur.¹ Als wunderbar-phantastische Ausnahmeschöpfungen *praeter naturam* oder als metaphysisch motivierte göttliche Mahnzeichen *supra* bzw. *contra naturam* befanden sie sich im Widerspruch zur empirisch erfahrbaren, gewohnten und zur Norm gewordenen physikalischen Ordnung der Natur und zeigten damit an, dass die Regeln dieser Ordnung letztlich von einer Instanz eingesetzt waren, die menschlichem Wissen nicht vollständig zugänglich ist, sondern dieses übersteigt. Montaigne kann daher seinen Bericht über ein missgeborenes Kind in den *Essais* mit dem Appell zu einem gelassenem Vertrauen in eine Schöpfung schließen, deren Gründe nicht immer einsehbar sind und der Norm des Gewohnten auch zuwiderlaufen können:² «Nous appelons

¹ In der lateinischen Sprache steht *monstrum* als Begriff in einem stark ausdifferenzierten Begriffsfeld neben *portentum*, *ostentum*, *prodigium* und *miraculum*. Entgegen der damit gegebenen Möglichkeit zur Errichtung feiner semantischer Unterschiede werde ich mich im Folgenden am relativ undifferenzierten Sprachgebrauch der spanischen Frühen Neuzeit orientieren und immer dort von Monstren oder Monströsem sprechen, wo es auch die Spanier des 16. und 17. Jahrhunderts taten. Der in der Praxis weitgehend synonyme Gebrauch der Begriffe führt José de Rivilla Bonet y Pueyo zur Aussage: «todos estos nombres significan una misma cosa» (*Desvios de la naturaleza o Tratado de el origen de los monstros...*, Lima: Imprenta Real, 1695, fol. 4v.). Ein Digitalisat des Werkes findet sich im Rahmen der *Biblioteca digital Dioscórides* der Universidad Complutense von Madrid.

² Damit reiht sich Montaigne grundsätzlich in die Augustinische Tradition ein. Augustinus hatte im 16. Buch seiner Abhandlung über den *Gottesstaat* eine Akzeptanz wunderbarer Rassen in Analogie zur Akzeptanz von individuellen Missbildungen gefordert, da Gott allein als souveräner Schöpfer den Überblick über die Gesamtheit seiner Ordnung haben könne: «Gott ist nämlich der Schöpfer aller, er weiß, wo und wann etwas hervorgebracht werden sollte oder soll, und er allein kennt die Schönheit des Alls, dessen Teile in Ähnlichkeit und Verschiedenheit zum Ganzen verwoben sind. Wer aber die Gesamtheit nicht zu überblicken vermag, wird durch scheinbare Missgestalt eines Teiles verletzt, bei er die Übereinstimmung vermisst, weil er sich seiner Beziehung zum Ganzen nicht bewusst wird» (Aurelius Augustinus: *Der Gottesstaat/De Civitate Dei*. In deutscher Sprache von Carl Johann Perl, Paderborn u.a.: Schöningh, 1997, Bd. II, Buch XVI.8, S. 117). Irmgard Nippert wertet in ihrer Übersicht zu den wech-

contre nature ce qui advient contre la coutume; rien n'est que selon elle, quel qu'il soit. Que cette raison universelle et naturelle chasse de nous l'erreur et l'estonnement que la nouvelleté nous apporte».³

In dieser Funktion als nicht rein contingente, sondern durchaus sinnvolle Anomalien der Natur standen Monstren in der frühen Neuzeit mitten im epochalen Spannungsfeld, das sich zwischen den neuen Säkularisierungstendenzen und der zunehmenden Empirisierung der Naturauffassung einerseits und der religiösen Weltauffassung andererseits entfaltete. In der aufgeklärten Moderne, am Ende eines langen Prozesses der Verweltlichung, blieb für den Glauben an sinnvolle Monstren nur mehr Platz in den Enklaven literarischer Phantastik⁴ bzw. in den beharrlich überdauernden Relikten volkstümlicher Populärkultur.⁵ Die moderne medizinische Teratologie erklärte vermeintliche individuelle Monstren wie schon die aristotelische Naturphilosophie vor ihr naturimmanent als zwar zufällig entstandene, sich dann aber regelkonform nach den Gesetzen der Natur entwickelnde Missbildungen.⁶ Und monströse Rassen, die seit Plinius bis weit ins 18. Jahrhundert hinein an den geographischen Rändern der bekannten Welt, bevorzugt im fernen Osten, angesiedelt waren, verloren mit der neuzeitlichen ‹Entdeckung› und Erforschung dieser Zonen

selgenden Auffassungen über Missbildungen in der Kulturgeschichte diese Argumentationslinie als Beleg für eine höhere Toleranz des Mittelalters im Vergleich zur Antike, in der Monstren als lebensunwert eingestuft wurden («Historischer Überblick», in: Jürgen Kunze/Irmgard Nippert [Hg.]: *Genetik und Kunst. Angeborene Fehlbildungen in verschiedenen Kulturepochen*, Berlin: Grosse, 1986, S. 6f.). Allerdings wurde Augustinus' Position im christlichen Mittelalter gerade nicht traditionsbildend oder gar zur «Standardinterpretation» (Nippert, ebenda, S. 6), wie Lorain Daston und Katherine Park zu Recht betonen (*Wonders and the Order of Nature. 1150-1750*, New York: Zone Books, 1998, S. 175). Erst Montaigne setzte ganz bewusst wieder auf Toleranz für die Monstren, im Bewusstsein nämlich, dass die konfessionelle Propaganda, zu deren Zwecken gerade die Prodigienliteratur in der Phase des Kirchenstreits gerne eingesetzt wurde, katastrophale Folgen gezeigt hatte.

³ Michel de Montaigne: «D'un enfant monstrueux», in: ders.: *Œuvres complètes*, hg. v. Albert Thibaudeau und Maurice Rat, Paris: Gallimard, 1962, S. 691.

⁴ Zur Rolle des Monströsen in der Phantastik seit dem 18. Jahrhundert vgl. Marie-Hélène Huet: *Monstrous Imagination*, Cambridge/Mass., London: Harvard UP, 1993. Die Autorin vertritt die These, dass die literarische Phantastik den zuvor noch im medizinischen Diskurs verankerten Glauben an die prokreative Kraft der *vis imaginativa* beerbt habe. Die Einbildungskraft als eine Erklärung der Entstehung von Monstren verschwand demnach aus dem medizinischen Diskurs, um dafür im Bereich der Ästhetik weiter zu wirken. Die literarische Phantastik besitzt demzufolge eine gegendiskursive Funktion als Archiv eines in der modernen Medizin verdrängten alten Wissens.

⁵ Lorain Daston und Katharine Park (*Wonders and the Order of Nature* [Anm. 2]) formulieren in diesem Sinne: «When marvels themselves became vulgar, an epoch had closed» (S. 19). Was für die Wunder allgemein gilt, trifft auch im Speziellen für die wunderbaren Monstren zu.

⁶ Zu diesem Prozess der Naturalisierung vgl. u.a. Javier Moscoso: «Vollkommene Monstren und unheilvolle Gestalten. Zur Naturalisierung der Monstrosität im 18. Jahrhundert», in: Michael Hagner (Hg.): *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Göttingen: Wallstein, 1995, S. 56-72.

des Unbekannten und ihrer geometrisch-mathematischen Kartographierung ebenfalls zunehmend ihre Existenzgrundlage.⁷

Es wird im Weiteren aber nicht mein Anliegen sein, zu überprüfen, inwieweit sich die spanische Kultur in diese kurz skizzierte Geschichte des Fortschritts im Sinne einer Überwindung des Monströsen im Zuge seiner Rationalisierung und Naturalisierung einreihen bzw. umgekehrt als eine metaphysische Insel der Antimoderne⁸ gegenüber diesem Fortschritt zurückbleibt. Gegen die Progressionslogik derartiger Fortschrittserzählungen will ich vielmehr darauf bestehen, dass die Frühe Neuzeit nicht nur defizitär als ein mehr oder weniger gelungener Anfang der Moderne verstanden werden kann, wobei der Glaube an einen höheren Sinn des Monströsen dann als ein Mangel an Modernität zu gelten hätte, sondern dass diese Epoche umgekehrt gerade aus dem Moment epistemologischer Unsicherheit heraus ihre eigene kulturelle Produktivität entwickelte. Das Proliferieren von literalen und figurativen Gestaltungen des Monströsen in literarischen und nicht-literarischen Texten, das sich auch und gerade in der spanischen Kultur des 17. Jahrhunderts erkennen lässt, soll also nicht als ein Zeichen für das fehlende Vermögen zu wissenschaftlicher Klarheit oder Indiz des verpassten Anschlusses an eine moderne, taxonomisch funktionierende epistemologische Ordnung verstanden werden. Vielmehr möchte ich es als Symptom für eine genuine Kulturleistung interpretieren, die Zeiten epistemischer Unschärfen befördern können, in denen die Ungleichzeitigkeit des gleichzeitig vorhandenen und miteinander konkurrierenden Wissens nicht die Ausnahme bildet, sondern den Normalfall darstellt. Grundsätzlich folge ich damit dem Ansatz von Lorraine Daston und Katharine Park, die ihre Fallstudie zur frühneuzeitlichen Behandlung des Monströsen nicht nur ins Zentrum ihrer großen Abhandlung über *Wonders and the Order of Nature* gerückt haben, sondern sich dabei auch ausdrücklich von ihrem ursprünglichen Vorhaben einer linear-teleologischen Geschichtsschreibung distanzieren:

Instead of three successive stages, we now see three separate complexes of interpretations and associated emotions – horror, pleasure, and repugnance – which overlapped and coexisted during much of the early modern period [...] Rather than canonizing the view that equates a religious response to monsters as prior to and less advanced than a naturalistic reading of them [...] we argue that the march toward the naturalization of marvels was an illusion, created by a new unanimity among intellectuals in the late seventeenth century.⁹

Eine derartige vom Fortschrittsparadigma und dem aufklärerischen Ziel einer zunehmender Rationalisierung und Zivilisierung entbundene Kulturge-

⁷ Zur Tradition der Wunder und Monstren des fernen Osten vgl. die klassische Studie von Rudolf Wittkower: «Marvels of the East. A Study in the History of Monsters», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), S. 159-197.

⁸ Ich wähle diese Formulierung mit Bezug auf den Titel eines Buches von Fernando Rodríguez de la Flor: *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

⁹ Daston/Park: *Wonders and the Order of Nature* (Anm. 2), S. 176.

schichtsschreibung hat in den letzten Jahren auch eine neue, intensivere Beschäftigung mit dem Reichtum an Wundern und Monstren ermöglicht, welche die spanische Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts bereit hält. Elena del Río Parras Studie über *Representaciones de lo deformе en el Siglo de Oro español* aus dem Jahre 2003, die explizit an die Vorarbeiten von Daston und Park anschließt, ist dafür nicht der einzige, aber der wohl nachdrücklichste Beleg der letzten Jahre.¹⁰ Etwas überspitzt könnte man formulieren, dass nun, nachdem die Monstren der Frühen Neuzeit dank der angelsächsischen Forschung vom Stigma der Rückständigkeit befreit wurden, auch der spanische Barock als eine Ära des Monströsen voll gewürdigt werden kann.

Monströser spanischer Barock: zur Poetik des Abnormen in Lope de Vegas *Arte Nuevo*

Wenn Elena del Río Parra die Epoche des *Siglo de Oro* als ein Zeitalter des Monströsen bezeichnet, greift sie dabei, ohne es zu wissen oder jedenfalls ohne es explizit zu reflektieren, einen Topos auf, der kunst- und literaturhistorisch auf dem spanischen Barock lastet, seit die französische Klassik im 17. Jahrhundert ihren eigenen regelgeleiteten Diskurs von der vermeintlich regellosen Literatur und Kunst des südlichen Nachbarn abzugrenzen versuchte und dabei in aristotelischer Tradition die autotelisch nach immanenten Gesetzen organisierte Ordnung der Natur zum Maßstab der Kunst erhob. Denn wo Kunst organologisch nach dem Vorbild der Natur verstanden wird, muss das Monstrum zum Über- und Ausschuss einer verfehlten Kunst werden. Diesen logischen Umkehrschluss aus der aristotelischen Poetik zog als erster explizit Horaz in seiner *Ars poetica*, wo er einleitend darauf insistiert, dass die Einbildungskraft der Dichter bei aller Freiheit nicht maßlos werden und die Grenzen der natürlichen Ordnung übertreten darf.¹¹ Um diese Grenze des Imaginierbaren zu bezeichnen, generiert er dabei eine Art künstliches Hybridmonster, das seinerseits aus Elementen von mehreren mythologischen Monstren – dem Zentauren und der Sirene – zusammengesetzt ist und als Exempel dient:

¹⁰ Neben dieser Studie (Elena del Río Parra: *Una era de monstruos. Representaciones de lo deformе en el Siglo de Oro español*, Madrid: Iberoamericana, 2003) ist vor allem der Ausstellungskatalog *Monstruos y seres imaginarios en la biblioteca nacional* zu nennen (Madrid: Biblioteca Nacional, 2002), in dem Katharine Park nicht nur mit ihrer Forschung allgemein sehr präsent, sondern auch mit einem eigenen Beitrag vertreten ist. Zum Thema des Monströsen in der spanischen Kultur vgl. außerdem die Sammelbände von Rafael de la Fuente Ballesteros/Jesús Pérez Magallón (Hg.): *Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica*, Valladolid: Universitas Castellae, 2003, und Mariela Insúa/Lygia Rodrigues Vianna Peres (Hg.): *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Madrid: Iberoamericana/Frankfurt a. M.: Vervuert, 2009.

¹¹ Vgl. Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica/Die Dichtkunst*. Lateinisch-Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer, Stuttgart: Reclam, 2008, S. 4, V. 1-9.

Si por capricho uniera un dibujante
 Á un humano semblante
 Un cuello de caballo, y repartiera
 Del cuerpo en lo restante
 Miembros de varios brutos, que adornara
 De diferentes plumas, de manera
 Que el monstruo cuya cara
 De una muger copiaba la hermosura,
 En pez enorme y feo rematara,
 Al mirar tal figura,
 Dexarais de reiros, ó Pisones
 Pues, Amigos, creed que á esta pintura
 En todo semejantes
 Son las composiciones
 Cuyas vanas idéas se parecen
 Á los sueños de enfermos delirantes,
 Sin que séan los pies ni la cabeza
 Partes que á un mismo cuerpo pertenecen.¹²

Ich zitiere den *locus classicus* deshalb in Tomas de Iriartes spanischer Übersetzung vom Ende des 18. Jahrhunderts, weil erst in dieser Formulierung vollends deutlich wird, dass die Kunst des spanischen Barock aus der neoaristotelischen Sicht der *doctrine classique* betrachtet widernatürlich-monströs erscheinen musste, als kulturelle Fehlleistung, zu deren später Korrektur sich die spanischen *afrancesados* im Anschluss an das Paradigma der französischen Ästhetik endlich aufmachten. In der Tat hatte sich die Literatur des vorangegangenen Jahrhunderts geradezu programmatisch dem Monströsen verschrieben, wie an Lope de Vegas *Arte nuevo de hacer comedias* besonders deutlich wird. Die Abweichung von der aristotelischen Poetik wird dort in einem ersten Schritt als notwenige Anpassung an den pervertierten Geschmack des Publikums passiv gerechtfertigt,¹³ in einem zweiten Schritt dann jedoch offensiv mit

¹² Tomás de Iriarte: «Arte poética de Horacio, ó Epístola a los Pisones, traducida en verso castellano», in: *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Iriarte*, Bd. 4, Madrid: Imp. Real, 1805, S. 1-2. Ein Digitalisat des Textes findet sich in der *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. [URL: <http://www.cervantesvirtual.com>]. Iriartes Horaz-Übersetzung erschien erstmals 1777 und sollte folgenreich werden, denn Goya reagierte später seinerseits skeptisch auf die von Iriarte neoklassizistisch zugespitzte Horazische Forderung nach Naturähnlichkeit, indem er in seinem berühmtesten Capricho, *El sueño de la razón produce monstruos*, die Leitbegriffe «capricho», «sueños de enfermos delirantes» und «monstruo» aufgreift und so in Szene setzt, dass sie eine durchaus vernunftkritische Wendung bekommen. Auf Tomás de Iriartes Übersetzung als wahrscheinliche Quelle Goyas wies erstmals George Levittine hin: «Literary Sources of Goya's Capricho 43», in: *The Art Bulletin* 38, 1 (1955), S. 56-59. Zur Funktion des Monströsen in den Caprichos Goyas vgl. auch den lesenswerten Aufsatz von Anja Lemke: «Zwitterhafte Zeichenmonster in Goyas Caprichos», in: Achim Geisenhanslücke/Georg Mein (Hg.): *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, Bielefeld: transcript, 2009, S. 597-616.

¹³ «Si pedís parecer de las que agora/ están en posesión, y que es forzoso/ que el vulgo con sus leyes establezca/ la vil quimera de este monstruo cómico/ diré el que tengo, y perdonad, pues debo/ obedecer a quien mandarme pude [...]» (Lope Felix de Vega Carpio: *Arte nuevo de*

dem Argument der natürlichen *varietas*, die genau jene «widernatürliche» Gattungsmischung (die Tragikomödie) erstrebenswert mache, die von Horaz als unzulässige Transgression verworfen wurde:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula, que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.¹⁴

Lope de Vega spielt so eine frühneuzeitliche Naturinterpretation, nämlich die von der *natura artifex*, die Wunder und Monstren aus launischem Überschwang als *lusus naturae* hervorbringt und damit ihre kreative Potenz aussellt,¹⁵ gegen eine andere aus, die von einer organischen Einheitlichkeit der Schöpfung ausgeht und Monstren deshalb als zensierenswerte Deformationen begreift.¹⁶ Die logischen Widersprüche, die sich zwischen den konfligierenden zeitgenössischen Naturkonzeptionen ergaben, werden vom findigen Lope also taktisch dazu genutzt, seine eigene konformistische Dramenproduktion, die zunächst pragmatisch motiviert ist und dem Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer folgt, poetologisch neu zu rechtfertigen, ohne dabei die antike Norm der Naturähnlichkeit der Dichtung ganz grundsätzlich in Frage stellen zu müssen.¹⁷ Die Horazische Positionierung des Monstrums als eine drohende Schwellenfigur, die vor einer unzulässigen Überschreitung der Naturnorm installiert wurde, wird nicht einfach invertiert, sondern durch eine alternative Naturnorm, in der das Monstrum als Teil einer wunderbaren Fülle ins Zentrum gerückt ist, unterlaufen.

Dass Lope de Vega mit dieser Taktik im spanischen Kontext sehr erfolgreich war, zeigt nicht nur die Rezeption des *Arte nuevo* allgemein, sondern im Besonderen die Tatsache, dass seine im Traktat ingenios betriebene Umwertung des Horazischen Monstrums auch den später allgemein verbreiteten Beinamen des «monstruo de naturaleza» motiviert haben dürfte.¹⁸ Lope de Vega

¹⁴ *hacer comedias*, hg. v. Enrique García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra, 2006, S. 139f., V. 147-152).

¹⁵ Ebenda, S. 141, V. 174-180.

¹⁶ Vgl. Daston/Park: *Wonders and the Order of Nature* (Anm. 2), S. 190-201: «Pleasure: Monsters as Sports».

¹⁷ Ebenda, S. 201-214: «Repugnance: Monsters as Errors».

¹⁸ Ich schließe mit dieser Argumentation an die Studie von Christian Grünnagel an, dessen Ergebnisse ich im Lichte der Forschungen von Daston und Park weiterführe und etwas anders werte: «La genealogía alegórico-monstruosa de la comedia nueva según Lope y su contexto. Una interpretación en clave estética», in: Germán Vega García-Luengos/Héctor Urzáiz Tortajada (Hg.): *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010, S. 599-608.

¹⁹ Dieses *epitheton ornans* wurde Lope erstmals ausdrücklich, d.h. schriftlich niedergelegt, von Cervantes im Vorwort seiner *Ocho comedias y ocho novelas exemplares* von 1615 verliehen. Dass es sich rasch verbreite und populär wurde, beweist eine Passage aus Guillén de Cast-

konnte den Zeitgenossen im Sinne dieser spielerisch-optimistischen Deutung des Monstrums selbst als ein Wunder *praeter naturam* gelten, ohne dass diese positive Wertung angesichts des Pluralismus koexistierender Naturmodelle notwendig in direktem Widerspruch zu anderen zeitgenössischen Monstrendefinitionen treten musste. Sebastián de Covarrubias etwa folgt, wenn er in seinem *Tesauro* von 1611 «monstro» als «cualquier parto contra la regla y orden natural» definiert,¹⁹ schlichtweg einer anderen Traditionslinie der Monstrendeutung, die Lorraine Daston und Kathrine Park in ihrer Fallstudie unter der Überschrift «Horror: Monsters as Prodigies» rekonstruieren.²⁰ Covarrubias' Wortdefinition schließt an diese Prodigientradition an. Das beweist schon das zur Erläuterung erwähnte Fallbeispiel, die Geburt eines Kindes mit zwei Köpfen und vier Beinen, das von den Eltern für ein schreckliches Warnzeichen gehalten wird. Der Gelehrte begründet den Zeichencharakter des Monstrums als ein direkt auf Gottes Eingreifen zurückzuführendes widernatürliches, aber signifikantes Geschehen abschließend auch etymologisch: «Monstrum a monstrando, quod aliquid significando demonstret».²¹

Wenn die Kultur des spanischen Barock sich nicht nur aus dem vorurteilsbehafteten Rückblick des Klassizismus als eine Ära des Monströsen darstellt, sondern zumindest ästhetisch-poetologisch durchaus selbstbewusst in die Nähe des Wunderbar-Monströsen stellte, ist dies also nicht zuletzt der Konkurrenz divergierender Naturkonzeptionen geschuldet, die einen relativ weiten normativen Deutungsraum ermöglichten. Mit Thomas S. Kuhn ließe sich von einer vorparadigmatischen Phase der Naturauslegung sprechen,²² die erst durch das sich im Zuge der Aufklärung durchsetzende neue naturwissenschaftliche Paradigma abgelöst wurde. Wissenschaftsgeschichtlich mögen solche Phasen als Epochen unklarer Verhältnisse und Hindernisse auf dem «Weg zur normalen Wissenschaft»²³ abgewertet werden, kulturell wirkte der Mangel an

ros Stück *El curioso impertinente*, das erstmals 1618 gedruckt erschien. Dort wird Lope de Vega erneut als «monstruo de naturaleza» bezeichnet und behauptet, diese Bezeichnung sei «de todos conocido». Ich entnehme diese Zitate einem Aufsatz von John G. Weiger, der sich allerdings ausschließlich mit Datierungsfragen zum Stück de Castros beschäftigt: «Monstruo de Naturaleza: Castro's Ironic Use of Cervantes' Epithet for Lope de Vega», in: *Hispania* 65,1 (1982), S. 39-44.

¹⁹ Sebastián de Covarrubias Orozco: *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], hg. v. Felipe C. R. Maldonado, 2a edición corregida, Madrid: Castalia, 1995, S. 761.

²⁰ Daston/Park: *Wonders and the Order of Nature* (Anm. 2), S. 177-190.

²¹ Covarrubias führt in dieser Etymologie nur die aktive Bedeutung von Monstrum als etwas Bezeichnendes an. Daneben gab es in der Frühen Neuzeit aber auch Versuche, die Bedeutung passivisch zu verstehen, das Monstrum also als kurioses Schauobjekt. An diese «significación pasiva», die vor allem Fortunato Liceti vertrat, erinnert ausdrücklich noch Rivilla Bonet y Pueyo: *Desvios de la naturaleza* (Anm. 1), fol. 2 r/v, lehnt sie aber als falsch ab. Nach heutigem Kenntnisstand der Etymologie leitet sich *Monstrum* nicht aus *monstrare* ab, sondern von lat. *monere* («mahnen»).

²² Thomas S. Kuhn: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2¹⁹⁷⁶.

²³ Über diesen Weg ebenda, S. 25-36.

einer normativen Paradigmatik der Naturauslegung jedoch durchaus produktiv. Den zeitgenössischen Schriftstellern ermöglichte er jedenfalls Spielräume nicht nur innerhalb einer vom exakten Wissen abgegrenzten Enklave des Literarischen, sondern ingeniose Positionierungen in einem Feld der Weltdeutung, das unterhalb der noch unbestrittenen hierarchisch höchsten Ebene theologischer Doxa relativ offen war.

Monstren der äußeren Natur im naturphilosophischen Diskurs: das Beispiel Nierembergs

Das Proliferieren von Figuren des Monströsen in der Zeit des Barock lässt sich auf epistemologischem Niveau grundsätzlich also vermutlich mit dem Fehlen eines klaren normativen Bezugsrahmens der Naturauslegung erklären. Die Geschichte des darauf folgenden modernen Normierungsprozesses ist von Michel Foucault in seiner Vorlesungsreihe zu *Les Anormaux* diskursarchäologisch bereits grundsätzlich erschlossen worden.²⁴ Die Frühe Neuzeit dient ihm dabei allerdings lediglich als Kontrastfolie und gerät nicht differenzierter in den Blick.²⁵ Obgleich auch die neueren Forschungen zum frühneuzeitlichen Monströsen gerne auf Thesen und Methodik Foucaults rekurrieren, steht eine systematische diskursgeschichtliche Aufarbeitung für diese Epoche noch aus, zumindest was den spanischen Barock betrifft. Elena del Río Parras schon erwähnter Studie kommt zwar unbestreitbar das Verdienst zu, das Problemfeld grundsätzlich erschlossen zu haben. Der methodologischen Herausforderung, die sich aus der Aufgabe ergibt, ein Diskursfeld zu beobachten, das sich gerade nicht durch die von Foucault analysierten und dank seinen Anregungen vergleichsweise gut erforschten Mechanismen des modernen Zusammenspiels von Rechtsdiskurs und medizinischem Wissen charakterisiert, kann sie jedoch – kaum verwunderlich angesichts der Größe dieser Aufgabe – nicht wirklich befriedigend gerecht werden. Ein erster Schritt dazu wäre es, genauer zwischen den Texten zu unterscheiden, die den spanischen Diskurs über das Monströse transportierten. Neben den Übersetzungen oder lateinischen Aus-

²⁴ Michel de Foucault: *Les Anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris: Gallimard, 1999.

²⁵ An Stelle einer diskursgeschichtlichen Analyse der Vormoderne tritt lediglich eine Kulturgeschichte des Monströsen in Abbreviatur, die sich auf vermeintlich besonders emblematische Monstra stützt (ebenda, S. 61): Das Mittelalter habe vor allem Monstra bevorzugt, mit denen die kategoriale Vermischung von Mensch und Tier figuriert wird, die Renaissance dagegen, als Reaktion auf die Problematik der Kirchenspaltung, die Figur der siamesischen Zwillinge. Im ‹klassischen› Zeitalter dagegen werde der Hermaphrodit und mit ihm die Kategorie biologischer Geschlechtlichkeit zum Hauptproblem. Abgesehen von der Skizzenhaftigkeit dieser Entwicklungsgeschichte kann sie für die Erfassung des spanischen Barock kaum sehr hilfreich sein, zeichnet sich dieser doch offenbar gerade nicht durch die Privilegierung eines bestimmten Typus des Monströsen aus, sondern eher durch Amalgamierung bzw. Kumulation differenzierender Typen.

gaben der einschlägigen Abhandlungen aus dem europäischen Kulturkreis (Ulisse Aldrovandus, Fortunato Liceti, Ambroise Paré u.a.) zieht Elena del Río Parra besonders die *Curiosa y oculta filosofía* des Jesuitenpeters Juan Eusebio Nieremberg sowie die Abhandlungen des Kapuzinermönches Antonio de Fuentelapeña (*El ente dilucidado*, 1676) und des in Peru tätigen Chirurgen José de Rivilla Bonet y Pueyo (*Desvíos de la naturaleza*, 1695) heran; drei Texte, die sie trotz ihrer sehr unterschiedlichen Resonanz prinzipiell als gleichwertige Quellen behandelt.²⁶

An Nierembergs Schrift, die aufgrund ihrer Verbreitung als besonders exemplarisch gelten darf, lässt sich der vorparadigmatische Charakter der Konzeption des Monströsen im naturphilosophischen Diskurs des spanischen Barock gut veranschaulichen, und dies in Widerspruch zu der in der Forschung verbreiteten Tendenz, den Jesuiten geradezu als einen Vorläufer der Aufklärung zu präsentieren und ihn damit als eine Ausnahme seines barock geprägten kulturellen Umfelds zu präsentieren. Entscheidend für diese Sicht auf Nieremberg dürfte besonders Eduardo Zepeda-Henríquez gewesen sein, dessen Einführung in Leben und Werk des Autors im Rahmen der *Biblioteca de autores españoles* nach wie vor als maßgeblich gilt. Nieremberg wird dabei nicht nur stilistisch als Antipode eines vermeintlich dunklen Barock präsentiert und ausdrücklich vom «pecado» der «obscuridad» eines Baltasar Gracián abgegrenzt.²⁷ Der Polygraph wirkt in dieser Darstellung überhaupt nicht als ein Zeitgenosse Graciáns, sondern als ein verspäteter Renaissancegelehrter bzw., in die andere Richtung des Zeitpfeils gedacht, als ein fast perfekter Frühaufklärer, wäre da nicht die offensichtliche Bindung des Jesuiten ans christliche Weltbild. In seiner Rolle als Philosoph stellt Zepeda-Henriquez Nieremberg jedenfalls geradezu als Empiriker dar und rückt die *Curiosa Filosofía* ausdrücklich in den Zusammenhang einer «tendencia – iniciada por Vives en la filosofía española – a una pura, desnuda, observación de la Naturaleza,

²⁶ Die 1630 zunächst einzeln veröffentlichte *Curiosa Filosofía* erschien erneut 1633 und dann ab 1634 zusammen mit der *Oculta Filosofía* in mehreren Auflagen. Schon aufgrund dieser wesentlich stärkeren Verbreitung ist Nierembergs Abhandlung wohl insgesamt aussagekräftiger für die spanische Kultur des 17. Jahrhunderts als Fuentelapeñas *El ente dilucidado* von 1676 oder Rivilla Bonet y Pueyos *Desvíos de la naturaleza* von 1695. Die beiden letztgenannten Schriften erzielen im Vergleich zu Nierembergs Abhandlung verhältnismäßig geringe Resonanz. Eine breitere Rezeption von Fuentelapeñas Werk, das immerhin sehr rasch 1677 eine zweite Auflage erfuhr, wurde offenbar vom Kapuzinerorden durch Aufkauf der gesamten Edition verhindert. Die Schrift ist heute praktisch nur über einen modernen Neudruck im Rahmen einer Serie zugänglich, die sich bezeichnenderweise *Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados* nennt: vgl. Antonio de Fuentelapeña: *El ente dilucidado: tratado de monstruos y fantasmas*, hg. v. Javier Ruiz, Madrid: Ed. Nacional, 1978. Die Abhandlung Rivilla Bonet y Pueyos (*Desvíos de la naturaleza* [Anm. 1]) erschien in Peru und erlebte keine weiteren Auflagen.

²⁷ Eduardo Zepeda-Henríquez: «Juan Eusebio Nieremberg. Estudio biográfico, crítico y bibliográfico», in: *Obras escogidas del Padre Juan Eusebio Nieremberg*, Bd. I: Madrid 1957 [= BAE CIII], S. XI-XLI, hier: S. XII.

como principal método para investigar la verdad».²⁸ Auch Elena del Río Parra spricht ganz ähnlich von einer «mirada empírica».²⁹

Nierembergs Studie ist zwar in der Tat als naturphilosophische Abhandlung über die Gründe von Abnormitäten der physikalischen Natur konzipiert, aber von einer empirikritischen methodischen Naturbeobachtung im Sinne der Aufklärung noch denkbar weit entfernt. Im Gegenteil, in seiner *Curiosa y oculta filosofía* versammelt der Autor Wunder der Natur, die er praktisch nie selbst in Augenschein genommen hat, sondern Textquellen und Erzählungen unterschiedlicher Provenienz entnimmt, um durch ihre Anhäufung in einer schieren Logik kumulativer Fülle zu beweisen, dass die Schöpfung bewundernswert ist, weil sich in ihr die verstandesmäßig nicht restlos fassbare Größe Gottes spiegelt. Monstren verstärken diese Bewunderung für die unfassliche Schönheit der Schöpfung. Sie wirken, wie Nieremberg im dritten Buch, das der «animación y especificación de los monstruos» gewidmet ist, einleitend feststellt, als eine Art Schönheitsflecken, die durch ihren Kontrast die allgemeine Wohlgestalt der Ordnung noch stärker zur Geltung bringen.³⁰ Die weiteren Ausführungen motiviert der Autor zunächst durch das Anführen eines konkreten Beispiels aus dem eigenen Erlebensbereich. Es handelt sich um eine vor kurzem am Hof vorgefallene Geburt siamesischer Zwillinge, bei der sich die Fachkundigen nicht einig geworden seien, ob es sich um ein Individuum oder zwei Personen handele und dementsprechend zwei Taufen nötig seien. Zur Klärung dieser Streitfrage wird Nierembergs Expertise notwendig.

Dieser einleitende, vermeintlich aktuelle Beispielfall dient der Beglaubigung des Autors als Augenzeugen: «El argumento, y texto de lo que hemos de glossar es lo que hemos visto con los ojos».³¹ Bei kritischer Lektüre offenbart sich der fiktive Charakter der Augenzeugenschaft allerdings recht schnell. Auffällig ist schon die Tatsache, dass Nieremberg anders als bei zahlreichen späteren Beispielen, die nur aus sekundärer Quelle angeführt werden, gerade bei diesem «erlebten» Fall, der ja nicht nur die aus der Geschichte bekannten Exempla, sondern auch andere zeitgenössische Beispiele übertreffen und zusammenfassen soll, auf eine genaue Datierung verzichtet; stattdessen wird lediglich die an die Aussagesituation des Sprechers gebundene zeitliche Deixis «estos dias passados» eingesetzt. Dass es sich dabei nicht um eine tatsächliche historische Referenz handeln kann, sondern um eine fingierte *demonstratio ad oculos*, die eigentlich eine *Deixis am Phantasma* ist,³² wird deutlich, wenn

²⁸ Ebenda, S. XXVII.

²⁹ Río Parra: *Una era de monstruos* (Anm. 10), S. 40.

³⁰ Juan Eusebio Nieremberg: *Curiosa y oculta filosofía. Primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza, examinadas en varias questiones naturales...*, Imprenta de María Fernández a costa de Juan Antonio Bonet, 1649, S. 63a: «Es tan hermosa la naturaleza, y tan cabal en sus obras, que aun no le falta desformidad en algunas, vn lunar suele causar mas gracia».

³¹ Ebenda.

³² Dies in Anlehnung an die Begrifflichkeit Karl Bühlers: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart: Fischer, 1965, S. 121ff.

man bemerkt, dass das Gegenwartssignal über die unterschiedlichen Auflagen des Werkes hinweg beibehalten wird.³³ Der ‹aktuelle› Beweisfall kann als finanzierte Aktualität seine Gültigkeit so für jede Lesergeneration stets neu erweisen. Nicht empirisch genaue Beobachtung steht also am Anfang von Nierembergs Interesse an der Erforschung des Monströsen, sondern eine nur vorgestellte Augenzeugenschaft, die zur Selbstauthorisierung eingesetzt wird.

Bei weiterem Verlauf der Lektüre wird zudem klar, dass der einleitende Streitfall nur als Vorwand und ‹Aufhänger› dient, um das angelesene gelehrt Wissen über das Monströse im Verbund mit möglichst merkwürdigen Monstren-Geschichten, die Nieremberg ebenfalls der Tradition und nicht eigener Anschauung entnimmt, interessant präsentieren zu können. Das Ausgangsinteresse an der juristischen Frage nach dem Verhältnis von körperlicher und seelischer Identität des siamesischen Zwillings gerät dabei rasch aus den Augen und wird erst zehn Kapitel später wieder erinnert.³⁴ Es geht Nieremberg am Ende auch weniger um die pragmatische Lösung des angeblich so drängenden rechtlichen Problems,³⁵ sondern um die Ausbreitung einer möglichst vollständigen Kasuistik zur Prüfung monströser Individuen, deren Regeln an der Sammlung überliefelter Wundergeschichten entwickelt werden. Der Wahrheitsgehalt der herangezogenen Geschichten, die als «extraordinarias», «notables» oder «raros» bezeichnet werden, bleibt dabei ungeprüft und ist völlig sekundär im Vergleich zu ihrer Funktion, die Vielfalt von prinzipiell denkbaren Möglichkeiten zu verdeutlichen. So lehnt Nieremberg es etwa ab, die Anzahl der Individuen im Falle siamesischer Zwillinge einfach durch Zählung der Köpfe zu lösen, indem er auf die Existenz vielköpfiger Hydryen hinweist, also die Mythologie bemüht.³⁶ Andere bestenfalls pseudohistorische Fallgeschichten ‹beweisen›, dass man auch ohne Kopf oder Herz leben kann und überhaupt das Organische im Verhältnis zur Seele völlig zweitrangig ist. Nierembergs Konzeption des Monströsen ist nicht anschauungsbasiert und beruht nicht auf empirikritisch verifizierten Informationen, sondern zeugt von

³³ Zum Abgleich der Stelle habe ich eine wohl auf 1639 zu datierende frühere Ausgabe herangezogen: *Curiosa filosofia y tesoro de maravillas de la naturaleza examinadas en varias questiones naturales...*, Madrid: Imprenta del Reyno [1639?], fol. 63 v°

³⁴ Nieremberg: *Curiosa y oculta filosofia*, 1649 (Anm. 30), S. 72b: «cerca del monstro presente no tenemos que tardarnos en ello, sino llegar a nuestra question, si tiene dos almas, si son dos supuestos».

³⁵ Dass die Entscheidung zur Taufe ‹monströser› Missgeburten in der Frühen Neuzeit gerade in Hofkreisen durchaus konkrete erbrechtliche Relevanz besitzen konnte, ist durch einen französischen Rechtstreit aus dem Jahre 1619 belegt, der auch in schriftlicher Form ausgetragen wurde: *Plaidoyer de maistre Robin, advocat en la cour, avec l'ampliation du plaidoyé de maistre Simon Houdry, aussi advocat. Sur la question, savoir si un enfant, qu'on pretendoit avoir été monstre. Et auquel, pour raison de ce, on luy avoit refusé le saint sacrement de baptême, avoit été capable de recueillir la succession de son pere, in vim eius testamenti. Et si par son decez il avoit donné lieu à la substitution pupillaire faicté au profit de sa mere*, Paris: Villery, 1620. Auf diesen Fall bezieht sich Huet: *Monstrous Imagination* (Anm. 4), S. 31f.

³⁶ Nieremberg: *Curiosa y oculta filosofia* (Anm. 30), Cap. XIX, S. 77.

einer aus religiösem Glauben gespeisten, bisweilen geradezu märchenhaft anmutenden Bereitschaft zur Akkreditierung des Wunderbaren. Sie manifestiert sich besonders deutlich in einer Fallgeschichte, die der Autor dem eigenen Leben entnimmt. Die autobiographische Anekdote reiht sich ein in eine kumulative Fülle von Belegen, die vom Einfluss der menschlichen Phantasie bei der Entstehung des Monströsen zeugen:

En Alemania mi abuela (tan cerca me toca este milagro de naturaleza) estando preñada de mi madre, se le antojò vnas fressas, que son cierto genero de fruta, en otras partes mas ordinarias que aqui, no huuo ocasion de auverlas, ella triste por ver frustrado su deseo, puso la mano en la cabeza rascandosela, que es accion que suelen hacer algunos quando no alcanzan lo que desean, cosa rara: nacio la criatura con cinco bultos en la cabeza en la parte que assentò su madre los dedos, del tamaño, forma y color de aquella fruta, y cortandoselos cada año, la tornauan a nacer, lo qual se repitio hasta cumplidos diez años.³⁷

Nierembergs eigene Mutter war in ihrer Kindheit also angeblich ein regelrechtes Naturwunder. Der Autor reiht sich so genealogisch selbst ein in eine phantastische Familientradition. Diese Anekdote zeigt nicht nur, dass die Naturauffassung des Autors von der festen Überzeugung universeller metaphysischer Korrespondenzen und Analogieverhältnisse getragen ist,³⁸ sondern auch, dass es ihm nicht etwa darum geht, durch die Erkundung monströser Abweichungen zu einer möglichst genauen und eindeutigen Erkenntnis der Regeln der Natur zu gelangen. Umgekehrt möchte Nieremberg vielmehr demonstrieren, wie zahlreich die Gründe für Anomalien sein können. Der «imaginistischen» Argumentationslinie folgend,³⁹ spielt die Einbildungskraft für ihn dabei eine durchaus zentrale Rolle. Unabhängig von der Frage, wie konsensfähig oder repräsentativ diese Tradition zu Nierembergs Zeit für den naturphilosophischen bzw. naturwissenschaftlichen Diskurs tatsächlich noch gewesen sein mag, wird an seinem Beispiel auf jeden Fall deutlich, dass im spanischen Barock die von Marie Hélène Huet studierte moderne Verdrängung eines Glau-

³⁷ Ebenda, S. 67b-68a.

³⁸ Javier González Rovira («Imaginativa y nacimientos prodigiosos en algunos textos del Barroco», in: *Criticón* 69 [1997], S. 21-31) zeigt in diesem Sinne, dass Nierembergs Auffassung zum Einfluss der *vis imaginativa* der Tradition des naturmagischen Denkens entspricht, wie sie in esoterischen Strömungen der Renaissance verbreitet war (S. 21f.). Für den Barock hält er dagegen die Umstellung auf tomistisches Denken für entscheidend, so dass Autoren wie Fray Antonio de Fuentelapeña oder Gómez de Tejada im Gegensatz zu Nieremberg paradigmatischer erscheinen (S. 29). Obgleich ich den Beobachtungen Roviras größtenteils zustimmen kann, folge ich ihm nicht in der dabei zugrunde gelegten Epochensystematik. Mein eigener Barockbegriff geht nicht von einem Paradigmenwechsel der Wissensnormen aus, sondern von einer epistemischen Krisenzeit, die aus der Konkurrenz konfliktierender Normen entstand.

³⁹ Zu dieser Traditionslinie vgl. auch Pierre Darmon: *Le mythe de la procréation à l'âge baroque*, Paris: Seuil, 1981, S. 158-162. Anders als Javier Rovira («Imaginativa y nacimientos prodigiosos en algunos textos del Barroco» [Anm. 38]) geht Pierre Darmon von einer ungebrochenen Gültigkeit dieser Tradition gerade in der Zeit des Barock aus.

bens an die wunderbare Macht der Imagination in den Bereich der literarischen Phantastik noch nicht eingesetzt hatte.

Monstren der inneren Natur in der Moralistik: Gracián und Calderón

Wenn der literarischen Phantastik der Moderne eine gegendiskursive Funktion zum wissenschaftlichen normierten Wissen um die Natur zugeschrieben werden kann, so fehlte zu einem solchen Widerstreit im spanischen Barock schlichtweg der normative Grund, sofern unsere These einer Konkurrenz differierender Naturauffassungen vor der Etablierung eines modernen Normalisierungsdispositivs zutreffen sollte. Die Literatur jener Zeit ließe sich demzufolge weder als Vehikel gesellschaftlicher Wissensnormen verstehen noch als Archiv für ein eigentlich verdrängtes Wissen. Sie partizipierte vielmehr mit an einer epistemologischen Krise, die sich – dem Wortsinne von *krínein* entsprechend – als eine Krise der Unterscheidung manifestiert. Baltasar Graciáns *Criticón* stellt in dieser Hinsicht ein besonders einschlägiges Beispiel dar, besteht dieser dreiteilige allegorische Lebensroman doch nicht aus einer Reihe von *Crisis*, sondern macht die Fähigkeit zur moralischen Entscheidung zwischen wahren Sein und falschem Sein generell zu seinem Hauptanliegen.⁴⁰ In unserem Zusammenhang ist der Text auch deshalb besonders erwähnenswert, weil Gracián das moralische Krisenthema dabei mit Figurationen des Monströsen verbindet, die in ihrer Vielgestaltigkeit nicht nur in der Literatur des spanischen Barock ihresgleichen suchen. Ohne auf diese Figurationen und ihre Funktionen an dieser Stelle *en détail* einzugehen,⁴¹ kann zusammenfassend festgestellt werden, dass die Kreation einer exuberanten Monströsität zweiter, allegorischer Natur insgesamt die pessimistische moralische Einsicht in die Perversion der Werte veranschaulichen soll. Obwohl man diese Einsicht nun durchaus auch als Kritik des Autors an den gesellschaftlichen Verhältnissen seiner Zeit werten kann, geht aus dieser Kritik bemerkenswerter Weise praktisch nichts hervor, oder doch zumindest nichts für die Verhaltenspraxis unmittelbar Relevantes. Das angestrebte positive ethische Ziel der integralen Persönlichkeit, der *persona*, wird auf dem Lebensweg im Verlauf der Erzählung selbst ja gar nicht erreicht, sondern am Ende des Romans in ein Jenseits der Darstellung verschoben. Die nicht abreißende Reihe von Monstren, die als

⁴⁰ Baltasar Gracián: *El Criticón*, hg. v. Santos Alonso, Madrid: Cátedra, ⁸2001. Die folgenden Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

⁴¹ Zur Figuration des Monströsen in Graciáns *Criticón* vgl. die Ausführungen von Mercedes Blanco: «Le baroque et le monstrueux. À propos de Góngora et Gracián», in: María Aranda/Maryse Vich-Campos (Hg.), *Des Monstres... Actes du Colloque de Mai 1993 à Fontenay aux Roses*, École Normale Supérieure de Fontenay-St. Cloud, 1994, S. 131-152, sowie Jorge Checa: «Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián», in: *La Perinola. Revista de investigación quevediana* 2 (1998), S. 195-211.

Mischwesen,⁴² als deformierende Hypertrophierungen bestimmter Körperteile⁴³ oder auch als absoluter Mangel an fixierbarer Form⁴⁴ gestaltet sind, zeigt vor allem, dass die Normabweichung in einer moralisch gefallenen Welt zur unausweichlichen neuen Norm geworden ist: «en este mundo no se topa sino una monstruosidad tras otra».⁴⁵ Die Falschheit dieser zur Norm gewordenen Anomie, die Gracián in einer neuzeitlichen narrativen *freak-show* spektakulär inszeniert, steht für den Leser zwar außer Frage; insofern die korrigierende positive Gegennorm der *persona* aber lediglich eine ethische Zielvorgabe außerhalb des Raums der literarischen Repräsentation bildet, bleibt der Text ästhetisch dem abweichenden Monströsen bis zuletzt verschrieben und bezieht aus ihm offensichtlich nicht nur einen didaktischen Wert *ex negativo*, sondern vor allem auch das Material zur Ostentation von gelehrtem Wissensreichtum und ingenöser sprachlicher Produktivität.

Andere Textbeispiele, etwa aus der Satirik Quevedos⁴⁶ oder dem Theater Calderóns,⁴⁷ zeigen, dass die Hypertrophierung des Monströsen in Graciáns *Criticón* keine isolierte Ausnahme darstellt, sondern eher die pointierte Zu- spitzung einer allgemeinen Faszinertheit der spanischen Literatur des Barock am Normabweichenden, die sich gattungsübergreifend nachweisen ließe. An dieser Stelle soll lediglich der Hinweis auf ein Schauspiel Calderóns genügen, in dem das Monströse schon im Titel annonciert wird: *El mayor monstruo del mundo*.⁴⁸ Es existiert neben diesem Titel auch die Variante *El mayor monstruo, los celos*,⁴⁹ aber in Anschluss an die Überlegungen von Eleanora R. Sabin lässt sich behaupten, dass der zuerst angeführte und auch chronologisch frühere Titel den Intentionen des Autors, zumindest aber dem barocken Gehalt des Stücks besser gerecht wird.⁵⁰ Denn Calderón geht es ganz offenbar nicht um eine möglichst eindeutige Identifizierung des Monströsen mit einem bestimmten Gegenstand oder einer bestimmten Eigenschaft, sondern um das

⁴² So zum Beispiel der Zentaur Quirón in der siebten Crisi des ersten Teils (Gracián: *El Criticón*, S. 127ff.).

⁴³ Z.B. Argos in II.1 oder der ausschließlich aus seinem Hirn bestehende *sesudo* in III.6.

⁴⁴ So der Fall des proteusähnlich die Form wechselnden Monstrums in I.7 (ebenda, S. 153ff.) und des seine Größe ständig verändernden *gigantinano* in II.13, S. 517ff.

⁴⁵ Ebenda, S. 152.

⁴⁶ Vgl. hierzu Inmaculada Medina Barco: «Índices monstruosos en la obra de Quevedo: de portentos e híbridos», in: Felipe B. Pedraza Jiménez/Elena E. Marcello (Hg.): *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, S. 423-443.

⁴⁷ Neben dem von mir im Folgenden behandelten Stück ist hier vor allem das mythologische Drama *El monstruo de los jardines* zu nennen.

⁴⁸ Ich benutze folgende Ausgabe: Pedro Calderón de la Barca: *El mayor monstruo del mundo*, hg. v. Ángel J. Valbuena Briones, Newark: DeLaCuesta, 1995.

⁴⁹ Dieser alternative Titel des Stücks tauchte gedruckt erstmals in der Ausgabe der *Segunda parte de las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca* durch Vera Tassis im Jahr 1686 auf, ist aber auch in einer Manuskriptfassung zu finden.

⁵⁰ Eleanora R. Sabin: «The Identities of the Monster in Calderón's *El mayor monstruo del Mundo*», in: *Hispania* 56 (1973), S. 268-275.

Ausspielen eines ganzen Möglichkeitsfeldes von Identifizierungen, die erst zusammengekommen den symbolischen Gehalt des Monströsen als eine transgressive Selbstüberhebung des Menschen indizieren, eine Transgression, die sich eben in unterschiedlichen Formen manifestieren kann und deshalb symbolisiert werden muss. Die im zweiten Titel fixierte Identifizierung des Monströsen mit der Eifersucht des Protagonisten Herodes ist nur Teil der Bedeutungsweise symbolischer Sinnverdichtung, die Calderón ausspielt, indem er das Über-Monster im Verlaufe der dramatischen Handlung in der Figurenrede nacheinander mit der Liebe, dem Dolch Herodes, dem todbringenden Meer, der Person Herodes selbst und schließlich mit dessen Eifersucht identifizieren lässt.⁵¹ Diese Reihung zielt nicht auf die Auflösung des zu Beginn aufgeworfenen Ausgangsrätsels nach einer Serie von Fehlversuchen durch einen letzten, richtigen Versuch, sondern dient dem Aufbau symbolischer Vieldeutigkeit (im Sinne des griechischen *sym-bállein*, ‹zusammenwerfen›). Insofern jede einzelne der vorgeschlagenen Identifizierungen selbst schon eine symbolisch-moralische Deutung des Monströsen bildet, ergibt die dramatische Handlung als Häufung dieser symbolischen Deutungen ein Meta-Symbol, das nicht nur die Bedeutung des im Drama repräsentierten Handelns selbst betrifft, sondern auch den Versuch, diese Bedeutung als ein einfaches Symbol zu verstehen. Steigerte Gracián in seinem Lebensroman die allegorische Funktionalisierung einzelner Monstren-Figuren zu einer Meta-Allegorik (die beiden Protagonisten Andrenio und Critilo erreichen am Ende auf einem Boot voller Embleme und Impresen die Insel der Ewigkeit, die damit meta-allegorisch als Reich allegorischer Schrift verfasst ist), so Calderón die symbolische Funktionalisierung des Monstrums als Zeichen abweichenden Verhaltens zu einem meta-symbolischen Drama.

Der figurative, symbolische und allegorische Einsatz des Monströsen zur Verhandlung immaterieller, erkenntnistheoretischer und anthropologischer Problematiken in den angeführten Werken von Gracián und Calderón lässt sich nicht direkt mit der Behandlung des Monströsen als einer konkreten Deformation der äußeren Natur bei Nieremberg vergleichen, gehören die Texte doch sehr unterschiedlichen Diskursuniversen an. Der naturphilosophische Diskurs über die Deformationen der äußeren Natur und der moralistisch-literarische Diskurs über die innere Natur des Menschen lassen sich gleichwohl als zwei Seiten einer Medaille begreifen, unterstellt man ihnen eine tiefere, epistemologische Grundlage. Sie zeigen dann die Auswirkungen einer Krisis der Wissensnormen in ihren jeweiligen Diskursformen: Nieremberg zeigt im Festhalten an einer vor-empirischen Auffassung vom Wunderbaren, dass sich die moderne Normalisierung der Natur noch nicht durchgesetzt hat. Sie wird im spanischen Kulturraum erst später dominant werden. Vorausgesetzt ist dabei, dass die Untersuchung der monströsen «desvíos» nicht mehr stauend registriert wird und dabei unterschiedliche Kategorien und Bewertungs-

⁵¹ Zu den entsprechenden Belegstellen ebenda.

systeme weitgehend hierarchielos in einer Logik der Kumulation koexistieren, sondern dass der Versuch der Normierung bzw. der «curación» des Abnormen zielführend wird. Ausdrücklich ist dies erst der Fall in der naturwissenschaftlichen Teratologie Rivilla y Bonet aus dem Jahre 1695.⁵² Im Bereich der Literatur findet ein analoger Normierungsprozess mit der Durchsetzung der aristotelischen organologischen Normen im Neoklassizismus des 18. Jahrhunderts statt, durch den das Horazische Monstrum wieder die abschreckende Funktion erhielt, für die es ursprünglich eingesetzt worden war. Die vorangegangene vergleichsweise offene Faszinertheit am Abnormen in allen Varianten verlor damit auch ihre ästhetische Legitimation und wich einer eindeutigen Ablehnung. Der Barock, der schon etymologisch mit dem Deformierten verbunden ist, wenn man die mögliche Herleitung des Begriffs aus span. «barroco» bzw. «verruga» bedenkt,⁵³ wurde als monströses Zeitalter selbst zu einem Problem, das es aufzuklären und zu rationalisieren galt.

Taktische Monstrosität und Monstrenskepsis in der spanischen *novela picaresca*

Die bisher vertretene These einer besonderen Affinität des spanischen Barock zum Monströsen als Symptom instabiler epistemologischer Normen soll anhand der *novela picaresca* abschließend noch weiter entfaltet werden; an einer Gattung also, die anders als die meisten anderen in Spanien verbreiteten narrativen Gattungen des 17. Jahrhunderts als besonders kulturspezifisch gelten darf. Im Hinblick auf die im vorliegenden Zusammenhang vor allem interessierende Naturproblematik ist zunächst festzuhalten, dass die *novela picaresca* mit ihrer dezidierten Fokussierung auf das Urbane gleichzeitig konstitutiv landschaftsfern ist. Natur als die physikalische Umwelt des Menschen spielt in ihr thematisch keine Rolle; sie bleibt auf dem Weg des Pikaros von einer Stadt in die andere eine vakante Leerstelle, die möglichst rasch durchquert wird. Umso zentraler ist für die Pikareske die anthropologische Frage nach der inneren Natur des Menschen. Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache* löste Anfang des 17. Jahrhunderts dabei überhaupt erst die kulturelle Gattungsdynamik der *novela picaresca* aus, indem er in Konkurrenz zur materialistischen Weltdeu-

⁵² Vgl. Anm. 1. Der neue, normierend-regulative Umgang mit dem Monströsen zeigt sich schon am kompletten Titel des Werkes: *Desvios de la naturaleza o Tratado de el origen de los monstruos a que va añadido un Compendio de Curaciones Chyurgicas en Monstruosos accidentes*. Die Differenz zu Nieremberg ist dabei aber sicherlich nicht nur auf eine Veränderung der epistemologischen Grundlagen zurückzuführen, sondern auch einer anderen pragmatischen Zielsetzung geschuldet. Nieremberg ist als geistlicher Theoretiker mit der Schau der Welt beschäftigt, Rivilla y Bonet hat als Chirurg ein pragmatisches Ziel der Heilung.

⁵³ Vgl. dazu Covarrubias Orozco: *Tesoro* (Anm. 19), S. 169, sowie die Reflexionen zu dieser etymologischen Herleitung von Christian Grünnagel: *Klassik und Barock - Pegasus und Chimäre: Französische und spanische Literatur des 17. Jahrhunderts im Dialog*, Heidelberg: Winter, 2010, S. 29ff. und S. 101ff.

tung des *Lazarillo* trat.⁵⁴ Während sich der pikareske Erzähler in diesem Büchlein gerade durch das Fehlen einer moralischen Perspektive auf das eigene Handeln ausgezeichnet hatte, das er in (fingierter) Naivität als ein stetes Streben nach dem Guten darstellte, versucht Alemáns vermeintlich geläuterter Pi-karo die moralische Auslegung des vergangenen Lebens, das auf der Kommentarebene als falsches verurteilt und explizit einer Revision unterzogen wird, wobei die in der Forschung umstrittene Frage bleibt, wie glaubwürdig diese Bekehrung ausfällt. Für unsere Fragestellung ist vor allem bemerkenswert, in welcher Weise dabei das Monströse ins Spiel kommt, das im *Lazarillo* noch fehlte. Alemán installiert es nicht zufällig gleich zu Beginn seines Textes als ein Element, mit dem der autobiographische Erzähler seine Herkunftsge-schichte beschließt. Er bezieht sich dabei auf ein besonders bekanntes Mons-trum der Prodigienliteratur, das sogenannte Monstrum von Ravenna, das in unterschiedlichen Varianten auf Flugblättern zu Beginn des 16. Jahrhunderts in ganz Europa verbreitet wurde (vgl. Abb. 1).⁵⁵ Aufgegriffen wird also die Tradition der Auslegung von monströsen Naturwundern als einem Mittel zur moralischen Erbauung oder zur didaktischen Propaganda, die politischen Zwecken diente, im Zuge der Reformation seit den 1620er Jahren dann zunehmend aber auch konfessionspolitisch eingesetzt wurde.⁵⁶ Alemáns Erzähler greift genau diese Deutungspraxis auf und referiert nach der Gestalt des Monstrums ausführlich die moralische Allegorese der einzelnen Teile des Kompositwesens, in dem sich nicht nur das Menschliche mit unterschiedli-chen Tierarten mischt, sondern auch die zwei Geschlechter von Frau und Mann.

De aquestas monstruosidades tenían todos muy gran admiración; y considerando personas muy doctas que siempre semejantes monstruos suelen ser prodigiosos, pusieronse a especular su significación. Y entre las más que se dieron, fue sola

⁵⁴ Eine ausführliche Analyse dieser Gattungsdynamik habe ich bereits an anderer Stelle vorgelegt: Hanno Ehrlicher: *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, München: Fink, 2010.

⁵⁵ Vgl. dazu Rudolf Schenda: «Das Monstrum von Ravenna. Eine Studie zur Prodigienliteratur», in: *Zeitschrift für Volkskunde* 56 (1960), S. 209-225, sowie Irene Ewinkel: *De monstris. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer, 1995, S. 227-236. Über die Rolle des Monstrums in Alemáns Text haben unabhängig voneinander bereits gearbeitet: Edmond Cros: «De la confusion et de la distinction des sexes: à propos du monstre de Ravenne», in: *Bulletin Hispanique* 92 (1990), 207-212, sowie Joseph V. Ricapito: «Monsters, Demons and Iconography in Guzmán de Alfarache: The Case of the Monster of Ravenna (I,1)», in: *Journal of Hispanic Philology* 18,1-3 (1993-1994), S. 141-156. Erst kurz vor Drucklegung dieses Beitrags habe ich Kenntnis erhalten von einer weiteren Arbeit zum Thema von Jannine Montauban: «Guzmán de Alfarache o la monstruosidad literaria», in: dies.: *La pícarosca en la otra margen*, Madrid: Visor, 2010, S. 47-69. Gemeinsam ist allen Forschern nur die weitgehende Ignoranz der Vorgängerstudien und der maßgeblichen Pionierarbeit von Schenda.

⁵⁶ Den Auftakt zu solchem konfessionspolitischem Gebrauch der Prodigientradition bildete die bekannte *Deutung der zwei grwelichen // Figuren Baptesels zu Rom vnd Munchkalbs* von Luther und Melanchthon aus dem Jahre 1523. Vgl. dazu Ewinkel: *De monstris* (Anm. 55), S. 39-46.

bien recibida la siguiente: que el cuerno significaba orgullo y ambición; las alas, inconstancia y ligereza; falta de brazos, falta de buenas obras; el pie de ave de rapiña, robos, usuras y avaricia; el ojo en la rodilla, afición a vanidades y cosas mundanas; los dos sexos, sodomía y bestial bruteza; en todos los cuales vicios abundaba por entonces toda Italia, por la cual Dios la castigaba con aquel azote de guerras y disensiones. Pero la cruz y la Y eran señales buenas y dichosas, porque la Y en el pecho significaba virtud; la cruz en el vientre, que si, reprimiendo las torpes carnalidades, abrazasen en su pecho la virtud, les daría Dios paz y ablandaría su ira.⁵⁷

Er zitiert damit fast wörtlich die Auslegung des Monstrums von Ravenna, die Johannes Multivalles fast ein Jahrhundert zuvor im Jahr 1512 vorgenommen hatte, indem er einzelne Gliedmaßen bestimmten Sünden zuordnete.⁵⁸ Entscheidend ist aber nicht die zitierende Wiederholung der allegorischen Tradition, sondern deren Verschiebung in einen anderen Kontext. Alemáns Erzähler affirmsiert ja nicht einfach die fromme moralische Deutung des Monströsen, sondern gibt ihr zugleich eine neue Ausrichtung, die sie durch den Bezug auf die Herkunftsgeschichte des Pikaro und die Rolle des eigenen Vaters darin gewinnt. Das monströse Zeichen verweist in seiner narrativen Reaktualisierung nicht mehr auf den Kontext politischer Kriege, sondern auf die Vorgeschichte der eigenen Zeugung, die unter widrigen Vorzeichen begann. Joseph V. Ricapito formuliert entsprechend: «The Monster of Ravenna is an emblem of Guzmán's pre-birth moral deformity».⁵⁹ Als ein Emblem des eigenen Lebens gerät es aber unweigerlich mit in den Sog der Zweideutigkeit, die aus der erzählerischen Präsentationsform dieses Lebens durch einen zwielichtigen Erzähler resultiert, dem man nur bedingt Glauben schenken kann, da er allzu offensichtlich Stigma-Management betreibt. Die eindeutige moralische Auslegung Ricapitos, wonach das Monstrum von Ravenna die Unmoral der Eltern und damit auch des späteren Pikaros anzeige, folgt jedenfalls keineswegs der vom Erzähler selbst vorgenommenen Deutung. Der pikarische Erzähler assoziiert das Monstrum ja nicht einfach mit der vermeintlich unmoralischen Normabweichung seines Vaters, sondern mit dessen konformistischer Befolgung einer korrupten Lebensnorm:

Ves aquí, en caso negado, que, cuando todo corra turbio, iba mi padre con el hilo de la gente y no fue solo el que pecó. Harto más digno de culpa serías tú, si

⁵⁷ Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache*, hg. v. José María Micó. 2 Bde., Madrid: Cátedra, 2003, Bd. 1, S. 142.

⁵⁸ Die maßgebliche Passage Multivallis findet sich bei Schenda: «Das Monstrum von Ravenna» (Anm. 55), S. 215f. Edmund Cros («De la confusion et de la distinction des sexes: à propos du monstre de Ravenne» [Anm. 55]) geht von einer direkten Übernahme dieser Quelle durch Alemán aus, während José María Micó unter Bezug auf eine ältere Arbeit von Cros in seiner Anmerkung zur Stelle annimmt, dass Alemán die Geschichte des Monstrum von Ravenna über die spanische Übersetzung von Boyastaus *Histoires prodigieuses* gekannt habe.

⁵⁹ Ricapito: «Monsters, Demons and Iconography» (Anm. 55), S. 151.

pecases, por la mejor escuela que has tenido. Ténganos Dios de su mano para no caer en otras semejantes miserias, que todos somos hombres.⁶⁰

Die Verwendung des juristischen Fachterminus des «caso negado» zeigt an, dass der Erzähler hier einen pseudojuristischen Streitfall über die moralische Schuld des eigenen Erzeugers mit seinem Leser ausflicht.⁶¹ Das tradierte besonders spektakuläre und bekannte Monstrum von Ravenna wird als Mittel zur Rechtfertigung der nur hypothetisch zugestandenen Schuld des Vaters eingesetzt, die selbst dann, wenn sie nachgewiesen werden könnte, als Teil einer allgemeinen menschlichen Schuldhaftigkeit nicht besonders verurteilenswert wäre. Das emblematische Monstrum wird so zum Teil eines ingenios-taktischen Umgangs mit dem Emblematischen, der die Eindeutigkeit moralischer Didaxe unterläuft und Alemáns Werk insgesamt zu eigen ist.

Nicht didaktische Eindeutigkeit, sondern die Ambivalenz des Moralischen im *Guzmán de Alfarache* prägte insgesamt die weitere Dynamik der Gattung der *novela picaresca*. Direkt mit dem Monströsen in Verbindung kam die Pikaresske im weiteren Verlauf der Gattungsentwicklung dabei eher selten, aber immerhin doch in zwei wichtigen Fällen, auf die ich abschließend noch eingehen will. Den ersten Fall stellt Juan de Lunas 1620 in Paris publizierte Fortsetzung des *Lazarillo* dar, die sich nicht nur als polemische Revision der ersten anonymen Fortsetzung von 1555 darstellt, sondern allgemein auf kritische Distanz zur spanischen Kultur der Gegenreformation geht.⁶² Schon die Tatsache, dass das Werk des Exilspaniers der adeligen Hugenottin Henriette de Rohan gewidmet war, belegt diese kulturkritische Ausrichtung. Anders als Luther oder Melanchthon ein Jahrhundert zuvor in ihren Kommentaren zum Mönchskalb und zum Papstesel (vgl. Abb. 2 und 3), mobilisiert Juan de Lunas kirchenkritische Satire aber nicht den volkstümlichen Wunderglauben für ihre Zwecke, sondern zielt umgekehrt auf eine Denunziation dieses Glaubens, der nun aus einer protoaufklärerischen Perspektive heraus als Element einer atavistischen Kultur dargestellt wird, die nicht nur von einer falschen Kirche und ihrem Klerus dominiert erscheint, sondern überhaupt als dem Aberglauben verhaftet. Die Satire der ersten Fortsetzung hatte sich noch eindeutig in die Tradition der Menippea eingeschrieben, indem sie Lazarillos Verwandlung in einen Thunfisch vorführte. Juan de Luna greift nun seinerseits durchaus die antiklerikalen Ziele dieser ersten Satire auf, geht dabei aber nicht nur auf Distanz zur Gattungstradition menippeischer Metamorphosen, sondern in einem Zug damit auch zum Glauben an wunderbare Naturerscheinungen. Der Pikaro

⁶⁰ Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache* (Anm. 57), Bd. I, S. 142.

⁶¹ Ich erinnere dabei an die zeitgenössische Definition von Covarrubias, die auch José María Mico in seiner Anmerkung anführt: «*Caso negado*, término forense para conceder una cosa sin perjuicio, por cuanto la propone para refutarla en caso que pudiese ser».

⁶² Zu diesem Werk vgl. die Studie von Sabine Schlickers und Klaus-Meyer Minnemann in Klaus-Meyer Minnemann/Sabine Schlickers (Hg.): *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt a. M.: Vervuert, 2008, S. 331-352.

verwandelt sich in seiner Fortsetzung nun nicht in einen Fisch, sondern wird zu einem falschen Monstrum, zu einem Fisch-Menschen nach dem populären Vorbild des *Pece Nicolau*, dessen Geschichte auch auf Flugblättern zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Spanien verbreitet war (vgl. Abb. 4).⁶³ Als ein solches Schein-Monstrum wird der Pikaro von einer Gruppe skrupelloser Fischer aus kommerziellen Zwecken zur Schau gestellt, bis ihm schließlich die Flucht gelingt. Unabhängig von der Frage, wie verbreitet die hier literarisch in Szene gesetzte Praxis einer Schaustellung falscher Monstren aus pekuniären Motiven war,⁶⁴ ist klar, dass Juan de Luna damit die von Alemán initiierte Assoziation des Pikaros mit der Tradition der Prodigienliteratur (die an sich ja keineswegs spezifisch für den katholischen Kulturkreis war) kritisch unterbricht. Lunas Kritik sozialer Täuschungspraxis zielt auf eine Korrektur des Falschen und ist vom taktisch-ironischen Umgang mit dem Monströsen weit entfernt. Die Monstrenskepsis, die dabei wirksam wird, steht nicht nur im Kontrast zu Alemáns Konzeption der Pikareske, sondern zum barocken Hauptstrang der Pikaroliteratur überhaupt. Nichts zeigt dies so eindrücklich wie das Titelkupfer zu Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* von 1668, auf dem emblematisch-vieldeutig ein regelrechtes satirisches Übermonstrum dargestellt ist, das ein aufgeschlagenes Buch präsentiert und durch die Unterschrift mit dem fiktiven Ich-Erzähler des Textes identifiziert werden kann (vgl. Abb. 5).⁶⁵

So einzigartig dieses ebenso rätselhafte wie häufig besprochene Monstrum ikonographisch auch sein mag, die Tendenz zur Selbststilisierung des Pikaros als Monstrum war durchaus schon vorbereitet. Das zeigt neben Alemáns Text vor allem ein weiteres Beispiel aus der spanischen Gattungstradition, das sich zum Vergleich mit dem Werk Grimmelshausens auch durch den gemeinsamen Bezug auf den 30-jährigen Krieg anbietet. Die Rede ist von der *Vida del Estebanillo González* aus dem Jahr 1646, deren Autorschaft immer noch ungeklärt ist. Auch dort findet sich die Assoziation des pikarischen Helden mit dem Monströsen, wobei der unbekannte Autor bewusst direkt an die Herkunftserzählung in Alemáns Werk angeknüpft haben dürfte, um die in der spanischen Pikareske virulente Problematik des unsicheren genealogischen Ursprungs hyperbolisch weiterzutreiben. Estebanillo stilisiert sich aufgrund seiner doppelten kulturellen Herkunft als ein monströses Zwittrwesen:

⁶³ Zur Tradition dieser positiven Wundergestalt vgl. Julio Caro Baroja: «El «Pesce Cola» o el «Peje Nicolao»», in: *Revista de dialectología y tradiciones populares* 39 (1984), S. 7-16, sowie del Río Parra: *Una era de monstruos* (Anm. 10), S. 160f.

⁶⁴ Elena del Río Parra bespricht nicht nur das falsche Wunder im Text von Juan de Luna, sondern bringt es auch in Verbindung zur Praxis der «fábrica y remiendo de monstruo» in der historischen Täuschungskultur der Frühen Neuzeit (ebenda, S. 124-130).

⁶⁵ Unter den zahlreichen Forschungen zu diesem Titelkupfer aus dem Bereich der Germanistik hebe ich nur die Monographie von Hubert Gersch hervor: *Literarisches Monstrum und Buch der Welt: Grimmelshausens Titelbild zum «Simplicissimus Teutsch»*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004.

Mi patria es común de dos, pues mi padre, que esté en gloria, me decía que era español trasplantado en italiano y gallego enjerto en romano [...] por lo cual me he juzgado por centauro a lo pícaro, medio hombre y medio rocín: la parte de hombre por lo que tengo de Roma, y la parte de rocín por lo que me tocó de Galicia.⁶⁶

Die burleske Selbstidentifizierung mit der mythologischen Gestalt des Zentauren⁶⁷ wird später im Text wieder aufgegriffen, als der Pikaro als Söldner an der Schlacht von Nördlingen beteiligt ist und dabei zum «centauro al revés» mutiert. Ich zitiere die Stelle etwas ausführlicher, damit deutlich wird, dass hier die pikarische Assimilation mit dem Monströsen nicht mehr nur ein Spiel mit der Ambivalenz der Zeichen bedeutet, sondern materialistisch-konkret das Aufgehen im Objekten darstellt:

Yo, desmayado del suceso y atemorizado de oír los truenos del riguroso bronce y de ver los relámpagos de la pólvora y de sentir los rayos de las balas, pensando que toda Suecia venía contra mi [...] me retiré a un derrotado foso cercano a nuestro ejército, pequeño albergue de un esqueleto rocín, que patiaberto y boca arriba se debía de entretener en contar estrellas. Y viendo que avivaban las cargas de la mosquetería [...] me uní de tal forma con él, habiéndome tendido en tierra aunque vuéltole la cara por el mal olor, que parecíamos los dos águilas imperiales sin pluma. Y pareciéndome no tener la seguridad que yo deseaba, y que ya el contrario era señor de la campaña, me eché por colcha el descarnado babieca; y aun no atreviéndome a soltar el aliento lo tuve más de dos horas a cuestas, contento de que pasando plaza de caballo se salvaría el rey de los marmitones.⁶⁸

In der Vereinigung mit dem Tierkadaver gibt Estabanillo nicht nur ganz direkt körperlich seine Identität als Person auf und wird zur bloßen Kreatur, die damit einhergehende perverse Parodie auf die mythologische Zentaurengestalt («centauro al revés») impliziert zugleich auch eine kaum zu steigernde Erniedrigung der Normen ritterlicher Idealität und affiziert zudem noch das Wappen der Habsburgermonarchie, indem das doppelköpfige menschliche Aas zum grotesken Spiegelbild des Doppeladlers wird. Der taktische Einsatz des Monströsen ist in dieser pikarischen Überlebensszene ebenso auf die Spitze getrieben wie die barocke Lust an der Deformation. Abnormer als Estebanillo an diesem Nullpunkt seiner Existenz konnte danach auch kein anderer Pikaro mehr werden. Mit diesem vielleicht monströsesten Pikaro der Gattungstradition endete auch die barocke Mode der Pikareske in Spanien. Die monstrenskeptische Satire eines Juan de Luna dagegen, die in der Gattungstradition

⁶⁶ *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por el mismo*, hg. v. Antonio Carreira und Jesús Antonio Cid, 2 Bde., Madrid: Cátedra, 1990, Bd. 1, S. 31ff.

⁶⁷ Dass Zentauren und andere mythologische Zwitterwesen in der Frühen Neuzeit grundsätzlich gleichwertig neben monströsen Körperanomalien in die Reihe von Monstren aufgenommen wurden, zeigt Ulisse Aldrovandis *Monstrorum historia* eindrucksvoll. Erstmals 1599 erschienen, war sie kurz vor Erscheinen des *Estebanillo González* durch eine in Bologna veröffentlichte lateinische Neuauflage von 1642 aktuell verbreitet.

⁶⁸ *Estebanillo González* (Anm. 66), Bd. 1, S. 307f.

selbst exzentrisch blieb, koinzidierte bereits weitgehend mit den neuen Wissensnormen, die im Weltbild der Aufklärung dann paradigmatisch werden sollten.

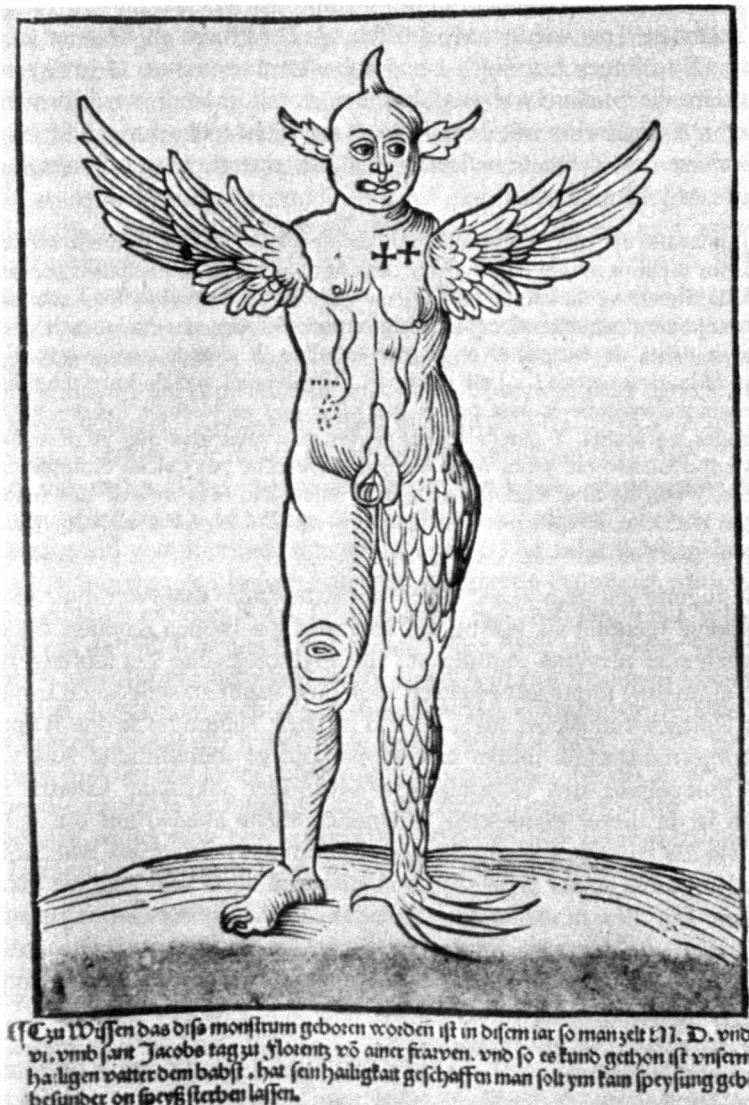


Abb. 1: Das sogenannte «Monstrum von Ravenna» auf einem deutschen Flugblatt zu Beginn des 16. Jahrhunderts.



Abb. 2 u. 3: Prodigien als Propagandamittel des Kirchenstreits: das „Mönchskalb“ (links) und der «Papstesel» (rechts).



Abb. 4: Abbildung des «Pece Nicolao» auf einem spanischen Flugblatt von 1608



Abb. 5: Titelkupfer von Grimmelshausen *Simplicissimus Teutsch*