

Kleinwüchsige im spanischen Infantenporträt der Frühen Neuzeit

Xenia Diederich

Dekan:

Univ.-Prof. Dr. Gregor Wedekind

Tag der Prüfung:

10. Oktober 2021

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Forschungsstand	8
3. Auf der Spur des Kleinwüchsigen im kulturanthropologischen Kontext	10
3.1. <i>Das christliche Menschenbild</i>	11
3.1.1. Der Mensch im Zentrum der Schöpfung.....	12
3.1.2. Der Auftrag des Herrschers.....	16
3.2. <i>Der Kleinwüchsige in den Kategorien des Monstrums</i>	21
3.2.1. Das Naturwunder – Gottgewollt und Teil der Schöpfung.....	22
I. Der Kleinwüchsige als Teil des christlichen Wunderkanons.....	22
II. Der Kleinwuchs in den scholastischen Wissenschaften des 13. Jahrhunderts	27
III. Der Kleinwüchsige in der Naturphilosophie des 16. und 17. Jahrhunderts	31
IV. Fazit	39
3.2.2. Das Monstrum unter den Menschen	39
I. Das Naturwunder als allegorisches Exempel	39
II. Der Narr – Nur ein weiteres Monstrum.....	42
III. Das allegorische Volk der Pygmäen	43
IV. Der Kleinwuchs als allegorisches Merkmal	47
V. Der Kleinwüchsige als monströses Spottbild	52
VI. Der Kleinwüchsige unter den Figurationen des Monströsen in der spanischen Literatur des Siglo de Oro	54
VII. Fazit.....	55
4. Kultivierung des Naturwunders am spanischen Hof	58
4.1. <i>Der spanische Imperialismus</i>	58
4.2. <i>Das Naturwunder als Teil des wunderbaren Besitztums</i>	62
4.2.1. Praktiken des Sammelns von Naturwundern unter der spanischen Krone.....	62
4.2.2. Inszenierungen von Kleinwüchsigen auf Festen und Feierlichkeiten	66
4.2.3. Der Auftrag des Sammelns und Bewahrens von Naturwundern	71
4.2.4. Fazit	75
5. Die Aufnahme des Kleinwüchsigen ins Porträt	77
5.1. <i>Die Bildniswürdigkeit der Monstren</i>	77
5.2. <i>Das monströse Naturwunder an der Seite der spanischen Infanten</i>	89
5.2.1. Die tugendhafte christliche Infantin Isabel Clara Eugenia	90
I. Ein Porträt im Dienst der königlichen Dynastie	90
II. Ein Standesporträt	95
III. Ein Brautschaubild?	98
IV. Die Triade der Wunderkammer – Symbole für überseeischen Besitz	102
V. Die Kleinwüchsige als soziales Standeszeichen	104
VI. Die allegorische Dimension eines anthropologischen Standesporträts	106
VII. Fazit.....	114
5.2.2. Der kultivierte Thronfolger Infant Philipp	115
I. Die Variation eines Standesporträts	115
II. Der ritterliche Kleinwüchsige	117
III. Der Kleinwuchs als rare Physiognomie.....	122
IV. Fazit	123
5.2.3. Die <i>Idea</i> eines Infanten – Ein Lehrstück für den Betrachter.....	123
I. Das Porträt eines Kleinwüchsigen im Dienst der Naturnachahmung	123
II. Ein allegorisches Porträt auf das Wesen des Infanten	128
III. Die Kraft der Malerei	134
IV. Die Allegorien von Velázquez – Kleinwüchsige als Verweise auf die Illusion der Malerei	137
V. Fazit.....	147

6. Zusammenfassung	149
Literaturverzeichnis	151
<i>Quellen</i>	<i>151</i>
<i>Sekundärliteratur</i>	<i>153</i>
Abbildungsverzeichnis	179
Abbildungen	181

1. Einleitung

Kleinwüchsige gehören in der Frühen Neuzeit zu einer seltenen Bildfigur. Definiert als eine unterdurchschnittliche Körpergröße, wird der Kleinwuchs bei Erwachsenen bei unter 1,50 m angesetzt. Die weit über 100 verschiedenen Formen des Krankheitsbildes können die Körperstatur in einem proportionierten und disproportionierten Verhältnis von Rumpf, Gliedern und Kopf prägen.¹ Diese charakteristischen Erscheinungen findet man zu Beginn des 16. Jahrhunderts nur vereinzelt in den Bildersammlungen europäischer Höfe und bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts waren sie fast gänzlich verschwunden. Auch die Gattungen, in die sie aufgenommen wurden, waren überschaubar. Das Porträt und das Historienbild bilden neben dem erhaltenen Skizzenbestand einiger weniger italienischer Künstler die wesentlichen Bühnen für ihre Auftritte.² Als Figuren des europäischen Hofes gehörten sie zu den anderen schillernden Akteuren der kulturellen Ausdrucksformen der Hofgesellschaft. In der kulturhistorischen Forschung wurden sie traditionell als Figuren des europaweiten Phänomens des Narrenwesens behandelt, das besonders die spanische Kultur sehr prägte.³ Die Narrenfigur definierte sich spätestens seit dem 15. Jahrhundert als antitypsche Verkörperung zum gläubigen, demütigen Menschen und zum tugendhaften weisen König. Für die christliche Gesellschaft diente der Narr als mahnende Sozialfigur, die ein gottabgewandtes, ichbezogenes Leben führte und sich nur den weltlichen Gütern und Werten hingab.⁴ Neben der

¹ Medizinisch wird der Kleinwuchs als eine Körpergröße unterhalb der 3. Perzentile definiert. Eine Perzentile bezeichnet in der Medizin ein Maß für die Streuung einer statistischen Verteilung. Eine Körpergröße unter der 3. Perzentile zu haben bedeutet, dass über 97 % der gleichaltrigen und gleichgeschlechtlichen Menschen größer sind als man selbst. Kleinwuchs kann hormonelle und genetische Ursachen haben, siehe dazu: Alfred Enderle: Kleinwuchs – medizinisch betrachtet, in: Kleine Menschen – grosse Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht, hg. von Alfred Enderle, Dietrich Meyerhöfer und Gerd Unverfehrt, Hamm 1992, S. 17–25, hier S. 18f. Zur Typologie und zum Krankheitsbild des Kleinwuchses vgl. auch: Véronique Dasen: *Dwarfs in ancient Egypt and Greece*, Oxford 1993, S. 9–21.

² Einen kunsthistorischen Überblick über die Darstellung von Kleinwüchsigen in der Geschichte geben: Alfred Enderle/Dietrich Meyerhöfer/Gerd Unverfehrt (Hg.): *Kleine Menschen – Große Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht*, Hamm 1992; Maaike van Rijn: *Die Gespielen der Infantin. Darstellungen kleinwüchsiger Menschen in der bildenen Kunst*, in: *Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*, hg. von Elisabeth Bösl, Anne Klein und Anne Waldschmidt, Bielefeld 2010, S. 211–230. Mit Schwerpunkt auf Spanien: Alice Jane McVan: *Spanish Dwarfes*, in: *Notes Hispanic 2*, 1942, S. 97–129.

³ Zur kulturellen Geschichte des Kleinwüchsigen in Kunst, Literatur, Musik, Theater und anderen Medienformen siehe: Betty M. Adelson: *The lives of dwarfs. Their journey from public curiosity toward social liberation*, New Brunswick [u. a.] 2005. Zum europäischen Narrenwesen siehe die grundlegende Darstellung von: Enid Welsford: *The Fool. His Social and Literary History*, London 1935. Zur Geschichte der Hofnarren vgl.: Werner Mezger: *Hofnarren im Mittelalter. Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amtes*, Konstanz 1981. Darüber hinaus zum Narrenwesen allgemein, einschließlich dem Hofnarrenwesen unter Einbezug des Kleinwüchsigen: Dietz-Rüdiger Moser (Hg.): *Narren. Schellen und Marotten. 11 Beiträge zur Narrenidee (Kulturgeschichtliche Forschungen, 3)*, Kat. Ausst. Universitätsbibliothek, Freiburg im Breisgau, Remscheid 1984; Angelika Groß: *"La folie". Wahnsinn und Narrheit im spätmittelalterlichen Text und Bild (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte)*, Heidelberg 1990; Clemens Amelunxen: *Von Narren an Höfen*, Berlin 1993; Lutz S. Malke (Hg.): *Narren. Porträts. Feste. Sinnbilder. Schwankbücher und Spielkarten aus dem 15.–17. Jahrhundert*, Berlin 2001; Heinz-Günther Schmitz: *Das Hofnarrenwesen der Frühen Neuzeit. Claus Narr von Torgau und seine Geschichten (Dichtung – Wahrheit – Sprache. Analyse Synthese Dokumentation, 1)*, Münster 2004. Mit Schwerpunkt auf dem französischen Narrenwesen: Maurice Lever: *Zepter und Schellenkappe. Zur Geschichte des Hofnarren*, Frankfurt am Main 1992. Mit Schwerpunkt auf dem englischen Narrenwesen: John Southworth: *Fools and Jesters at the English Court*, Stroud 1998.

⁴ Mezger 1981, S. 15, 19; Schmitz 2004, S. 20f. Vgl. auch: Jürgen Küster: *Der Narr als Gottesleugner. Zur Bedeutung der Psalmenkommentare für die Beurteilung der Narrenfigur im Fastnachtsbrauch des späten Mittelalters*, in: *Narren, Schellen und Marotten. 11 Beiträge zur Narrenidee (Kulturgeschichtliche Forschungen, 3)*, hg. von Dietz-Rüdiger Moser, Kat. Ausst. Freiburg im Breisgau, Universitätsbibliothek, Remscheid 1984, S. 97–160, hier S. 97; Edgar Barwig/Ralf Schmitz: *Narren. Geisteskranke und Hofleute*, in: *Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft. Ein Hand- und Studienbuch*, hg. von Bernd-Ulrich Hergemöller, Warendorf 1994, S. 220–252, hier S. 224.

Unterhaltungskultur am Hof beeinflusste sie in Spanien die Entstehung kulturspezifischer literarischer Gattungen wie die Romangattung der *novela picaresca* oder die Theatergattung der spanischen *comedia*. Der *picaro* des Schelmenromans und der *gracioso* der tragischkomischen Theaterstücke verkörperten für die Hofgesellschaft, wie der klassische Narr der Fastenzeit und des Hofes, antagonistische Sozialfiguren von niederem Stand. Während der schelmische Landstreicher im Pikaroroman auf der Suche nach Aufstiegschancen die gesellschaftlichen Schichten durchlief, unterhielt der niedere Diener *gracioso* das Publikum in den Zwischenakten des Hauptstücks.⁵ Der Kleinwüchsige schlüpfte ab und an in die bunten Gewänder des Narren, erschien in Gemälden des 16. Jahrhunderts auf Banketten und nahm an dem Reigen der närrischen Unterhaltungen teil. Seine Wachstumsstörung gesellte ihn zu den anderen gesellschaftlichen Erscheinungen, die sowohl vom sozialen, als auch vom körperlichen und moralischen Ideal abwichen und am Hof der spanischen Habsburger in der unterhaltenden Dienerschaft, den sogenannten *gente de placer*, zusammenfanden.⁶ Doch beruht die antagonistische und unterhaltende Funktion des Kleinwüchsigen nicht primär auf seiner Zuschreibung zu den Narren, wie bisher in der Forschung dargestellt.⁷ Der Kleinwuchs war nur eine von vielen körperlichen Normabweichungen, die eine für die Frühe Neuzeit bedeutende anthropologische Kategorie des Menschen prägte: das Monstrum. Unter der Bezeichnung des Monstrums wurden im 16. und 17. Jahrhundert Menschen mit moralischen und charakterlichen Unzulänglichkeiten sowie körperlichen Fehlbildungen jeglicher Art subsumiert. Sie erregten großes öffentliches Interesse, wurden schriftlich dokumentiert, medial veröffentlicht und literarisch verarbeitet.⁸ Aber sie waren viel mehr als nur Kontrastfolien und mahnende Gegenbilder für das Leitbild des tugendhaften und ebenmäßigen Menschen der christlichen Gesellschaft. Monstergeburten wie siamesische Zwillinge, aber auch Menschen, die an körperlichen Fehlbildungen ganzheitlicher Ausprägung wie Hermaphroditismus, Hypertrichose⁹ und Riesen- oder Kleinwuchs litten, wurden als unergründliche Wunder Gottes und der Natur aufgefasst.¹⁰ Man versuchte ihnen einen Platz in der Ordnung und Hierarchie der Dinge zuzuweisen. Diese Menschen waren Teil naturkundlicher, theologischer und kultureller Diskurse und bis in die

⁵ Zur Narrenfigur in der spanischen Literatur siehe: Hanno Ehrlicher: Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Picaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit, München [u. a.] 2010; Saskia Wiedner: Wahrheit zwischen burla und engaño – Hochstapler-Figuren in der Komödie des Siglo de Oro, in: PhiN. Philologie im Netz, <http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft8/b8i.htm> (08.09.2020), hg. von Lydia Bauer und Kristin Reinke, 8, 2014, S. 131–148. Mit Schwerpunkt auf Theater und Feste siehe: Francesc Massip Bonet: El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del renacimiento, in: Babel. Littératures plurielles, 25, 2012, S. 71–96. Zur Figur des *gracioso* siehe: Barbara Kinter: Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts (Münchner Romanistische Arbeiten, 51), München 1978.

⁶ José Moreno Villa: Locos. enanos. negros. y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700, Mexico City 1939; Fernando J. Bouza Álvarez: Locos. enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas, Madrid 1996.

⁷ Siehe dazu Literaturhinweise in Anm. 3 sowie: Leslie A. Fiedler: Freaks. Myths and images of the secret self, New York 1978, S. 59; Susanne Kubersky-Piredda/Salvador Salort Pons: Ein Hofnarr als Agent. Zum diplomatischen Geschenkwesen am Hof Philipps II., in: Materielle Grundlagen der Diplomatie: Schenken. Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Mark Häberlein, Konstanz [u. a.] 2013, S. 123–155, hier S. 124–138.

⁸ Zu den Kategorien und Kontexten des Monströsen siehe: Jean Céard: La Nature et les prodiges: l'insolite au XVIIe siècle [1977], Genf²1996; Lorraine Daston/Katharine Park: Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750 [1998], Berlin²2002; Alan W. Bates: Emblematic Monsters: Unnatural Conceptions and Deformed Births in Early Modern Europe (Clio Medica, 77), Amsterdam 2005; Surekha Davies: The Unlucky. The Bad and the Ugly: Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment, in: The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous, hg. von Asa Simon Mittman und Peter J. Dendle, Farnham [u. a.] 2012, S. 49–75; Zakiya Hanafi: The Monster in the Machine: Magic, Medicine and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution, Durham 2000.

⁹ Hypertrichose bezeichnet eine über das Normalmaß hinausgehende Körperbehaarung, die auf eine gesteigerte Haardichte zurückgeführt wird und sich auf den gesamten Körper erstrecken kann.

¹⁰ Unter dem Schwerpunkt des Naturwunders behandelt von: Daston/Park [1998]²2002.

Antike zurückreichender Reflexionstraditionen über das Menschsein. Die Stellung des Menschen zur Natur und zu Gott wurde vor dem Hintergrund des Vorkommens solcher Individuen erörtert. Aber auch die menschliche Natur wurde anhand solcher außergewöhnlichen Gestalten immer wieder diskutiert.

Die Aufnahme von Kleinwüchsigen in das frühneuzeitliche Bildmedium wirft daher viele Fragen auf. Vor allem die Wahl des Porträts erscheint auf den ersten Blick als Medium inadäquat. Denn als traditionelle Bildgattung der Erinnerung und Imagepropagierung war es ein stark sozial reglementiertes Medium, das von einer traditionellen Ikonographie bestimmt wurde und sich im Austausch einer geschlossenen Gesellschaftsschicht bewegte. Das Publikum der Dargestellten war ein Auserwähltes und von hohem gesellschaftlichem Rang. Dementsprechend hoch waren die Anforderungen an die Dargestellten und die Inszenierung ihres Standes.¹¹ Weder Narren noch monströse Gestalten erfüllten diese sozialen Anforderungen. Von niederer Geburt, an den Hof gebracht, lebten dort zwar viele von ihnen in fast luxuriösen Verhältnissen, doch nicht aufgrund ihres Standes, sondern dank der Gunst ihrer Herren.¹² Fremdbestimmt im Kontext der Hofgesellschaft verkörperten vor allem Monstren das Andersartige, das sie zu exotischen Akteuren und Besitztümern des Hofes werden ließ. Das Porträt kann als Medium des Selbstverständnisses dieser Gesellschaftsschicht Aufschluss über ihr Verhältnis zu diesen anthropologisch gegensätzlichen Figuren geben. Insbesondere, wenn sie beide, Seite an Seite, zusammen erscheinen.

Kaum ein anderer Porträttypus scheint über die Bestimmung dieses Verhältnisses mehr auszusagen als die drei Infantenbildnisse der spanisch-habsburgischen Linie aus dem 16. und 17. Jahrhundert: das Porträt der Isabel Clara Eugenia mit der Kleinwüchsigen Magdalena Ruiz von Alonso Sánchez Coello (Abb. 1), das Bildnis des künftigen Philipp IV. mit dem Kleinwüchsigen Soplillo von Rodrigo de Villandrando (Abb. 2) und das Porträt des Baltasar Carlos mit einem unbekanntem Kleinwüchsigen von Diego Velázquez (Abb. 3).¹³ Dieses seltene Porträtschema wurde in der kunsthistorischen Forschung bisher nur am Rande behandelt und erfuhr keine tiefergehende Analyse.¹⁴ Der Kleinwüchsige fand als ein Attribut des hohen Ranges der Porträtierten oder als Kontrastfolie für die Betonung der hoheitlichen Majestät Erwähnung.¹⁵ Manche deuteten sie, vor allem im Fall des Bildnisses der Infantin, als

¹¹ Zur Gattung des Porträts siehe die überblickende Darstellung von: Andreas Beyer: *Das Porträt in der Malerei*, München 2002. Zur Gattung des Porträts in der Kunsttheorie siehe: Rudolf Preimesberger/ Hannah Baader/Nicola Suthor (Hg.): *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2)*, Darmstadt 2003. Der Personenkreis der Dargestellten wurde in der Kunsttheorie unter den Kriterien der Vorbildlichkeit definiert (ebd. S. 339). In Bezug auf die spanische Kunsttheorie siehe: Susann Waldmann: *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei (Ars Iberica, 1)*, Frankfurt am Main 1995, S. 105f.

¹² Zu den Lebensverhältnissen von Kleinwüchsigen am spanischen Hof siehe die grundlegenden Darstellungen von Moreno Villa (1939) und Bouza Álvarez (1996).

¹³ Alonso Sánchez Coello, *Die Infantin Isabel Clara Eugenia mit Magdalena Ruiz*, um 1586, Öl auf Leinwand, 207 x 129 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado; Rodrigo de Villandrando, *Philipp (IV.) mit Soplillo*, um 1619, Öl auf Leinwand, 204 x 110 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado; Diego Velázquez, *Der Thronfolger Baltasar Carlos mit einem Zwerg*, 1631/32, Öl auf Leinwand, 136 x 104 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

¹⁴ Abgesehen von den drei Infantenbildnissen gibt es noch weitere Exemplare dieses Porträtschemas im italienischen, englischen und habsburgischen Raum. Jedoch bildet keines davon eine Prinzessin oder einen Prinzen aus königlichem Hause ab. In der spanischen königlichen Familie findet sich das Schema noch in zwei weiteren Ausführungen (Frans Pourbus d. J., *Infantin Isabel Clara Eugenia mit einer Zwergin*, 1599, Öl auf Leinwand, 218 x 130 cm, Hampton Court Palace, British Royal Collection; Gaspar de Creyer, *Philipp IV. mit einem Hofzwerg*, um 1627–32, Öl auf Leinwand, 215 x 163 cm, Madrid, Palacio de Viana) und ein weiteres Exemplar bildet das Mitglied einer spanischen Adelsfamilie ab (Alonso Sánchez Coello, *Juana de Mendoza, Herzogin von (Duquesa de) Béjar mit einem Zwerg*, um 1585, Öl auf Leinwand, 149 x 129 cm, Madrid, Privatsammlung). All diese Bilder werden in die Analyse einbezogen.

¹⁵ Laura Bass: *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, Pa 2008, S. 107; Javier Portús Pérez: *Velázquez und die Rhetorik des höfischen Portraits*, in: *Velázquez*, hg. von Sabine Haag, Kat. Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum, München 2014, S. 33–56, hier S. 41.

Schutzbefohlene der katholischen Monarchie.¹⁶ Allein Bass hat die Kleinwüchsigen Magdalena Ruiz und Soplillo in Fragen der Hierarchisierung und des mimetischen wie kontrastierenden Spiels in Bezug auf die Infanten eingebunden, jedoch ohne ihre Thesen auf eine fundierte kulturanthropologische und kunsthistorische Analyse der Figur des Kleinwüchsigen zu stützen.¹⁷ Dabei lässt sich über die Kleinwüchsigen in diesen hoch repräsentativen Bildnissen dreier Generationen von Infanten ein weitaus größerer kulturhistorischer Kontext erschließen, als die Kriterien der standesgemäßen Ikonographie glauben lassen. Die vielfältigen Funktionen und die Bedeutungen der Kleinwüchsigen an der Seite der Infanten werden ausgehend von der zentralen These dieser Arbeit behandelt: Kleinwüchsige wurden im Porträt des 16. und 17. Jahrhunderts zur kulturanthropologischen Selbstbestimmung des Dargestellten verwendet. Sie situieren den Hauptdargestellten des Porträts in seiner sozialen und kulturellen Stellung in der Gesellschaft und darüber hinaus im hierarchischen System der gesamten Schöpfung Gottes. Ihre Bedeutung ging weit über die Typologie des Narren hinaus und erwuchs aus dem kulturanthropologischen Phänomen des Monstrums und Naturwunders. Als Individuen und Vertreter ihrer Fehlbildung waren sie wie der Infant in ein kulturelles und gesellschaftliches Beziehungsfeld eingebunden, das ihre Aufgaben, Funktionen und ihre Stellung definierte. Deshalb ist es notwendig den kulturhistorischen und interdisziplinären Kontext, in dem sich die Figur des Kleinwüchsigen über das Bildmedium hinausbewegte, in die Analyse mit einzubeziehen, um seine Bedeutung für das Porträt zu bestimmen.

Ausgehend von der Frage nach der kulturanthropologischen Bedeutung des Kleinwüchsigen für die Hofgesellschaft werden im ersten Kapitel der Arbeit zunächst die zentralen Aspekte des christlichen Menschenbildes behandelt. In einer christlich-katholischen Gesellschaft, wie insbesondere der spanischen, bildete die theologische Lehre und ihre kulturelle Verarbeitung das Fundament für die Vorstellung vom Wesen des Menschen und seiner Stellung in der Welt. Den Vertretern der königlichen Familie kam dabei eine besondere Bedeutung zu, die in der Stellung und den Aufgaben des Herrschers hierarchisch kulminierte. Diese anthropologischen Kriterien begründen das antagonistische Verhältnis zwischen der Hofgesellschaft und den Abweichungen vom höfischen Ideal, die sich in der Kategorie des Naturwunders und Monstrums wiederfinden. Dabei wurde keine Grenze zwischen dem Wunder und dem Monstrum gezogen. Beide Bezeichnungen waren mit dem Kleinwüchsigen verknüpft und zeigten wie die Seiten einer Medaille zwei unterschiedliche Ansichten des gleichen Wesens. Das Naturwunder wurde wichtiger Bestandteil der kulturellen Praktiken und Ausdrucksformen des spanischen Hofes. Aber es blieb dabei immer ein Monstrum, das die Säulen des monarchischen Selbstverständnisses betonte und konterkarierte. Basierend auf der Bedeutung des Kleinwüchsigen als Naturwunder und Monstrum für die Inszenierung und Propagierung der höfischen Kultur, findet er schließlich Eingang ins Bildmedium. Dieses Phänomen wird im letzten großen Kapitel behandelt. Die Kriterien für die Bildniswürdigkeit des Kleinwüchsigen lassen sich dabei zunächst über andere Formate des Naturwunder-Porträts erschließen. Anhand dieser Formate werden Bezüge zum kulturanthropologischen Kontext von monströsen Naturwundern aufgezeigt, die mediale und gattungsübergreifende Verbindungen herstellen. Das Porträt eines Kleinwüchsigen erweist sich am Ende als ein interdisziplinäres Medium, das nicht nur hermeneutisch als Bild, sondern auch im Zusammen-

¹⁶ Manuela B. Mena Marques: *Monstruos. enanos y bufones en la Corte de los Austrias*. A propósito del ‚Retrato de enano‘ de Juan van der Hamen, Kat. Ausst. Madrid, Museo del Prado, 1986, S. 64; Janet Ravenscroft: *Invisible friends. Questioning the representation of the court dwarf in Hapsburg Spain*, in: *Histories of the Normal and the Abnormal. Social and Cultural Histories of Norms and Normativity*, hg. von Waltraud Ernst, New York 2006, S. 27–52, hier S. 43; Rijn 2010, S. 216.

¹⁷ Bass 2008, S. 103, 107f.

hang mit der zeitgenössischen Literatur und den Gattungen des spanischen Theaters gedeutet werden muss. Aber auch als rein bildliches Sujet hatte der Kleinwüchsige eine besondere Bedeutung für die Kunsttheorie, denn seine Figur ermöglichte den zeitgenössischen Künstlern kunsttheoretische Debatten wie den Paragone oder den Wettstreit mit der Natur zu thematisieren und grundsätzliche Fragen nach der eigenen beruflichen Stellung aufzugreifen. Besonders Velázquez nutzte die Infantenbildnisse, wozu auch die Gruppenmälde *Las Meninas* (Abb. 4) und *Prinz Baltasar Carlos mit Conde Duque de Olivares in der Reitschule* (Abb. 5) gehören,¹⁸ um im Rahmen von Nobilitierungsbestrebungen die Fähigkeiten der Malerei zu demonstrieren. Kleinwüchsige wurden neben anderen monströsen Naturwundern zu wichtigen Protagonisten im Kampf der Künstler um das Ansehen der Malerei als eine wissenschaftliche Disziplin und in der Verhältnisbestimmung des Künstlers zu Natur und Gott. Ihre zentrale Funktion im Porträt blieb jedoch das Wesen der höfischen Gesellschaft zu bestimmen.

¹⁸ Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Öl auf Leinwand, 318 x 276 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado; Diego Velázquez und Werkstatt, *Prinz Baltasar Carlos mit Conde Duque de Olivares in der Reitschule*, um 1636, Öl auf Leinwand, 144 x 97 cm, London, Sammlung des Duke of Westminster.

2. Forschungsstand

Kleinwüchsige waren in der bildenden Kunst zunächst vor allem für Medizinhistoriker von Interesse. In mehreren Studien einzelner Gemälde, aber auch umfassenden Darstellungen von der Antike bis in die Gegenwart wurden Abbildungen von Kleinwüchsigen einer medizinischen Diagnostik unterzogen. Diesen Bemühungen verdanken wir die ersten Sammlungen des historischen Bildmaterials zur Figur des Kleinwüchsigen, das jedoch noch in keiner Publikation vollständig vorliegt.¹⁹ Im Rahmen kunstbezogener Disability Studies wurde die soziokulturelle Bedeutung der Kleinwüchsigen für die Monarchie und das höfische Leben behandelt, aber auch ihre Funktion für die religionshistorische Ikonographie aufgezeigt. Van Rijn wies darauf hin, dass Kleinwüchsige auch als Symbole und Zeichen für kunsttheoretische Diskurse benutzt wurden. Vor allem in Gemälden, die die Kunst selbst thematisierten, würden sie als Blickfang für die Aufmerksamkeit des Betrachters dienen.²⁰ Leider folgte diesen vielversprechenden Ansätzen keine tiefere Kontextualisierung. Weder wurde die spezifische Rolle des Kleinwüchsigen in der Festkultur noch im Rahmen allegorischer Gemälde der Malerei weiter untersucht.

In der kunsthistorischen Forschung wurden sie von Beginn an der Gruppe der Hofnarren zugeordnet und somit als Figuren des Narrenwesens gedeutet.²¹ Die sozial- und kulturhistorische Forschung fundierte sie dabei in ihren Thesen und förderte das Bild des Kleinwüchsigen als Narr.²² Die Bilder von Velázquez standen in diesen Untersuchungen besonders im Fokus. Sie gelten als prominenteste Exemplare für die Figur des Kleinwüchsigen in der Malerei der Frühen Neuzeit. Bis Mitte des 20. Jahrhunderts waren sie Teil einer primär stigmatisierenden Forschung, die Kleinwüchsige als minderwertige Absonderlichkeiten charakterisierte.²³ Im Zuge der Wiederentdeckung von Velázquez als einen der größten Realisten und Porträtisten des 17. Jahrhunderts sowie dem Bemühen um eine antidiskriminierende Darstellung, wurden die Bilder seit den 70er Jahren in einer rehabilitierenden Perspektive behandelt. Unter dem Begriffspaar ‚Wertschätzung und Bildniswürdigkeit‘ wurde Velázquez eine anerkennende und mitfühlende Haltung gegenüber Behinderungen zugeschrieben. Er wurde zum Künstler menschlicher Zustände und Seelen stilisiert.²⁴ Kleinwüchsige erfuhren in seinen Porträts aber auch eine aufwertende

¹⁹ Jean M. Charcot/Paul Richer: *Les difformes et les malades dans l'art* [1889], Amsterdam 1972; Paul Richer: *L'Art et la Médecine*, Paris 1904; Francis E. Johnston: *Some observations on the roles of achondroplastic dwarfs through history*, in: *Clinical Pediatrics*, Bd. 2, Nr. 12, 1963, S. 703–708; Jerónimo de Moragas: *Los bufones de Velázquez*, in: *Medicina & Historia*, 6, 1964, S. 2–15. Der umfangreichste Bildband wurde publiziert von: Enderle/Meyerhöfer/Unverfehrt 1992.

²⁰ Rijn 2010, S. 218–220.

²¹ Eine erste Zusammenstellung zum Motiv des Kleinwüchsigen und Narren in der Kunst hat Tietze-Conrat vorgelegt: *Erika Tietze-Conrat: Dwarfs and Jesters in Art*, London 1957. Mit Schwerpunkt auf England siehe: Southworth 1998. Mit Schwerpunkt auf den spanischen Hof siehe: Hélène Tropé: *Nains et bouffons à la Cour des Habsbourg d'Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, in: *Bulletin Hispanique*, 116, 2014, S. 73–193. Die Bilder von Velázquez wurden dementsprechend in der monographischen Forschung eingeordnet: Jonathan Brown: *Velázquez. Maler und Höfling*, München 1988, S. 148–154; José López-Rey: *Velázquez. Maler der Maler. Sämtliche Werke*, Köln 1997, S. 129–136. Zur Ikonographie des Narren siehe: Mezger 1981; Hadumoth Meier: *Die Figur des Narren in der christlichen Ikonographie des Mittelalters*, in: *Das Münster*, 1/2, 1955, S. 1–11. Zu den charakteristischen Merkmalen und ihrer sinnbildlichen Funktion siehe: Werner Mezger: *Narren. Schellen und Marotten. Grundzüge einer Ideengeschichte des Narrentums*, in: *Narren, Schellen und Marotten. 11 Beiträge zur Narrenidee (Kulturgeschichtliche Forschungen, 3)*, hg. von Dietz-Rüdiger Moser, Kat. Ausst. Freiburg im Breisgau, Universitätsbibliothek, Remscheid 1984, S. 1–35, hier S. 14–22.

²² Moreno Villa 1939; Bouza Álvarez 1996; Amelunxen 1993.

²³ Als „little monsters“ titulierte sie Stirling-Maxwell: *William Stirling-Maxwell: Diego Velazquez and his works*, London 1855, S. 135. Als „groteske Monster“ bezeichnete sie Deleito y Piñuela: *José Deleito y Piñuela: El Rey se divierte: recuerdos de hace tres siglos*, Madrid 1955, S. 128. Vgl. auch die diskriminierenden Bezeichnungen bei: Carl Justi: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert* [1888], Zürich 1933, S. 693, 704, 708–710.

²⁴ José Gudiol: *Velázquez. 1599–1660. Historia de su vida. catálogo de su obra. estudio de la evolución de su técnica*, Barcelona 1973, S. 207; Enriqueta Harris: *Velázquez*, Stuttgart 1982, S. 106; David Davies: *El Primo*, in:

Interpretation in Bezug auf ihre spezifische Dienstfunktion für den Hof und ihren sozialen Stand.²⁵ Die Diskrepanz zwischen der sozialhistorischen Quellenlage, die sowohl für Kleinwüchsige als auch für Narren eine niedrigere soziale Stellung und Anerkennung als Unterhalter belegt, und der Darstellungsart in den Porträts, die sie zum Teil mit höfischer Kleidung und Attributen zeigt, führte auch zu gegenteiligen Interpretationen der Porträts als Hohnbilder von Narren, die dem Spott und dem Gelächter der Hofgesellschaft dienen würden.²⁶ Ein neuer Ansatz, der diesen Widerspruch aufgreift und erklärt, war die Porträts nicht als klassische Abbilder des sozialen Standes, sondern allegorisch zu deuten. Mena Marqués und Jogler interpretierten Einzelgemälde von Kleinwüchsigen als Allegorien auf den König oder die Bildfigur des Philosophen, jeweils angelehnt an Analogien zur Fabelichtung von Aesop und zur Satiredichtung von Menippos sowie die Narrentypologie.²⁷

Der Kleinwüchsige als monströses Individuum rückte erst bei Ghadessi Fleming und O'Bryan ins Blickfeld.²⁸ Unter Einbezug religiöser und frühneuzeitlicher wissenschaftlicher Literatur zu Monstren zeigte Ghadessi Fleming ein ambivalentes Bild vom Kleinwüchsigen in der italienischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts auf. O'Bryan folgte ihm in der Ansicht, dass der Kleinwüchsige als kurioses Objekt des Spottes, aber auch der wissenschaftlichen Neugier des Hofes und der Künstler eine wichtige Bedeutung in den Konstruktionen des Selbst- und Idealbildes der Hofgesellschaft der Frühen Neuzeit gewann. Teil dieser Konstruktionen wurde auch die literarische Figur des Kleinwüchsigen in Märchen und Ritterromanen, die Griffey in Bezug auf den Kleinwüchsigen Jeffrey Hudson am englischen Hof berücksichtigte.²⁹ Diese Erzählungen prägten nicht nur seine Rollen in Auftritten auf höfischen Festen, sondern auch in den Porträts mit den englischen Monarchen.

Die Wechselbeziehungen zwischen literarischen Gattungen, der religiösen und wissenschaftlichen Literatur zu Monstren und den höfischen Ausdrucksformen sind bedeutend für das Verständnis dieser außergewöhnlichen Porträts. Denn die Infantenporträts sind Produkte einer kulturalanthropologischen Reflexion, die Kleinwüchsige als Teil des Menschen- und Selbstbildes der höfischen Gesellschaft begreift. In den allegorischen Gemälden von Velázquez erfährt diese Reflexion eine besondere mediale Zuspitzung. Hier treten Kleinwüchsige nicht nur als identitätsstiftende Individuen, sondern auch als innerbildliche Verweise und Symbole auf. Den jüngsten Ansätzen von Ghadessi Fleming, O'Bryan, Griffey und van Rijn folgend, werden nun auch die spanischen Bilder von Kleinwüchsigen vor diesem vielfältigen Kontext behandelt.

Velázquez, Barcelona/Madrid 1999, S. 169–196; José Camón Aznar: Velázquez, 2 Bde., Madrid 1964, Bd. 2, S. 614; Brown 1988, S. 148.

²⁵ So in Bezug auf das Bildnis *Zwerg mit Buch* von Diego Velázquez, interpretiert als Repräsentant der königlichen Bürokratie von: Brown 1988, S. 154; Davies 1999, S. 190. Siehe auch: Ravenscroft 2006.

²⁶ Barry Wind: 'A Foul and Pestilent Congregation'. Images of 'Freaks' in Baroque Art, Aldershot [u. a.] 1998.

²⁷ Manuela B. Mena Marqués: Velázquez en la Torre de la Parada, in: Velázquez y Calderón: Dos genios de Europa (Estudios, 1), hg. von José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, Madrid 2001, S. 101–155; Saskia Jogler: Selbstreflexion im Narrenspiegel. Die Hofnarrenporträts von Diego Velázquez, Frankfurt am Main 2013, S. 221–236, 311–330.

²⁸ Touba Ghadessi Fleming: Identity and physical deformity in Italian court portraits. 1550–1650: dwarves, hirsutes and castrati, Evanston 2007; Touba Ghadessi: Inventoried monsters. Dwarves and hirsutes at court, in: Journal of the History of Collection, Bd. 23, Nr. 2, 2011, S. 267–281; Robin L. O'Bryan: Grottesque Bodies. Princely Delight: Dwarfs in Italian Renaissance Court Imagery, in: Preternature: Critical and Historical Studies on the Prenatural, Bd. 1, Nr. 2, 2012, S. 252–288.

²⁹ Erin Griffey: Multum in parvo: Portraits of Jeffrey Hudson, Court Dwarf to Henrietta Maria, in: The British Art Journal, Bd. 4, Nr. 3, 2003, S. 39–53.

3. Auf der Spur des Kleinwüchsigen im kulturanthropologischen Kontext

In der Frühen Neuzeit gab es die Anthropologie als Wissenschaft vom Menschen noch nicht in der Wissenschaftseinteilung. Mit anthropologischen Fragestellungen befasste man sich zu jener Zeit auf dem Gebiet der Theologie, Philosophie und verschiedener literarischer Gattungen vom Roman bis zum Theaterstück. Maßgebliche Referenzwerke stellten unterschiedliche antike Quellen, Erläuterungen und Genesiskommentare von Kirchenvätern sowie scholastische Sentenzen- und Quaestionenkommentare dar. Die Theologie nahm verschiedene antike Strömungen auf und vereinte sie mit der christlichen Lehre zu einem Menschenbild, das sich in der Schöpfungsgeschichte in der Ebenbildlichkeit Gottes ausdrückt.³⁰ In der Renaissance wurden diese Quellen gerne von italienischen Poeten und Dichtern herangezogen, um sich dem Wesensbegriff des Menschen in der sogenannten *dignitas*-Literatur ganz eigenständig literarisch zu widmen.³¹ Gegenstand naturgeschichtlicher Reflexion wurde die Spezies Mensch erst Ende des 18. Jahrhunderts. Im Rahmen der physischen Anthropologie untersuchte Georges Louis Le Clerc de Buffon die Ausbildung unterschiedlicher Phänotypen auf der Erde unter Umwelteinflüssen.³² In das Klassifikationsschema des *regnum animale* wurde der Mensch zum ersten Mal vom Naturforscher Carl von Linné aufgenommen. Als Art der Gattung *Homo* wurde der *Homo sapiens* natursystematisch unter die Tiere, in die Ordnung der Primaten und die Klasse der Säugetiere eingeordnet. Erstmals wurde hier die Sonderstellung des Menschen relativiert, indem er auf Unterschiede zu den Tieren hin empirisch untersucht wurde, insbesondere den Affen, die manche Naturhistoriker als Zwischenglieder zum Menschen angesehen haben.³³

In Europa und dem katholisch geprägten Spanien des 16. und 17. Jahrhunderts war man jedoch noch weit davon entfernt anthropologische Modelle außerhalb theologischer Denksysteme zu entwerfen.³⁴ Selbst in der Naturphilosophie vollzog sich die Ablösung von theozentrischen Modellen nur sehr graduell über die Einführung methodischer und taxonomischer Zugänge. Allerdings wurde zu keinem Zeitpunkt Gott als Urheber der Schöpfung vollkommen ausgeklammert.³⁵ Noch Ende des 18. Jahrhunderts hat Carl von Linné

³⁰ Christoph Flüeler/Ruedi Imbach: [Art.] Mensch VI. Mittelalter, in: Theologische Realenzyklopädie, hg. von Horst Robert Balz [u. a.], Bd. 22, Berlin/New York 1992, S. 501–509, hier S. 501.

³¹ Die Traktate über die *dignitas hominis* haben ihren Ursprung in Italien. Einen Überblick über die Entwicklung der *dignitas*-Literatur gibt: August Buck: Einleitung. Der Begriff der Menschenwürde im Denken der Renaissance, unter besonderer Berücksichtigung von Giannozzo Manetti, in: Giannozzo Manetti: Über die Würde und Erhabenheit des Menschen. De dignitate et excellentia hominis, hg. von August Buck, Hamburg 1990, S. VII–XXXIV. Eine grundlegende und ausführliche Analyse der italienischen *dignitas*-Literatur wurde vorgelegt von: Charles E. Trinkhaus: In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought, 2 Bde., London 1970. Zum Begriff der Würde siehe: Viktor Pöschl: Der Begriff der Würde im antiken Rom und später. Vorgetragen am 10. Mai 1969, in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, 1989,3, Heidelberg 1989.

³² Petra Feuerstein-Herz: Die große Kette der Wesen. Ordnungen in der Naturgeschichte der Frühen Neuzeit (Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek, 88), Kat. Ausst. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 2007, S. 124.

³³ Ralf Becker: [Art.] II.11. Mensch, in: Naturphilosophie. Ein Lehr- und Studienbuch, hg. von Thomas Kirchhoff [u. a.], Tübingen 2020, S. 165–170, hier S. 165; Feuerstein-Herz 2007, S. 220. Zu den drei klassischen Merkmalen gehörte der aufrechte Gang, die Sprachfähigkeit und die Vernunft.

³⁴ Zur Einschätzung in Bezug auf Spanien siehe: Wolfgang Matzat/Gerhard Poppenberg: Einleitung, in: Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit (Hispanistisches Kolloquium, 4), hg. von Wolfgang Matzat und Gerhard Poppenberg, München 2012, S. 7–19, hier S. 9.

³⁵ Zu den wissenschaftlichen Entwicklungen in der Naturphilosophie unter besonderer Berücksichtigung von Francis Bacon siehe: Paula Findlen: Disciplining the Disciplines. Francis Bacon and the Reform of Natural History in the Seventeenth Century, in: History and the Disciplines. The Reclassification of Knowledge in Early Modern Europe, hg. von D. Kelley, Rochester 1997, S. 239–260; William B. Ashworth: Natural history and the emblematic world view, in: Reappraisals of the Scientific Revolution, hg. von David C. Lindberg und Robert S. Westman, Cambridge

den Menschen als eine von Gott geschaffene unveränderliche Art präsentiert.³⁶ Die Theologie blieb eine Autorität in anthropologischen Fragestellungen, entwickelte aber selbst kein stringentes Konzept. Die in Europa dominanten Strömungen des Neuplatonismus und Aristotelismus wurden von der Theologie gerne zur Systematisierung und Vereinigung von Glaube und Vernunft genutzt, prägten jedoch kein homogenes Weltbild, geschweige denn einheitliche Begriffe von Natur und Mensch.³⁷ Philosophische Konzepte, die im Verlauf der Scholastik in theologische Lehren integriert wurden, bewirkten eine Perspektivenerweiterung auf die kanonisierte Lehre. Aus dieser Synthese erwuchsen meist heterogene Entwürfe zu naturphilosophischen und anthropologischen Aspekten.³⁸ Trotz der teils widersprüchlichen Lage lassen sich über verschiedene literarische Gattungen hinweg grundlegende Modelle erkennen, die zumindest eine eindeutige Basis für das anthropologische Selbstverständnis und den Weltbezug des Menschen in diesen Jahrhunderten zu bilden scheinen. Dieses Selbstverständnis war primär christlich und antik geprägt und basierte demzufolge auf Interpretationen biblischer Lehren, aber auch philosophischer Auslegungen des Menschen als *animale rationale*.³⁹

3.1. Das christliche Menschenbild

Der Begriff und die Vorstellungen vom Wesen des Menschen entfalteten sich in der Frühen Neuzeit in Spanien wie auch auf dem übrigen europäischen Kontinent vor dem Hintergrund christlicher Lehren und antiker Philosophie. In Auseinandersetzung mit griechischen und nicht selten auch jüdisch-arabischen Autoren sowie der biblischen Schöpfungsgeschichte fügte sich seit dem frühen Mittelalter ein christliches Menschenbild zusammen, das im Verlauf des 15. und 16. Jahrhunderts eine humanistische Zuspitzung erfuhr.⁴⁰ Ausgehend von Italien weitete sich der Diskurs über die menschliche Natur über die klassischen Gebiete der Theologie und Philosophie auch auf die literarische Ebene und die naturphilosophischen und medizinischen Disziplinen aus. Die Natur des Menschen wurde in ihrem Verhältnis zur göttlichen und animalischen konzipiert und neu diskutiert. Charles Trinkaus hat die zentrale Metapher, um die sich die Auseinandersetzung der italienischen Humanisten kreiste, als „In Our Image und Likeness“⁴¹ beschrieben. Das hierarchische Konzept, in das der Mensch als Mittelpunkt einer geordneten Schöpfung Gottes bereits seit frühesten Kirchenlehren eingebunden war, bildete

[u. a.] 1990, S. 303–332, hier S. 322–325. Einen historischen Überblick gibt: Edward Grant: A History of Natural Philosophy. From the Ancient World to the Nineteenth Century, New York 2007.

³⁶ Während Carl von Linné eine strenge Taxonomie für die ganze Natur anstrebte, nahm der Naturforscher Georges Luis Leclerc de Buffon eine Veränderlichkeit in den Arten an. Im Rahmen seiner Theorie zur Entwicklung der Organismen (*Histoire naturelle de l'homme*, 1749–1804) beschrieb er den Ursprung und die Ausbildung unterschiedlicher menschlicher Phänotypen auf der Erde bedingt durch äußere Faktoren, das Klima oder die Temperatur (Feuerstein-Herz 2007, S. 117, 124). Vorstellungen von äußerlichen Einflüssen auf die Entwicklung von physiologischer Anthropologie finden sich bereits bei antiken Autoren wie Aristoteles und Plinius.

³⁷ Zu den verschiedenen Naturkonzepten und dem Verhältnis des Menschen zur Natur im Laufe der Menschheitsgeschichte siehe die Gesamtdarstellung von: Thomas Kirchoff (Hg. u. a.): Naturphilosophie. Ein Lehr- und Studienbuch, Tübingen 2020.

³⁸ Zur Integration neuplatonischer und aristotelischer Konzepte ins christliche Weltbild siehe: Heinrich Schmidinger: Der Mensch in Gottebenbildlichkeit. Skizzen zur Geschichte einer einflussreichen Definition, in: Der Mensch – ein Abbild Gottes? Geschöpf – Krone der Schöpfung – Mitschöpfer, hg. von Heinrich Schmidinger und Clemens Sedmak, Darmstadt 2010, S. 7–42.

³⁹ Im Folgenden vernachlässige ich die Auslegungen des Menschen als *animale sociale und politicum*, die auf eine verstärkte Aristotelesrezeption im 13. Jahrhundert zurückging und noch in der Frühen Neuzeit als ein anthropologisches Faktum bestand hatte (Flüeler/Imbach 1992, S. 505f.).

⁴⁰ Zur Auseinandersetzung und Integration antiker philosophischer Konzepte in die Theologie des Mittelalters, die für die Frühe Neuzeit immer noch die Basis der Kirchenlehre bildete, siehe: Gillian R. Evans: Philosophy and Theology in the Middle Ages, London/New York 1993; Flüeler/Imbach, 1992, S. 501f.

⁴¹ Trinkaus 1970, Bd. 1, S. xiiif.

nun die Grundlage für die zunehmende Parallelisierung der Fähigkeiten des Menschen mit denen von Gott und Natur.

3.1.1. Der Mensch im Zentrum der Schöpfung

Die zentrale Stellung des Menschen in der Welt und der Hierarchie der Lebewesen wurde seit der Spätantike durch die biblische Lehre vom Menschen als Bild (*imago*) und Ähnlichkeit (*similitudo*) Gottes begründet.⁴² Sie findet im ersten Buch Mose Genesis 1,26–27 ihre Ausformulierung:

„Dann sprach Gott: Lasst uns Menschen machen als unser Abbild, uns ähnlich. Sie sollen herrschen über die Fische des Meeres, über die Vögel des Himmels, über das Vieh, über die ganze Erde und über alle Kriechtiere auf dem Land. Gott schuf also den Menschen als sein Abbild; als Abbild Gottes schuf er ihn. Als Mann und Frau schuf er sie.“⁴³

Den größten Einfluss auf die Lehren der theologischen Anthropologie hatte der Heilige Augustinus.⁴⁴ Er behandelt die Ebenbildlichkeit des Menschen in seinen Kommentaren zur Genesis. In seinem Werk *De civitate Dei* lässt er den Menschen als Abbild Gottes und vernünftiges Wesen in der Hierarchie der Lebewesen eine Mittelstellung zwischen Engeln und Tieren einnehmen:⁴⁵

„Gott machte also den Menschen nach seinem Bilde. Denn er schuf ihm eine Seele, die durch ihre Vernunft und Einsicht allen Land-, Wasser-, und Luftgeschöpfen, die keinen solchen Geist besitzen, überlegen sein sollte.“⁴⁶

„Anders den Menschen. Seiner Natur wies er eine Art Mittelstellung an zwischen Engeln und Tieren.“⁴⁷

Während die Ähnlichkeit mit Gott unterschiedlich ausgelegt wurde, verbanden auch im Mittelalter die meisten Autoren die Gottesebenbildlichkeit mit der vernünftigen Natur des Menschen.⁴⁸ So auch der führende Scholastiker Thomas von Aquin, dessen Lehren neben denen von Augustinus den theologischen Unterricht an Spaniens Hochschulen im 17. Jahrhundert bestimmten.⁴⁹ In Referenz auf Augustinus erklärt Thomas von Aquin die Lehre vom Menschen als Bild Gottes zum Fundament seiner Anthropologie in *Quaestio* 93 seiner *Summa theologica*.⁵⁰ Ausgehend von der vernünftigen Natur des Menschen, seines intellektuellen Vermögens, definiert er ihn als nachahmendes Wesen, das Gott in sich selbst erkennt. Auf diese Weise könne der Mensch nicht nur Gott erkennen und lieben, sondern auch

⁴² Schmidinger 2010, S. 20f.

⁴³ Gen 1,26–27.

⁴⁴ Augustinus von Hippo (345–430 Jhd. n. Chr.): 1295 vom Papst heiliggesprochen und zum Kirchenlehrer erhoben.

⁴⁵ Vgl. Trinkaus: 1970, Bd. 1, S. 181–183.

⁴⁶ Augustinus, Aurelius: Vom Gottesstaat (*De civitate Dei*). Vollständige Ausgabe in einem Band. Buch 1 bis 10. Buch 11 bis 22, hg. von Carl Andresen, München 2007, Buch 12, Kapitel 24, S. 100.

⁴⁷ Augustinus, Vom Gottesstaat (*De civitate Dei*), 2007, Buch 12, Kapitel 22, S. 99.

⁴⁸ Flüeler/Imbach 1992, S. 502. Zur Auslegung der Ähnlichkeit als Verwirklichung des Menschen über die Erlösungstat Christi in der Spätantike siehe: Schmidinger 2010, S. 20.

⁴⁹ Enrique Rivera de Ventosa: Die Vorherrschaft des Aristotelismus und der Antiaristotelismus, in: Allgemeine Themen. Iberische Halbinsel. Italien (Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie des 17. Jahrhunderts), hg. von Jean-Pierre Schobinger, Bd. 1, Basel 1998, S. 339–343, hier S. 339.

⁵⁰ Jan A. Aertsen: Natur, Mensch und der Kreislauf der Dinge bei Thomas von Aquin, in: Mensch und Natur im Mittelalter (*Miscellanea Mediaevalia*. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln, 21/1), hg. von Albert Zimmermann, Berlin/New York 1991, S. 143–160, hier S. 157.

sich selbst.⁵¹ Thomas von Aquin folgte einer langen Tradition ausgehend von Aristoteles, die den Menschen als *animale rationale*, als ein vernunftbegabtes Sinnenwesen definiert, wobei erst das *rationale* den Menschen auf sein konkretes Sein als vernünftiges Wesen bestimme;⁵² denn im Gegensatz zum *intellectus* der rein geistigen Substanzen sei der Mensch unfähig die Wahrheit in einem Blick zu erfassen. Er müsse die Vernunft (*ratio*) zur Erkenntnis der Wahrheit gebrauchen und sei auf die sinnliche Erfahrung angewiesen, da diese die erste Stufe des Erkennungsprozesses bilde.⁵³ Aufgrund seiner sensitiven und rationalen Natur nimmt der Mensch bei Thomas von Aquin in der Ordnung der Naturen als das niedrigste unter den Intellektwesen eine Sonderstellung im Kosmos ein. Denn aus geistiger und körperlicher Substanz geschaffen, stehe der Mensch auf der untersten Stufe der geistigen Substanzen, während er zugleich wegen seines Intellekts die höchste Stufe der körperlichen einnehme. Er befinde sich auf der Grenze zwischen diesen beiden Gattungen von Geschöpfen, in dem er die Vermögen beider vereine: das intellektuelle Vermögen der höheren Intellektwesen wie das der Engel und das vegetative und sensitive Vermögen der übrigen beseelten Wesen. Damit repräsentiere er die ganze *creatura*, die als sichtbare Natur in ihrer ganzen Verschiedenheit von Seinsgestalten und Formen verstanden wird. Der Mensch sei ontologisch gesehen universal, da in ihm alle Naturen zusammenfließen, sich alles geschaffene Seiende sammle.⁵⁴ Für sein hierarchisches System, das alle Naturen miteinander verknüpft, wandte Thomas von Aquin das Kontinuitätsprinzip des Pseudo-Dionysius an und legte Gott als Ursprung und Ziel allen Geschaffenseins fest.⁵⁵ Als vernünftiges Wesen sei der Mensch unmittelbar auf Gott ausgerichtet, den Ursprung seiner Natur. Da aber jede Natur, dem Kontinuitätsprinzip folgend, ihre unmittelbar höhere Natur in der Hierarchie brauche, um sich zu vollenden, sei der Mensch auf die Gnade Gottes angewiesen, um in Gottes Wesen einsichtig zu werden und damit seine Vollendung zu erreichen.⁵⁶

⁵¹ Thomas von Aquin: Die deutsche Thomas-Ausgabe. *Summa theologiae*, Bd. 7, Heidelberg [u. a.] 1941, S. 59, I, q. 93, 4: „Antwort: Der Mensch ist, da er auf Grund seiner Geistnatur als nach dem Bilde Gottes gestaltet betrachtet wird, insofern in höchster Weise nach dem Bilde Gottes geformt, als die Geistnatur Gott in höchster Weise nachahmen kann. Die höchste Nachahmung Gottes besteht aber für die Geistnatur in der Nachahmung Seiner Selbsterkenntnis und Selbstliebe. Darum kann man von einem Bilde Gottes im Menschen unter dreifachem Gesichtspunkte sprechen: Einmal insofern der Mensch die natürliche Eignung zur Gotteserkenntnis und zur Geistnatur selbst, die allen Menschen gemeinsam ist. Zweitens insofern der Mensch Gott im Aktvollzuge oder dem Gehaben nach, allerdings auf unvollkommene Weise, erkennt und liebt; dies ist das Bild der auf Gnade beruhenden Gleichförmigkeit. Drittens insofern der Mensch im Aktvollzuge Gott auf vollkommene Weise erkennt und liebt; damit ist das Ebenbild der [ewigen] Herrlichkeit gemeint.“

⁵² Aertsen 1991, S. 153; Michael Becker: Substanz und Freiheit bei Thomas von Aquin. Studie zur philosophischen und theologischen Anthropologie, Frankfurt am Main 2012, S. 86, 88.

⁵³ Aertsen 1991, S. 155; Hermann Krings: *Ordo*. Philosophisch-Historische Grundlegung einer abendländischen Idee, Halle-Saale 1941, S. 37. Die aristotelisch-scholastische Tradition unerscheidet zwischen vegetativen, sensitiven und rationalen Seelenvermögen. Die Sinne und Affekte gehören zum sensitiven Bereich, Vernunft und Wille zum rationalen. Die Vernunft gelangt zur Erkenntnis des Guten oder Bösen nur mit Hilfe der äußeren fünf und der inneren drei Sinne: *sensus communis*, *imaginatio*, *memoria* (Heinz-Günther Schmitz: *Physiologie des Scherzes*. Bedeutung und Rechtfertigung der *Ars iocandi* im 16. Jahrhundert, Hildesheim/New York 1972, S. 108).

⁵⁴ Wouter Goris: Anthropologie und Erkenntnislehre (S. th. I, qq. 75–79 und qq. 84–89), in: Thomas von Aquin: *Die Summa theologiae*. Werkinterpretation, hg. von Andreas Speer, Berlin 2005, S. 123–140, hier S. 130f. Die Stellung des Menschen unter den Intellektwesen definiert Thomas von Aquin in *Summa theologiae*, Buch I, q. 77, 2: Thomas von Aquin: Die deutsche Thomas-Ausgabe., Bd. 6, Salzburg [u. a.] 1937, S. 95: „Man muß also sagen: Die Dinge, die unter dem Menschen stehen, erreichen gewisse Einzelgüter und haben deshalb einige wenige und begrenzte Tätigkeiten und Kräfte. Der Mensch jedoch vermag die allgemeine und vollkommene Gutheit zu erreichen, weil er die Seligkeit erlangen kann [60] Er steht jedoch unter jenen, denen die Seligkeit zusteht, der Natur nach auf der letzten Stufe. Und deshalb bedarf die menschliche Seele vieler und verschiedener Tätigkeiten und Kräfte. Den Engeln aber kommt eine weniger große Verschiedenartigkeit von Vermögen zu. In Gott dagegen gibt es kein Vermögen oder Tätigsein außer Seiner Weisheit.“

⁵⁵ Aertsen 1991, S. 154; Rudi te Velde: Schöpfung und Partizipation (S. th. I, qq. 44–47 und qq. 103–105), in: Thomas von Aquin: *Die Summa theologiae*. Werkinterpretation, hg. von Andreas Speer, Berlin 2005, S. 100–124, hier S. 102.

⁵⁶ Aertsen 1991, S. 153f., 157, 160. Das Ziel des menschlichen Wesens Gott zu erkennen behandelt Thomas von Aquin in seinem Werk *Summa contra Gentiles*, Buch III, Kapitel 25: Thomas von Aquin: *Summe gegen die Heiden*.

Die theologisch begründete universale Natur des Menschen und seine Ausrichtung auf Gott, die in einer Vollendung durch die Gottesschau ihre Bestimmung findet, hat wiederum antike Wurzeln. Die Ordnung des Universums als eine hierarchische Ordnung aufzufassen beruht auf dem aristotelischen Modell der integrativen, linearen und hierarchischen Naturordnung.⁵⁷ Das seit der Antike gültige Naturmodell wurde ideengeschichtlich als ‚Große Kette der Wesen‘ von Arthur Lovejoy umfassend dargelegt.⁵⁸ Aristoteles ordnete in seiner *scala naturae* alle Lebewesen ihrem Grade der Vollkommenheit entsprechend aufsteigend an, basierend auf der Vorstellung, dass alle Dinge außer Gott mit Mängeln behaftet seien, da sie entweder in ihrem Wesen als nicht verwirklichte Möglichkeiten angelegt seien oder weil sie aufgrund dieser Mängel nie eine höhere Seinsform erreichen könnten. Ausgehend von dem seelischen Rang der Organismen erhielten die Pflanzen die niedrigste Stufe, während der Mensch aufgrund seiner vernünftigen Seele die höchste einnehme.⁵⁹ Thomas von Aquin bestätigte den Stufenaufbau der Natur durch die Worttat des Schöpfungsaktes, der eine Unterscheidung im Geschaffenen bewirke: „Gott sprach: „Es werde Licht“. Und er schied das Licht von der Dunkelheit.“⁶⁰ Diese Unterscheidung weist jedem Geschöpf seinen Platz in der Gesamtheit zu und ordnet sie ihrem Grad der Vollkommenheit entsprechend an, da die aus allen Elementen zusammengesetzten Körper vollkommener seien als die Elemente selbst. Daraus ergibt sich eine Rangordnung, die ausgehend von Mineralien zu Pflanzen, Tieren und schließlich zum Menschen führt.⁶¹

In seiner Abhandlung zur spanischen Geisteshaltung anhand der schriftstellerischen Zeugnisse des Goldenen Zeitalters beschreibt Green, dass das hierarchische Konzept des *ordo creationis* und die Metapher einer ‚großen Kette der Wesen‘ auch bei gebildeten spanischen Autoren einen festen intellektuellen Bestandteil ihrer Weltsicht bildeten. Vor allem geistliche Autoren wie Baltasar Gracián y Morales, Fray Juan de los Angeles oder Fray Luis de Granada tradierten die patristische theologische Anthropologie. Sie fassten die Schöpfung Gottes als ein geordnetes System auf, in dem der Mensch als Primat unter allen Lebewesen und Abbild Gottes die höchste Stellung einnimmt.⁶² Dieses Modell hatte bis ins 18. Jahrhundert Bestand und fand seinen Ausdruck auch in der sogenannten Stufenleiter. Eine seltene Version als ‚Leiter der Erkenntnis‘ findet sich im *Liber de ascensu et descensu intellectus* des Raimundus

Dritter Band. Teil 1. Buch III. Kapitel 1–83 (Texte zur Forschung, 17), hg. von Karl Allgaier, Darmstadt 1990, S. 97f.: „Da aber alle Geschöpfe, auch jene, die keinen Verstand haben, auf Gott als letztes Ziel hingeordnet sind und zu diesem Ziel alle gelangen, insofern sie an der Ähnlichkeit mit ihm einen Anteil haben: so gelangen die geistigen Geschöpfe auf eine besondere Weise zu ihm, nämlich indem sie ihn durch die ihnen eigene Tätigkeit erkennen. Daher ist dies notwendig das Ziel des geistigen Geschöpfes: Gott zu erkennen.“ Dass der Mensch dieses Ziel nicht alleine erreichen kann und dabei auf die Gnade Gottes angewiesen ist, behandelt er in seinen *Quaestiones disputatae de veritate*, Quaestio 27,3: Thomas von Aquin: Übersetzung. Des Hl. Thomas von Aquino. Untersuchungen über die Wahrheit. *Quaestiones disputatae de veritate* (Edith Stein Gesamtausgabe, 24), hg. von Klaus Mass, Bd. 2, Freiburg [u. a.] 2008, S. 786: „Der dritte Grund wird vom Ziel der Gnade selbst hergenommen. Das Ziel entspricht nämlich dem wirkenden Prinzip, weil Ziel und Prinzip des ganzen Weltalls Eines ist; wie also das erste Wirken, wodurch die Dinge ins Dasein treten, die Schöpfung nämlich, von Gott allein herrührt, der das erste Prinzip und das letzte Ziel der Geschöpfe ist, so rührt auch die Verleihung der Gnade, durch die der vernunftbegabte Geist unmittelbar mit dem letzten Ziel verbunden wird, von Gott allein her.“ Die Gnade hatte eine essenzielle Bedeutung für die Überwindung der sündhaften Natur des Menschen. Zur Gnadenlehre in der Scholastik siehe: Wolf-Dieter Hauschild: [Art.] Gnade IV. Dogmengeschichtlich (Alte Kirche bis Reformationszeit), in: *Theologische Realenzyklopädie*, hg. von Horst Robert Balz [u. a.], Bd. 13, Berlin/New York 1985, S. 476–495, bes. S. 485–490.

⁵⁷ Feuerstein-Herz 2007, S. 11.

⁵⁸ Arthur O. Lovejoy: *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens* [1933], Frankfurt am Main 1985.

⁵⁹ Lovejoy [1933] 1985, S. 77.

⁶⁰ Gen. 1, 3–4.

⁶¹ Velde 2005, S. 116f.

⁶² Otis H. Green: *Spain in the Western Tradition. The Castilian Mind in Literature from El Cid to Calderón*, Bd. 2, Madison/Milwaukee 1964, S. 14–20.

Lullus.⁶³ Sie veranschaulicht den Weg, den die Vernunft des Menschen durchlaufen muss, ausgehend von der sinnlichen bis zur rein geistigen Erkenntnis, um die Gottesschau auf der letzten Stufe zu erreichen. Der *Intellectus* in der Figur des Gelehrten beginnt den Aufstieg zum Haus der Weisheit über die erste Stufe der *Lap* (Stein) über *Flāma* (Flamme), *Planta* (Pflanze), *Brutu* (Tier), *Homo* (Mensch), *Celum* (Himmel), *Angel* (Engel), bis zur letzten Stufe *Deus* (Gott). Der Mensch mit seiner irdischen und geistigen Natur ist in der Mitte der Leiter angesiedelt.⁶⁴ Der Aufstieg des Menschen konnte durch geistige Bildung erfolgen, aber vor allem auch durch den Erwerb von Tugenden. Das Konzept der Tugendleiter wurde in mittelalterlichen Handschriften und Emblemdrucken noch bis ins 17. Jahrhundert illustriert und war wie die Leiter der Erkenntnis an Jakobs Traumvision der Himmelsleiter in Genesis 28,11–14 angelehnt.⁶⁵

Ein weiteres Konzept, das den Menschen in das Zentrum der Welt stellt und seine universale Natur ausdrückt, ist das Mikrokosmos-Makrokosmos-Verhältnis, das sich im 12. Jahrhundert besonderer Beliebtheit erfreute und noch bis in die Frühe Neuzeit in unterschiedlicher Ausgestaltung tradiert wurde.⁶⁶ Das ursprünglich antike Motiv beschreibt eine Analogie zwischen dem Menschen und dem Universum, zwischen menschlichen Eigenschaften wie bspw. seiner inneren Organe und dem Aufbau und der Struktur der Welt. Ausgehend von der Ordnung des menschlichen Körpers wurde auf die Ordnung der Welt mit ihren Jahreszeiten, Elementen und proportionalen Prinzipien rekurriert und ein Modell entwickelt, das die Einheit von Natur und Mensch postuliert. Ein Kompendium verschiedenster Variationen dieses Verhältnisses hat Heninger zusammengetragen. Sie zeigen den Menschen meist eingebunden in proportionale und symmetrische Verhältnisse von Kreis und Quadrat, korrespondierend zu geometrisch-harmonischen Prinzipien im Aufbau der Welt, zu Tierkreiszeichen, Planeten oder dem Zyklus der Jahreszeiten.⁶⁷ Es handelt sich um analogische Systeme, die beschreiben, wie der Mensch durch Selbsterkenntnis zur Welt-erkenntnis gelangen kann, und dass beides miteinander verbunden ist.⁶⁸ Dieser symbolische Topos wurde in mittelalterlichen Enzyklopädien angeführt, um den Menschen als Zusammenschluss von vernunfthafter und sinnhafter Natur zu beschreiben. Konrad von Megenberg führte gerade diese Vereinigung der Naturen, die sich im Wesen und Körper des

⁶³ Raimundus Lullus, *Liber de ascensu et descensu intellectus*, Valencia 1512, siehe: Feuerstein-Herz 2007, S. 23, Abb. 7); Raimundus Lullus: geb. 1232 (Palma di Mallorca), gest. 1315/1316 (Tunis, Tunesien), Franziskaner, Missionar und Mystiker. Zum Leben und Werk siehe: Erhard Wolfram Platzek: Raimund Lull. Sein Leben – Seine Werke. Die Grundlagen seines Denkens (Bibliotheca Franciscana. Studia quae spiritum et vitam franciscalem illustrant, 5), 2 Bde., Düsseldorf 1962.

⁶⁴ Feuerstein-Herz 2007, S. 23; Simeon K. Heninger: *The Cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe*, San Marino 2004, S. 160–162.

⁶⁵ Ruberg behandelt drei Konzepte der Himmelsleiter: als Tugendleiter, Erkenntnisleiter und mystische Seelenleiter: Uwe Ruberg: *Vom Aufstieg im Mittelalter. Das Konzept der Himmelsleiter in Text und Bild*, in: *Geisteswissenschaften – wozu? Beispiele ihrer Gegenstände und ihrer Fragen. Eine Vortragsreihe der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Wintersemester 1987/88*, hg. von Hans-Henrik Krummacher, Stuttgart 1988, S. 211–244. Vgl.: Michaela Bautz: *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Berlin 1999, S. 21f.

⁶⁶ Wolfgang Harms: *Der Mensch als Mikrokosmos auf Titelblättern der frühen Neuzeit*, in: *Homo Medietas. Aufsätze zu Religiosität. Literatur und Denkformen des Menschen vom Mittelalter bis in die Neuzeit. Festschrift für Alois Maria Haas zum 65. Geburtstag*, hg. von Claudia Brinker-von der Heyde und Niklaus Largier, Bern [u. a.] 1999, S. 553–565, hier S. 555. Zur Entwicklung der Mikrokosmos-Idee im Mittelalter siehe: Ruth Finckh: *Minor Mundus Homo. Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Literatur (Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie, 306)*, hg. von Klaus Grubmüller, Göttingen 1999.

⁶⁷ Heninger 2004, S. 144–158. Das wohl prominenteste Beispiel für eine anthropometrische Studie bleibt die Proportionsfigur nach Vitruv von Leonardo da Vinci, siehe dazu: Bruno Reudenbach: *In mensuram humani corporis. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III 1 im 15. und 16. Jahrhundert*, in: *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. von Christel Meier und Uwe Ruberg, Wiesbaden 1980, S. 651–688.

⁶⁸ Anschaulich in Modellen, in denen der Kopf des Menschen von einer runden Sphäre eingefangen ist (Harms 1999, S. 557).

Menschen nach dem Aufbau der Welt gliedert, als entscheidendes Merkmal für die Würde des Menschen heran, um ihn vor allen anderen Lebewesen auf der Erde auszuzeichnen.⁶⁹ Angelehnt an die Lehren der Schule von Chartres, die den Menschen spiegelbildlich als Mikrokosmos des Makrokosmos begriffen, steht der Menschen auch an erster Stelle der Erörterung in seinem *Buch der Natur*.⁷⁰ Ruth Finckh betrachtet die Mikrokosmos-Vorstellung als ein Paradigma für die geistige Haltung des Mittelalters, da sie einem der philosophischen Hauptprinzipien der Zeit entspricht: dem Streben nach Erkenntnis mittels Analogien.⁷¹ Noch bis zur Neuzeit wurde diese Analogie von esoterischen und astrologischen Lehren als Basis ganzheitlicher Welterkenntnis benutzt.⁷²

Letztlich sind sowohl das Stufenmodell der Naturordnung als auch das Abbild- und Mikrokosmos-Makrokosmos-Verhältnis Würdeformeln, die den Menschen in seiner gehobenen Stellung unter den irdischen Wesen auszeichnen sollten. Sie sind Ausdruck einer anthropozentrischen Selbstausslegung und Zugangsperspektive zur Umwelt, die den Menschen nicht nur in den Mittelpunkt der Schöpfung stellten, sondern ihn auch als Herrscher über diese beauftragten. Insbesondere für europäische Monarchen der Frühen Neuzeit bildeten diese Würdeformeln die Legitimationsbasis den Ordogedanken selbst zu verkörpern und durch ihre Herrschaftsform aufrechtzuerhalten.

3.1.2. Der Auftrag des Herrschers

Der im ersten Buch Mose Genesis 1,26–27 formulierte Herrschaftsauftrag an den Menschen basiert zum einen auf der universalen Natur des Menschen, zum anderen auf seiner Vernunftbegabung. Er wurde von den spanischen geistlichen Autoren des Siglo de Oro ebenso bestätigt wie schon von Thomas von Aquin, der die Herrschaft des Menschen in Bezug auf die Schöpfung und sein inneres Wesen von diesen beiden Merkmalen ableitet:⁷³

„Antwort: Im Menschen ist in gewissem Sinne alles. Darum kommt es ihm in der Weise zu, über anderes zu herrschen, wie er über sein Inneres herrscht. Im Menschen ist aber

⁶⁹ Konrad von Megenberg: *Das Buch der Natur*. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache [1475, 1481], hg. von Franz Pfeiffer, Hildesheim 1962, S. 3–4: „Got beschuof den menschen an dem sehsten tag nâch andern crêatûren und hât in beschaffen alsô, daz seins wesens stük und seins leibes gelider sint gesetzet nâch dem satz der ganzen werlt, wan in dem menschen ist vernunft als in dem engel und kain ander crêatûr hât vernunft ân den engel und den menschen, und dar umb ist kain tier gelernich mit rehter kunst als der mensch ist. Auch wegt diu sêl des menschen leib von stat ze stat recht als der himelweger tuot den himel. Mit dem geleicht der mensch dem himel. Auch als diu sunn ze mittelst stêt under andern planêten, dar umb, daz si im schein gestrewen mûg auf die andern stern über sich und under sich, alsô stêt des menschen herz ze mitrist in dem leib, dar umb, daz ez andern gliedern craft gesenden mûg. Auch nimt der mensch sein natunge mit ezzem und mit trinken und wechst auf und ab. Mit dem geleicht er den paumen und den kräutern und allen den dingen, die narunge pflegent. Auch ist der mensch gemischt auz den vier elementen, die dâ haizent feur, luft, wazzer und erd. Mit dem geleicht er stainen und gesmeid und allem dem, daz auz den elementen wirt. Dar umb als Aristotiles spricht: sô der mensch ain kindel ist, sô gêt er auf den henden, dar nâch gêt er aufreht auf den füezen unz an daz letzt alter, sô pücket er sich dan wider zuo der erden, dâ mit bezeugt er im selber, daz er von der erden komen sei und wider zuo erden werden muoz. Nû hân ich kurz begriffen, wie der mensch der ganzen werlt sei geleich. Dar umb haizt er in kriechischer sprâch microcosmus, daz ist als vil gesprochen als die clain werlt.“ Vgl. auch Isidor von Sevilla, *Sententiarum libri tres*, I, 8,1/2. PL 83, Sp. 549. Zur Vereinbarung der Mikrokosmos-Vorstellung mit der Scholastik siehe: Finckh 1999, S. 82–87.

⁷⁰ Feuerstein-Herz 2007, S. 52.

⁷¹ Finckh 1999, S. 14.

⁷² Finckh 1999, S. 87.

⁷³ Geistliche Autoren Spaniens wie Baltasar Gracián y Morales, Fray Juan de los Angeles oder Fray Luis de Granada nahmen Bezug auf den Passus der Genesis, wenn sie die Herrschaft des Menschen über die Schöpfung von dessen Sonderstellung ableiteten (Green 1964, S. 14–20). Die Verfügungsgewalt des Menschen über die Natur betont vor allem Fray Luis de Granada in seinem damals europaweit verbreiteten Werk *Introducción del Símbolo de la Fe* (1583–1588), siehe dazu: Manfred Tietz: Die Konstruktion von Natur in der religiösen Literatur für die Laien. Fray Luis de Granadas *Introducción del Símbolo de la Fe*, in: *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit* (Hispanistisches Kolloquium, 4), hg. von Wolfgang Matzat und Gerhard Poppenberg, München 2012, S. 23–44, hier S. 31f.

Vierlei zu betrachten: die Vernunft, in der er mit den Engeln, die Sinnenkräfte, in denen er mit den Tieren, die naturhaften Kräfte, in denen er mit den Pflanzen, und der Körper, worin er mit den leblosen Dingen übereinkommt. Die Vernunft nimmt aber im Menschen die Stelle des Herrschers ein und nicht die Stellung des Beherrschten.“⁷⁴

Die menschliche Natur wurde in Beziehung zur göttlichen und tierischen konzipiert. Die Sinne und Triebe des Menschen bargen ihre Schattenseiten, denn sie machten ihn zur Sünde fähig. Gleichwohl konnte ihn seine Vernunft zu Errungenschaften und Vollendung führen.⁷⁵ Während im Mittelalter die menschliche Existenz noch weit verbreitet als *miseria hominis* betrachtet wurde, als ein Leben im Elend nach dem verlorenen Unschuldstand im Paradies, das allein in der Hinwendung zu Gott überwunden werden konnte, verlagerten insbesondere die Humanisten im Italien des 15. Jahrhunderts den Akzent auf die göttliche und gestaltende Natur des Menschen.⁷⁶ Seine Abbildlichkeit mit Gott machte den Menschen fähig höhere ethische und religiöse Ziele zu erreichen, aber auch die Welt in der Nachahmung des Göttlichen zu gestalten.⁷⁷ Die *dignitas*-Literatur des 15. Jahrhunderts verarbeitete die tradierten Würdeformeln und bereitete sie als leitende Bausteine für die kultivierten europäischen Monarchen der Frühen Neuzeit auf. Die bekannteste Schrift zu dieser Thematik *De dignitate et excellentia hominis* (1452) wurde von Giannozzo Manetti verfasst.⁷⁸

Giannozzo Manetti gilt als ein Vertreter des Renaissance-Humanismus. Er entstammte einer vermögenden Familie aus Florenz, war in politischen Gremien der Republik tätig und übernahm auch zeitweise diplomatische Missionen. Als er mit Cosimo de' Medici in Konflikt geriet, musste er Florenz verlassen und fand seine letzte Lebensstation am Hof Königs Alfons I. in Neapel. Auf dessen Initiative verfasste er sein berühmtes Traktat, das heute als eines der „bedeutendsten Zeugnisse der humanistischen Menschenkunde“⁷⁹ gilt.⁸⁰ Seine Vorstellung vom Würdebegriff des Menschen entlehnt sich der antiken Dichtung und Philosophie, die sich in den Werken der Kirchenväter mit dem christlich-biblischen Begriff der *dignitas hominis* vereint. Folglich findet sich bei Manetti die grundlegende Formel des Menschen als Abbild Gottes aufgrund seiner vernunftbegabten Natur wieder, die seine Rangordnung und Sonderstellung in der Schöpfung begründet. Doch vollzieht er in seinem Werk auch eine bedeutende Akzentverschiebung in der Bestimmung des Menschen, von einer primär jenseitsgerichteten, die in der Gotteserkenntnis mündet, zu einer betont diesseitsgerichteten, die in der Erfüllung des gottgegebenen Herrschaftsauftrags besteht.⁸¹ Gott bleibt zwar als Orientierungsgröße und Gegenstand menschlicher Erkenntnis und Liebe vorhanden, doch gerät jetzt die Zweckbestimmung der Gaben, die die Wesenswürde bestimmen, in den Fokus der Betrachtung.⁸² Der schöpferisch tätige, erkennende und handelnde Mensch solle mithilfe seiner Verstandeskräfte, seiner Intelligenz, die Welt lenken und regieren:

⁷⁴ Thomas von Aquin, *Summa theologica*, 1941, S. 125, I, q. 96,2. Dieser Passus bezieht sich auf die Herrschaft des Menschen über alle Geschöpfe in seinem Unschuldstand vor dem Sündenfall.

⁷⁵ Trinkaus 1970, Bd. 1, S. xxi.

⁷⁶ Trinkaus 1970, Bd. 1, S. xx–xxi; Buck 1990, S. XXII.

⁷⁷ Trinkaus 1970, Bd. 1, S. xxi.

⁷⁸ Manettis Traktat wird als eine entschiedene Abkehr von der im Mittelalter verbreiteten Auslegung der menschlichen Existenz als *miseria hominis* betrachtet. Sie sei in Auseinandersetzung mit der Schrift *De miseria humane conditionis* von Papst Innozenz III. entstanden (Buck 1990, S. XXII und siehe weitere Literaturhinweise in Anm. 31).

⁷⁹ Buck 1990, S. XV.

⁸⁰ Oliver Glaap: Untersuchungen zu Giannozzo Manetti. *De dignitate et excellentia hominis*. Ein Renaissance-Humanist und sein Menschenbild (Beiträge zur Altertumskunde, 55), hg. von Ernst Heitsch [u. a.], Stuttgart/Leipzig 1994, S. 13–18.

⁸¹ Vgl. Buck 1990, S. XIV, XVIII.

⁸² Vgl. Glaap 1994, S. 233; Buck 1990, S. XVIII.

„[...]“, so ist unserer Ansicht nach seine Aufgabe gleichermaßen eindeutig und klar und nur eine einzige, nämlich die, daß er die um seinetwillen geschaffene Welt und namentlich alles, was wir in dem gesamten Erdkreis eingerichtet sehen, zu lenken und zu regieren wisse und vermöge, was er überhaupt nicht wird vollbringen können, außer indem er denkt und handelt.“⁸³

Der biblische Auftrag über die Erde und die Tiere zu herrschen wird hier aufgenommen, um den Menschen als Schlusstein der Schöpfung zu präsentieren. Mit seinen Fähigkeiten *intelligere* und *agere* vermag der Mensch ein *regnum hominis* zu erschaffen, ein Reich der Kultur, das die Welt veredelt,⁸⁴ denn als „Erfinder aller Künste“⁸⁵ schmücke er die Welt mit Äckern, Städten und Ländern, mit Malerei, Skulptur und Dichtung.⁸⁶ Es sind diese beiden Fähigkeiten, an denen der Mensch als einziges Lebewesen teilhaben könne und die seine Gottähnlichkeit begründen.⁸⁷ Diese Gaben spiegeln sich auch im menschlichen Körper wider, dem Manetti ein eigenes ausführliches Kapitel widmet: in seinem aufrechten Gang, der dem Menschen erlaube die höheren und himmlischen Dinge zu betrachten, seinem Antlitz, das dem seines Vaters im höchsten Maße gleiche, seinem Kopf, wo sein fast göttlicher Geist sitze, und seinen Händen, den Dienerinnen seiner Vernunft und Klugheit.⁸⁸ Er preist den menschlichen Körper als ein Wunder der Schöpfung, als edelste Gestalt von allen, die zu Recht über die anderen zu Boden gedrückten Lebewesen gleichsam als König und Kaiser herrsche, regiere und gebiete.⁸⁹

Manetti beschreibt den Menschen als ein Kunstwerk Gottes, des höchsten Künstlers, und stellt ihn in Gottes unmittelbare Nachfolge, gleich dessen Abbild, als schöpferischer Künstler und Herrscher auf der Erde in Gottes Auftrag zu agieren.⁹⁰ In Ermahnung der gottähnlichen

⁸³ Manetti, Giannozzo: Über die Würde und Erhabenheit des Menschen. De dignitate et excellentia hominis [1452], hg. von August Buck, Hamburg 1990, S. 90.

⁸⁴ Buck 1990, S. XX–XXI.

⁸⁵ Manetti, De dignitate et excellentia hominis, [1452] 1990, S. 78.

⁸⁶ Manetti, De dignitate et excellentia hominis, [1452] 1990, S. 78f.: „Man meint, daß die spezifische Aufgabe des Weisen sei, daß er alles, was gemacht sei, mit seiner einzigartigen Weisheit einteile, ordne und steuere. Daß aber die Dinge, die wir in der Welt sehen, zum überwiegenden Teil vom Menschen geordnet und eingeteilt worden sind, wird niemand leugnen; die Menschen nämlich haben, da sie Herren über alles sind und die Erde bestellen, diese mit ihren ganz verschiedenen Leistungen auf wunderbare Weise bestellt und Äcker und Inseln sowie Strände mit Ländern und mit Städten geschmückt.“

⁸⁷ Buck 1990, S. XXI.

⁸⁸ Manetti, De dignitate et excellentia hominis, [1452] 1990, S. 14: „Da also Gott beschlossen hatte, vor allen Lebewesen nur dem Menschen eine himmlische Bestimmung zu geben, sämtlichen anderen aber eine irdische, schuf er ihn zur Betrachtung des Himmels als aufrecht stehendes Wesen und stellte ihn auf zwei Füße, zu dem Zweck nämlich, daß er eben den Ort betrachte, von dem er stammt. Die anderen aber drückte er auf die Erde nieder, damit sie, da sie ja keine Hoffnung auf Unsterblichkeit haben, mit dem ganzen Körper dem Boden zugewandt Ernährung ihres Magens dienen können. Daher besitzt allein der Mensch eine richtiggehende Vernunft, einen aufrechten Körperbau und ein Antlitz, das dem seines Vaters in höchstem Maße gleicht. Sie bezeugen seine Herkunft und seinen Schöpfer.“, ebd. S. 14f. „Sein fast göttlicher Geist sitzt, weil er nicht nur die Herrschaft über die Lebewesen der Erde, sondern auch die über den eigenen Körper erlangt hat, ganz oben im Kopf wie in einer hohen Burg; er erspäht und betrachtet alles. Sein Gehäuse hat der Schöpfer nicht eingedrückt und länglich gebildet wie bei den stummen Lebewesen, sondern einem Kreis und einer Kugel ähnlich, weil das Rund des Kreises zur vollendeten Form und Gestalt gehört. Dadurch wird also der Geist und jenes göttliche Feuer wie durch ein Himmelsdach bedeckt.“, sowie ebd. S. 19: „Was soll ich nun über die Hände sagen, die Dienerinnen der Vernunft und der Klugheit, welchen der erfindungsreiche Künstler mit einer flachen, nur leicht gerundeten Wölbung ausgestattet hat, und die er, damit das, was gehalten werden soll, gut darin liegen kann, in Finger auslaufen ließ, bei denen sich schwer sagen läßt, ob ihre Schönheit oder ihr Nutzen größer ist?“

⁸⁹ Manetti, De dignitate et excellentia hominis, [1452] 1990, S. 25: „Denn sie ist in einer Weise aufgerichtet und hoch, daß offenbar zu Recht der Mensch über all die übrigen Lebewesen, die zur Erde geneigt und zum Boden gedrückt sind, gleichsam als ihrer aller alleiniger Herr, König und Kaiser im ganzen Erdkreis herrscht, regiert und gebietet.“, vgl. Buck 1990, S. XIX.

⁹⁰ Manetti, De dignitate et excellentia hominis, [1452] 1990, S. 78: „Diese Dinge freilich und die übrigen dieser Art sind in so großer Zahl und Qualität überall sichtbar, daß es offenkundig wird, daß am Anfang Gott die Welt und all ihren Schmuck zum Nutzen des Menschen erfunden und eingerichtet, daß die Menschen aber sie dann voll Dank angenommen und viel schöner und viel prächtiger und weitaus feiner gemacht haben. Deswegen geschah es, daß die ersten Erfinder aller Künste von den alten Völkern wie Götter verehrt wurden.“, vgl. Glaap 1994, S. 282.

Stellung auf Erden richtet Manetti am Ende des Traktats das Wort an seinen Auftraggeber König Alfons V. den Herrschaftsauftrag wahrzunehmen und tugendhaft zu handeln.⁹¹ Er beschreibt Alfons V. als eine von Gott erwählte und eingesetzte Verkörperung aller Gaben und Tugenden, die ein würdiger König für die Ausübung seiner Herrschaft besitzen sollte.⁹²

Christliche Herrscher legitimierten seit Kaiser Konstantin dem Großen ihre Herrschaft mit der Funktion des Statthalters und Stellvertreter Gottes auf Erden und stellten sich damit unmittelbar in die Nachfolge Christi (*imitatio christi*). Noch Karl V., der Begründer der spanisch-habsburgischen Dynastie, war von seinem Gottesgnadentum überzeugt und gab das Sendungsbewusstsein als Schutzmacht der katholischen Kirche an die spanische Linie weiter.⁹³ Die Erben der spanischen Monarchie von Philipp II. bis Philipp IV. wurden als ‚*Sacra, Católica y Real Magestad*‘ tituliert, Inhaber einer gottgegebenen königlichen Herrschaft, verpflichtet die katholische Religion zu schützen und zu verbreiten.⁹⁴ Philipp II. parallelisierte sich in dem Stich *El rey en el cielo y el rey en la tierra: Cristo y Felipe II* von Jeronymus Wierix auch kompositorisch mit Christus und betonte seine auserwählte Stellung in der *Allegorie der Schlacht von Lepanto* (1573/74) von Tizian als die eines Priesterkönigs, der beide weltliche und geistliche Mächte auf Erden vereint und seinen Sohn zu Gott erhebt.⁹⁵ Die von Gott verliehene Macht legitimierte die Könige eine politische Ordnung herzustellen, um die Herrschaft Gottes auf Erden zu realisieren. Als seine Stellvertreter auf Erden walteten sie in seinem Ebenbild und seiner Ähnlichkeit. Deshalb waren sie nicht nur dazu angehalten gewisse Funktionen des obersten aller Könige zu erfüllen, sondern auch christlich und tugendhaft zu handeln.⁹⁶ Eine tugendhafte Lebensführung musste sich auch in einem entsprechenden Haushalt widerspiegeln, der die eigene Gottgleichheit auf sich selbst und die

⁹¹ Vgl. Glaap 1994, S. 314.

⁹² Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, [1452] 1990, S. 139f.: „Das also war es, gnädigster Fürst, was wir Dir über die Würde und Erhabenheit des Menschen für jetzt schreiben wollten. Und daß alles, was wir oben ausführlich und eingehend dargelegt haben, wahr ist, spüren wir immer dann am stärksten, wenn wir Augen und Sinn auf die einzigartigen und bewundernswürdigen Begabungen und auf die reichen Vorzüge Eurer Person richten. Dann nämlich, wenn wir alle die Gaben Eurer menschlichen Natur für sich sorgfältig und genau betrachten, erkennen wir, daß Du in der Tat an Körper und Seele all die vorzüglichen und herausragenden Eigenschaften beider Teile besitzt, so wie wir sie ja im Vorangegangenen eingehend beschrieben haben. Dank dieser so erhabenen, so großartigen Glieder und Gaben, die wunderbar miteinander verknüpft sind und die sich zu einer geschlossenen Einheit verbinden, ist in König Alfons, das sehen wir, fürwahr eine Persönlichkeit von einem solchen Wesen und von einer solchen Größe ins Licht getreten, daß ihr uns als jemand erscheint, der nicht nach dem allgemeingültigen und gewöhnlichen Naturgesetz geboren, sondern vielmehr vom allmächtigen Gott eingesetzt und erwählt ist.“

⁹³ Heinz Dopsch: *Gesalbter des Herrn – von Gott gekrönt. Zur Sakralität christlicher Herrscher*, in: *Der Mensch – ein Abbild Gottes? Geschöpf – Krone der Schöpfung – Mitschöpfer*, hg. von Heinrich Schmidinger und Clemens Sedmak, Darmstadt 2010, S. 189–217, hier S. 196f., 215. Die Orientierung am Vorbild Christi war für die Herrscher besonders wichtig, da dogmatisch gesehen erst in der Inkarnation Christi die vom Sündenfall lädierte ursprüngliche Wesenswürde wiederhergestellt wurde (Buck 1990, S. X). Vgl. in Bezug auf die Monarchien von Frankreich und England: Otto Brunner: *Vom Gottesgnadentum zum monarchischen Prinzip. Der Weg der europäischen Monarchie seit dem hohen Mittelalter*, in: *Die Entstehung des modernen souveränen Staates* (Neue Wissenschaftliche Bibliothek), hg. von Hanns Hubert Hofmann, Köln/Berlin 1967, S. 115–136.

⁹⁴ Zur theologischen Konzeption der Formel und ihren (mittelalterlichen) Ursprüngen siehe: Francisco J. Cornejo: *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla 2005, S. 35–38.

⁹⁵ Jeronymus Wierix, nach dem Stich von Hans Lieftrink: *El rey en el cielo y el rey en la tierra: Cristo y Felipe II*; Tizian, *Allegorie der Schlacht von Lepanto*, 1573/74, Öl auf Leinwand, Madrid, Museo Nacional del Prado. Zum Stich von Jeronymus Wierix siehe: Cornejo 2005, S. 44. Zur Interpretation der Allegorie von von Tizian siehe: Erwin Panofsky: *Problems in Tizian. mostly iconographic* (Wrightsman lectures, 2), London 1969, S. 73f. Vgl. dazu auch: Marie Tanner: *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven/London 1993, S. 217.

⁹⁶ Cornejo 2005, S. 41, 44. Die Gottesebenbildlichkeit der spanischen Könige wird darüber hinaus behandelt von: Carmelo Lisón Tolosana: *La imagen del Rey* (Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias), Madrid 1991, bes. S. 90ff.; Josette Riandière la Roche: *Corps politique et corps mystique dans ‚La Política de Dios‘ de Quevedo*, in: *Le corps comme métaphore dans l’Espagne des XVIe et XVIIe siècles. Du corps métaphorique aux métaphores corporelles* (Travaux du Centre de Recherche sur l’Espagne des XVIe et XVIIe siècles, 7), hg. von Augustin Redondo, Paris 1992, S. 115–133, hier S. 121ff.; Sylvène Édouard: *L’empire imaginaire de Philippe II: Pouvoir des images et discours du pouvoir sous les Habsbourg d’Espagne au XVIe siècle*, Paris 2005, S. 9–19; Bass 2008, S. 89, Anm. 40.

Außenwelt projizierte. Als Abbild der Welt, über die der gottbegnadete Monarch herrschte, leiteten sie ihre Symbole und Praktiken von religiösen und liturgischen Handlungen ab.⁹⁷ In diesem Sinne demonstrierten die spanischen Monarchen öffentlich ihre Legitimität, indem sie als frommes *exemplum* an religiösen Anlässen auftraten oder propagandistische Bauwerke wie das Escorial unter Philipp II. erbauten. Die gewaltige Anlage vereinte ein Monument des Sieges, eine Kirche, die dem Heiligen Laurentius gewidmet ist, ein Mausoleum für die gesamte königliche Familie und ein Kloster, in dem die Mönche für das Seelenheil der Familie sangen.⁹⁸

Der König stand in dem hierarchischen System der Gesellschaft und der Schöpfung an übergeordneter Stelle.⁹⁹ Wenn man Manetti folgt, oblag ihm aber nicht nur die Verantwortung zu lenken und zu herrschen, sondern auch die Welt zu gestalten und sich daran zu erfreuen. Manetti schildert das Leben als lebenswert, den menschlichen Körper in seiner Nacktheit als ein Abbild göttlicher Schönheit und preist sogar seine Sinne, die ihm mehr Lust bereiten könnten als jedem anderen Lebewesen. Dank seiner Sinne sei er schließlich in der Lage Freude und Lust aus der Kultur zu ziehen; positive Gefühle, denen sich der Mensch hingeben solle, statt sie zu unterdrücken.¹⁰⁰ Die moraltheologisch negativ besetzten Sinneslüste des Menschen werden hier positiv ausgelegt und anthropologisch für die Kultur vereinnahmt. Der Mensch darf als Schöpfer der Kultur die Natur veredeln und daran gefallen finden, solange er sein Lustgefühl kontrollieren kann. In diesem Traktat zeichnet sich das Menschenbild einer genussreichen Renaissance-Kultur ab, wie sie an den europäischen Höfen gepflegt wurde und die sowohl auf den Erwerb von Wissen und humanistischer Bildung als auch auf die Übung im tugendhaften Handeln wert legte.¹⁰¹

Selbst an einem restriktiven Hof wie dem spanischen, mit seinem strengen Katholizismus und der burgundischen Etikette, konnte so ein Menschenbild mit den entsprechenden Freiheiten und Anrechten Entfaltung finden, denn das anthropologische Kriterium der vernunftbasierten Erkenntnis wurde der Gattung des Menschen grundlegend zugesprochen.¹⁰²

⁹⁷ John Adamson: Introduction. The Making of the Ancien-Régime Court 1500–1700, in: The princely courts of Europe. Ritual, politics and culture under the Ancien Régime 1500–1750, hg. von John Adamson, London 2000, S. 27–29.

⁹⁸ Adamson 2000, S. 27. Zur Ausgestaltung der religiösen Praktiken beim spanischen Königtum siehe: Glyn Redworth/Fernando Checa: The Kingdoms of Spain. The courts of the spanish Habsburgs 1500–1700, in: The princely courts of Europe. Ritual, politics and culture under the Ancien Régime 1500–1750, hg. von John Adamson, London 2000, S. 43–65, hier S. 55f., 60f.; Édouard 2005, S. 283–324. Zum Escorial siehe: Hugh Trevor-Roper: Princes and Artists: Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts: 1517–1633, New York 1976, S. 49f.

⁹⁹ Vgl. die Ständetreppe von Gerhard Altenbach aus dem 17. Jahrhundert, die noch ganz dem mittelalterlichen Ordo-Gedanken entspricht. An der Spitze der menschlichen Gesellschaft steht der Papst als Stellvertreter Christi auf Erden. Zu seiner Rechten erscheinen abgestuft die nächsthöheren Würdenträger, der Kaiser, Kardinal, Kurfürst bis zum Bauern. Zu seiner linken stehen der König, Herzog und Graf bis zum Soldaten. Der Stand, in den man hineingeboren wurde, wurde damals als bindend und von Gott gewollt betrachtet. Allein die geistlichen Berufe ermöglichten einen gewissen Karriereaufstieg (Mezger 1981, S. 53f.).

¹⁰⁰ Manetti, De dignitate et excellentia hominis, [1452] 1990, S. 83: „Dem Menschen, den die Vorsehung des höchst erfindungsreichen Künstlers doch so schön, so begabt, so weise, so reich, und schließlich so außerordentlich mächtig und als einen so großen und überall gebietenden Herrscher geschaffen hatte, ihm hat sie überdies ein fast unendliches Lustgefühl verliehen, das er aus allen Arten des Geschaffenen gewinnen und schöpfen kann, das aber dem Laster zuzurechnen ist, weil Gott dem Menschen die Tugend als Ziel gesetzt hat, die immer mit der Lust wie mit einem inneren Feind kämpfen soll. Aus seinen einzelnen Sinnen nun, aus dem Sehen, dem Hören, dem Riechen, dem Schmecken und dem Fühlen, gewinnt der Mensch ein bestimmteres und heftigeres und überhaupt größeres Lustgefühl als alle übrigen Lebewesen.“

¹⁰¹ Allen G. Debus: Man and Nature in the Renaissance (Cambridge History of Science), Cambridge [u. a.] 1978, S. 2f. Der einflussreiche Renaissance-Humanist Marsilio Ficino erklärte ein Bildungsprogramm, das auf einer zweistufigen Tugendlehre des Plotin aufbaut, zur grundlegenden Bedingung für das Ziel des menschlichen Lebens Gott zu erreichen, siehe dazu: Gabriela Wolf: Menschenbild und Bildungsideal in der italienischen Renaissance, Online-Ausgabe 2009, S. 123.

¹⁰² Pöschl 1989, S. 43f. Zum Charakter des spanischen Hofes mit seiner burgundischen Etikette siehe: Redworth/Checa 2000, S. 47–51; John H. Elliott: Spain and Its World. 1500–1700, New Haven/London 1989, S. 143–150.

Es gab allen Menschen eine zentrale und übergeordnete Stellung in der Schöpfung und dem christlichen Herrscher seine Legitimation. Die Gottesebenbildlichkeit bestimmte aber nicht nur das Verhältnis des Menschen gegenüber dem Göttlichen, Tierischen und dem Rest der Natur. Sie bildete auch die Ausgangsbasis für eine hierarchische Gliederung innerhalb der menschlichen Gesellschaft.

3.2. Der Kleinwüchsige in den Kategorien des Monstrums

Das christliche Menschenbild konnte nicht über den Umstand hinwegtäuschen, dass die Menschheit in sich nicht homogen war, weder in Bezug auf die Physis, die Ethnie, noch auf soziokulturelle Aspekte. Die Unterschiede wurden als Abweichungen von einem Idealbild begriffen, das im anthropologischen Diskurs noch bis ins 17. Jahrhundert als eine vollendete männliche Version des menschlichen Leibes bestand hatte.¹⁰³ Alle Differenzen von diesem Idealbild wurden als körperliche Abweichungen von der Norm, Schönheit, Proportion und Ebenmäßigkeit sowie als geistige Abweichungen von der Vernunft, Tugend und Wahrheit unter dem Begriff ‚Monstrum‘ (lat. *monstra*) subsumiert.¹⁰⁴ Die Kategorien des Monströsen waren zahlreich, ebenso wie die Versuche sie zu erklären und eine Bedeutung für sie zu finden. Bis ins 17. Jahrhundert wurden Abweichungen körperlicher Art als Fehlbildungen unter den Begrifflichkeiten des Monströsen in theologischen, naturhistorischen, medizinischen, ethnographischen, moraltheologischen und soziokulturellen Kontexten parallel behandelt.¹⁰⁵ Die Fehlbildung des Kleinwuchses war Teil dieser bis in die Antike zurückreichenden Reflexionstraditionen über das Menschsein, an denen ganz Europa noch im 16. und 17. Jahrhundert partizipierte. Das öffentliche Interesse an Monstren wuchs in diesen Jahrhunderten in besonderem Maße. Mit der steigenden Produktion der Druckmedien eroberten die Monstren noch öffentlichkeitswirksamer literarische Gattungen wie den spanischen Roman und das spanische Drama.¹⁰⁶ So vielfältig wie die Textgattungen waren, die sie aufnahmen, so unterschiedlich waren auch die Ursprungs- und Ursachentheorien und die damit verknüpften emotionalen Haltungen gegenüber diesen Phänomenen.¹⁰⁷ Im Mikro-

¹⁰³ Kristina Heße: Die Stimme der Natur. Veränderungen in der Ordnung der Geschlechter im Kontext der spanischen Aufklärung, in: Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit (Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung, 1), hg. von Judith Klinger und Susanne Thiemann, Potsdam 2006, S. 299–322, hier S. 303.

¹⁰⁴ Río Parra spricht in diesem Kontext von einer Krise der Form, der Norm und des Idealbildes: Elena del Río Parra: Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español (Biblioteca Áurea Hispánica, 27), Madrid 2003, S. 130. Die Begriffe ‚Monstrum‘ oder ‚Monster‘ gehören zu den ältesten Bezeichnungen für angeborene Anomalien. Diese Termini wurden bis ins 20. Jahrhundert im europäischen wissenschaftlich-medizinischen Sprachgebrauch verwendet (Imgard Nippert: Historischer Überblick, in: Genetik und Kunst. Angeborene Fehlbildungen in verschiedenen Kulturepochen, hg. von Jürgen Kunze, Berlin 1986, S. 1–14, hier S. 3). So führte auch Karl von Linné Individuen mit Fehlbildungen in der Kategorie der *Homo sapiens monstrosus* (Becker 2020, S. 166).

¹⁰⁵ Zu den Kategorien und Kontexten des Monströsen vgl. Literaturverweise in Anm. 8. Im bisherigen Fokus der Forschung standen Länder wie England, Frankreich, Italien und die Gebiete des Heiligen Römischen Reichs. Der spanischsprachige Raum wurde untersucht von: Río Parra 2003; Hanno Ehrlicher: 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 (Hispanistisches Kolloquium, 4), hg. von Wolfgang Matzat und Gerhard Poppenberg, München 2012, S. 355–378; Antonio Lafuente/Javier Moscoso (Hg.): Monstruos y Seres Imaginarios en la Biblioteca Nacional, Kat. Ausst. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2000.

¹⁰⁶ Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ergoss sich in Europa eine Flut von Literatur über Monstren. Jean Céard bezeichnete diesen Zeitraum als „goldenes Zeitalter der Vorzeichen“ (Céard [1977] 1996, S. 159), während Daston und Park ihm den Namen „Zeitalter des Wunderbaren“ gaben (Daston/Park [1998] 2002, S. 203). Bates spricht dagegen von Monstren und bezieht den Zeitraum auf das gesamte 16. und 17. Jahrhundert (Bates 2005, S. 11). Spanien partizipierte an diesem Phänomen wie die anderen europäischen Länder (Río Parra 2003, S. 29). Zu Monsterfiguren und zur Monsterallegorie im spanischen Drama und Roman siehe: Ehrlicher 2012.

¹⁰⁷ Wie es Bates betont hat, gab es keine spezifische ‚Monsterliteratur‘. Monstren wurden nicht isoliert präsentiert, sondern immer im Kontext des jeweiligen Textes, der ihnen einen Platz im Schema der Dinge gab, sei es eine

kosmos der menschlichen Gesellschaft übernahm das Monstrum die identitätsstiftende Funktion des Anderen und des Kontrasts, während es parallel im religiösen Makrokosmos der Schöpfung seine Bestimmung als göttliches Zeichen und Naturwunder fand.¹⁰⁸

3.2.1. Das Naturwunder – Gottgewollt und Teil der Schöpfung

I. Der Kleinwüchsige als Teil des christlichen Wunderkanons

Augustinus war der erste, der sich mit dem Auftreten von missgestalteten Menschen in der geordneten christlichen Schöpfung befasste. Er legte den Grundstein für ihre Einordnung in die menschliche Spezies als Abkömmlinge von Adam, dem Stammvater der gesamten Menschheit.¹⁰⁹ In Kapitel 8 des 16. Buches der *De civitate Dei* erörtert er die Frage nach ihrer Abstammung vor dem Hintergrund von Erzählungen über monströse Menschenarten (*genera hominum monstrosa*), darunter auch Pygmäen, die nur eine Elle lang seien und ein Lebensalter von acht Jahren erreichten.¹¹⁰ Auch wenn er nicht bereit war allen Erzählungen von solchen Menschenarten Glauben zu schenken, so führt er doch nachdrücklich aus, dass solange jemand als Mensch ungeachtet seines Äußeren, jedoch begabt mit Vernunft und sterblich geboren werde, er auch von Adam abstamme:

„Aber man muss nicht glauben, dass es alle diese Menschenarten [*genera hominum*], von denen man spricht, wirklich gibt. Doch wer irgend als Mensch, das heißt als sterbliches, vernunftbegabtes Lebewesen [*animal rationale mortale*] geboren wird, mag

naturkundliche Abhandlung, ein medizinisches Traktat, ein Reisebericht oder ein protestantisches Wunderbuch (Bates 2005, S. 12). Daston und Park identifizierten drei Hauptemotionen, die Monstren in frühneuzeitlichen Publikationen beim Leser ausgelöst hätten: Grauen, Vergnügen und Widerwillen. Diese Gefühle seien häufig zeitgleich hervorgerufen worden (Daston/Park [1998] ²2002, S. 176).

¹⁰⁸ Anfangs wurde in der Forschung von Céard ([1977] ²1996), Canguilhem ([1952] ²2006) und noch Daston und Park (1981) eine Naturalisierungsstese in Bezug auf Monstren vertreten: Georges Canguilhem: *La monstruosité et le monstrueux*, in: *La connaissance de la vie* [1952], hg. von Georges Canguilhem, Paris ²2006, S. 219–236; Lorraine Daston/Katharine Park: *Unnatural Conceptions. The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England*, in: *Past & Present* 92, 1981, S. 20–54. Sie beschrieben eine lineare Entwicklung, in der sich frühneuzeitliche Gelehrte mit Monstren zunächst als göttliche Zeichen und später als medizinisch-wissenschaftliche Phänomene auseinandersetzten. Diese wurde jedoch später von Daston und Park ([1998] ²2002) zugunsten einer differenzierteren Sicht revidiert, die bis heute unbestritten ist und Monstren als nichtlineare und nichtprogressive kulturelle Erscheinungen betrachtet. Ehrlicher bezeichnet diesen Zeitraum als eine epistemische Krisenzeit, die aus der Konkurrenz konfligierender Normen und Auslegungen der Natur entstand und sich als eine „Krise der Unterscheidung“ manifestierte (Ehrlicher 2012, S. 366f.). Zur gesellschaftlichen abgrenzenden Funktion des Monstrums siehe: Rasmus Overthun: *Kulturwissenschaftliche Notizen zu menschlichen Monstern*, in: *Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik* (Ausstellungskataloge des Germanischen Nationalmuseums), hg. vom Germanischen Nationalmuseum, Kat. Ausst. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2015, S. 197–202, hier S. 197f.

¹⁰⁹ Rudolf Wittkower: *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance* [1977], Köln 1984, S. 96f.; John B. Friedman: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge/London 1981, S. 183f.; Nippert 1986, S. 6; Mary B. Campbell: *The Witness and the Other World. Exotic European Travel Writing. 400–1600*, Ithaca/London 1988, S. 77, 81; Josef N. Neumann: *Der mißgebildete Mensch. Gesellschaftliche Verhaltensweisen und moralische Bewertungen von der Antike bis zur frühen Neuzeit*, in: *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, hg. von Michael Hagner, Göttingen ²2005, S. 21–44, hier S. 38; John M. Headley: *Church. Empire and World. The Quest for Universal Order. 1520–1640* (Variorum Collected Studies Series, 597), Aldershot [u. a.] 1997, XIII, S. 7; Greta Austin: *Marvelous Peoples or Marvelous Races? Race and the Anglo-Saxon Wonders of the East*, in: *Marvels. Monsters. And Miracles. Studies in the Medieval and Early Modern Imagination* (Studies in Medieval Culture, XLII), hg. von Timothy S. Jones und David A. Sprunger, Kalamazoo 2002, S. 25–51, hier S. 47; Davies 2012, S. 51. Bis ins 18. Jahrhundert herrschte die Vorstellung vor, dass sich das Menschengeschlecht von Adam, dem ersten Menschen, den Gott schuf, ausbreitete. Dieses Konzept spiegelt wider, dass der Schöpfungsbericht der Genesis für die anthropologische Bestimmung des christlichen Menschen eine autoritative Quelle darstellte.

¹¹⁰ Augustinus, *Vom Gottesstaat* (*De civitate Dei*), 2007, Buch 16, Kapitel 8, S. 293: „Wiederum heißt es von anderen, sie hätten keinen Mund, sondern lebten vom Einatmen durch die Nase, und es gebe auch solche, die nur ellenlang seien – die Griechen nennen sie Pygmäen nach der Elle –, des gleichen solche, die Frauen schon mit fünf Jahren schwanger werden und deren Lebensdauer nur acht Jahre beträgt.“

er an Leibesgestalt, Farbe, Bewegung oder Stimme uns noch so fremdartig vorkommen, mag er Kräfte, Teile, Eigenschaften haben, welche er will, er stammt in jedem Fall von jenem Ersterschaffenen ab; daran darf kein Gläubiger zweifeln.“¹¹¹

Augustinus definiert den Menschen als *animale rationale mortale*, ein mit Vernunft begabtes sterbliches Wesen. Indem er keinen Unterschied zwischen einem Einzelfall und einer Art sieht, überträgt er das Vermögen der Vernunft und Sterblichkeit, die Hauptkriterien der menschlichen Spezies, sowohl auf das missgebildete Individuum als auch auf ein ganzes missgestaltetes Volk. Er rechtfertigt die Möglichkeit der Existenz von ganzen Arten, die nur durch Berichte belegt seien, durch die unleugbare, wahrscheinlich auch aus eigener Anschauung belegte Existenz von Individuen, die von Menschen geboren worden seien und damit auch von Adam abstammten:

„Ebenso nun wie man bei uns vorkommenden menschlichen Mißgeburten [*monstrosis*] rechtfertigt, kann man auch etwaige mißgestaltete [*monstrosis*] Völker rechtfertigen.“¹¹²

Augustinus vergleicht Gott mit einem Künstler, der jedem Lebewesen seinen Platz in der Ordnung der Schöpfung zuweist.¹¹³ Missgestaltete und hässliche Teile trügen zur Schönheit des Gesamten bei, indem sie die Vielfalt der Schöpfung vervollständigten:

„Gott ist der Schöpfer aller und weiß am besten, wo und wann es angebracht ist oder war, etwas zu schaffen; er versteht sich auch darauf, bald aus gleichen, bald aus verschiedenen Teilstücken das Teppichmuster des schönen Weltalls zu weben. Aber wer das ganze nicht zu überschauen vermag, wird durch die vermeintliche Häßlichkeit eines Teilstückes beleidigt, weil er nicht erkennt, wozu es paßt und worauf es sich bezieht.“¹¹⁴

An diesem Punkt verarbeitet Augustinus neuplatonische Strömungen und begreift Schönheit metaphysisch als das Wesen Gottes.¹¹⁵ Sie gehöre zur göttlichen Kunst genauso wie zum Gott als Künstler:

„In jener Dreieinigkeit liegt der Ursprung aller Dinge, die vollkommenste Schönheit und die beglückendste Seligkeit begründet.“¹¹⁶

¹¹¹ Augustinus, Vom Gottesstaat (*De civitate Dei*), 2007, Buch 16, Kapitel 8, S. 293f. Die ergänzten lateinischen Begriffe sind zitiert nach der digitalisierten Ausgabe von: Aurelius Augustinus: *De civitate Dei*. Corpus Christianorum. Series Latina XLVII/XIV. 1 und 2, hg. von B. Dombart und A. Kalb, Turnhout 1955, online unter: www.hs-augsburg.de (Stand: 12.11.2019).

¹¹² Augustinus, Vom Gottesstaat (*De civitate Dei*), 2007, Buch 16, Kapitel 8, S. 294. Lateinischen Begriffe sind zitiert nach: Augustinus, *De civitate Dei*, 1955, online unter: www.hs-augsburg.de (Stand: 12.11.2019).

¹¹³ Zum *deus-artifex*-Topos bei Augustinus siehe: Frowin A. Müller: *Ars divina*. Eine Interpretation der *Artifex-Deus*-Lehre des heiligen Augustinus, München 1956.

¹¹⁴ Augustinus, Vom Gottesstaat (*De civitate Dei*), 2007, Buch 16, Kapitel 8, S. 294. Vgl. auch Buch 12, Kapitel 26.

¹¹⁵ Müller 1956, S. 5. Zum neuplatonischen Begriff von Schönheit siehe die einzelnen Beiträge in: Verena Olejniczak Lobsien/Claudia Olk (Hg.): *Neuplatonismus und Ästhetik*. Zur Transformationgeschichte des Schönen (Transformationen der Antike, 2), Berlin 2007. Von Augustinus' Begriff der Schönheit und *deus-artifex*-Topos wurde in der Forschung eine ästhetische Theorie abgeleitet (Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986, S. 98–101; Norbert Schneider: *Geschichte der Kunsttheorie*. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Wien [u. a.] 2011, S. 82–87). Die Dialektik von Schönheit und Häßlichkeit findet sich auch bei Thomas von Aquin und später in einer mehr ästhetischen Umformung bei Dante wieder (Werner Röcke: *Im Schatten höfischen Lichts – Zur Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit im mittelalterlichen Tristan-Roman*, in: *Licht*. Religiöse und literarische Gebrauchsformen (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, 14), hg. von Walter Gebhard, Frankfurt am Main [u. a.] 1990, S. 37–75, hier S. 41).

¹¹⁶ Augustinus, *De trinitate*, VI, 12, c. X, zitiert nach: Müller 1956, S. 5.

In allem was Gott schaffe, zeige sich sein Wesen, das sich in Einheit, Schönheit und Ordnung gründe.¹¹⁷ Da beim Menschen aber Seele und Körper stets zusammen betrachtet werden müssten und die höchste Schönheit in der geistigen Qualität der Tugend liege, seien auch missgestaltete Menschen durch die Seele schön.¹¹⁸ Demzufolge sind sie keine Fehler eines ungeübten Meisters, sondern willentlicher Teil seines Schöpfungsplans. Sie seien Zeugnisse der Allmacht und Weisheit Gottes und es stehe dem Menschen nicht an sie zu beurteilen:

„Auch wenn der Unterschied größer ist, weiß er genau, was er tut, und seine Werke tadelt niemand mit Recht. [...] Wenn es aber Menschen sind, von denen wir solch wunderliche Dinge lesen, muß man sich fragen ob nicht Gott vielleicht deshalb einige Völker dergestalt schaffen wollte, damit wir nicht bei Mißgestalten [*monstris*], wie sie unter uns unleugbar von Menschen geboren werden, uns einreden lassen, seine Weisheit, die die menschliche Natur bildet, habe wie die Kunstfertigkeit eines weniger geschickten Meisters einen Fehler gemacht.“¹¹⁹

Menschen mit Fehlbildungen wurden von Augustinus nicht nur in die Vielfalt der schöpferischen Werke göttlicher Bestimmung eingereiht, sondern auch in den Wunderkanon aufgenommen. Sie gehörten zu dem Kompendium an seltenen und fragwürdigen Dingen, die den Willen Gottes begründeten und wurden zu diesem Zweck im zweiten Teil seiner apologetischen Schrift *De civitate Dei* aufgeführt, einer umfassenden Welt- und Heilsgeschichte.¹²⁰ Als Teil seines Heilsplans werde Gott, der allmächtige Künstler, diese Menschen nach ihrem Tod in einer ebenmäßigen und normalen Gestalt zum ewigen Leben auferstehen lassen.¹²¹ Die Auferstehung des Menschen ohne Fehl und Makel gehört wiederum zu den wunderbaren Dingen, die Gottes Allmacht demonstrieren. Denn als Schöpfer aller Wesen und natürlichen Formen, als Urheber aller Naturen, könne er diese nach seinem Willen beliebig gestalten und formen, ihre Eigenschaften und Wirkungen ändern, wie er möchte. Er könne sowohl im Rahmen der Gesetzmäßigkeiten und Ordnung der Natur handeln, als auch in sie eingreifen.¹²² In diesem Sinne führt Augustinus in mehreren Kapiteln die seltenen und wunderbaren Naturschauspiele und Wesen an, für die Ungläubige entweder eine vernünftige

¹¹⁷ Augustinus, *De trinitate*, VI, 12, c. X: „Alles was durch die göttliche Kunst geschaffen ist, zeigt in sich Einheit, Schönheit und Ordnung.“, zitiert nach: Müller 1956, S. 5.

¹¹⁸ Augustinus, *De trinitate*, VIII, c. 6, 9: „Die Schönheit der Seele ist die Tugend, durch die die Menschen schön sind, auch körperlich Verrenkte und Mißgestaltete.“, zitiert nach: Müller 1956, S. 45f.

¹¹⁹ Augustinus, *Vom Gottesstaat (De civitate Dei)*, 2007, Buch 16, Kapitel 8, S. 294f. Die lateinischen Begriffe sind zitiert nach: Augustinus, *De civitate Dei*, 1955, online unter: www.hs-augsburg.de (Stand: 12.11.2019).

¹²⁰ Zum Anlass und den Inhalten der Schrift *De civitate Dei* siehe: Volker Henning Drecoll (Hg.): *Augustin Handbuch*, Tübingen 2007, S. 347–363.

¹²¹ Im Buch 21, Kapitel 7 der *De civitate Dei* formuliert Augustinus die Auferstehung fehlgebildeter Menschen noch als Frage: Augustinus, *Vom Gottesstaat (De civitate Dei)*, 2007, S. 795f.: „Wenn schon ein menschlicher Künstler ein Standbild, das ihm aus irgendeinem Grunde mißrieth, einschmelzen und aufs trefflichste erneuern kann, so daß kein Stoff, sondern nur die Mißbildung schwindet, wenn er also das, was bei der ersten Figur als unpassend auffiel und das Ebenmaß der Teile störte, nicht etwa aus der Gesamtmasse ausscheidet und entfernt, sondern es so mit dem übrigen zusammenwirft und vermenget, daß die Masse gleich bleibt, aber nicht von neuem etwas Häßliches entsteht, was kann man dann erst von dem allmächtigen Künstler erwarten? Sollte er nicht alle Mißbildungen menschlicher Leiber aufheben und beseitigen könne, nicht nur die gewöhnlichen, sondern auch seltene und ungeheuerliche, die zwar zu diesem elenden Erdenleben, aber nicht zu der künftigen Seligkeit der Heiligen passen, und zwar so, daß alle sie verursachenden vielleicht natürlichen, aber entstellenden Auswüchse der Leibmasse ohne Verminderung derselben verschwinden?“ In seinem Werk *Enchiridion* dann als Tatsache: Aurelius Augustinus: *Das Handbüchlein. De Fide. Spe et Charitate*, Paderborn 1962, Kap. 87, S. 72f.: „Man wird auch nicht leugnen, daß mißgestaltete Menschen, die geboren werden und wirklich leben, trotz der Kürze ihrer Lebenszeit auferstehen werden. [...] So werden auch alle übrigen Gestalten, die durch irgendein Zuviel oder Zuwenig oder durch eine allzugroße Verunstaltung dazu geworden sind, durch die Auferstehung zu einer menschlich-natürlichen Gestalt geformt.“ Vgl. Bates 2005, S. 113.

¹²² Bernhard Bron: *Das Wunder. Das theologische Wunderverständnis im Horizont des neuzeitlichen Natur- und Geschichtsbegriffs* (Göttinger Theologische Arbeiten, 2), hg. von Georg Strecker, Göttingen 1975, S. 14. Vgl. dazu das Zitat in Anm. 124.

Erklärung verlangen oder an die sie schlicht nicht glauben wollen.¹²³ Für Augustinus gründete jedes Wunder, das die menschlichen Geisteskräfte übersteigt oder schlicht aufgrund seiner Seltenheit Verwunderung hervorruft, letztendlich in der Allmacht und dem Willen Gottes.¹²⁴ Dazu gehören sowohl missgestaltete Menschen, die aufgrund ihrer Seltenheit wunderbar erscheinen, als auch ungewöhnliche Naturphänomene.¹²⁵ Als historische Quelle, die er für besonders zuverlässig hielt, führt er die Beschreibung der Wunder der Natur von Plinius an, von der er auch die Schilderung der Monstervölker übernahm.¹²⁶ Die *Naturalis Historia* von Plinius war im Mittelalter die wichtigste Quelle für Wunder in der Natur.¹²⁷ Sie enthielt ein umfangreiches Wissen über die Natur zu Plinius' Zeit, nach eigenen Angaben des Autors exzerpiert und zusammengetragen aus etwa 2000 Werken.¹²⁸ Im Laufe der Jahrhunderte avancierte sie zum Standardwerk, das in keiner Bibliothek, weder in der des spanischen Königs Philipp II. noch des Künstlers Diego Velázquez fehlte.¹²⁹ Noch bis ins 18. Jahrhundert begründete sie die kompilatorische und erzählerische Tradition der enzyklopädischen Naturkunde unter dem Begriff der *Historia naturalis*.¹³⁰ Buch VII seines 37 Bände umfassenden Werkes ist dem Menschen und den wunderbaren Menschenarten gewidmet. Darin schildert er, dass besonders Indien reich an solchen wunderbaren Gestalten gewesen ist. Er berichtet von Skiapoden, den Einbeinigen, die sehr gut springen könnten und den Pygmäen, die drei Spannen groß seien, hoch in den Bergen lebten und gegen Kraniche kämpften.¹³¹ Für Plinius bestätigten die Naturwunder die Macht der Natur, die das Schicksal des Menschen bestimme. Was sie sich selbst zum Spiel erschaffe, ihre gewaltige Vielfalt und ihren Erfindungsreichtum demonstrierend, erscheine dem Menschen als Wunder:¹³²

¹²³ Es war ihm ein besonderes Anliegen Skeptiker davon zu überzeugen, dass Gott menschliche Körper ewig in den Höllenqualen brennen lassen könne. Hierfür gibt Augustinus zwei klassische *mirabilia*, den Salamander und den Ätna, als Beispiele an, siehe: Augustinus, *De civitate Dei*, Buch 21, Kapitel 4, 5, 7 sowie Daston/Park [1998] ²2002, S. 46.

¹²⁴ Augustinus, *Vom Gottesstaat (De civitate Dei)*, 2007, Buch 21, Kapitel 7, S. 691: „Doch da Gott der Urheber aller Naturen ist, versteht man nicht, warum sie unseren stärkeren Erklärungsgrund nicht gelten lassen, wenn wir falls sie etwas anscheinend Unmögliches nicht glauben wollen und eine Erklärung dafür fordern, ihnen antworten, es sei so der Wille des allmächtigen Gottes. Aus keinem anderen Grunde heißt man ihn doch allmächtig, als weil er alles, was er will, auch kann. So vieles konnte er erschaffen, was man, sähe man es nicht mit eigenen Augen oder würde es nicht auch heute noch von glaubwürdigen Zeugen versichert, für unmöglich hielte, nicht nur solches, das bei uns unbekannt ist, sondern auch uns durchaus Bekanntes, wie ich es ebenfalls angeführt habe.“

¹²⁵ In Bezug auf verschiedene Menschenarten: Augustinus, *Vom Gottesstaat (De civitate Dei)*, 2007, Buch 16, Kapitel 8, S. 294: „Es liegt übrigens zutage, was hier als natürlich gilt, weil es sich bei den meisten findet, und was wegen seiner Seltenheit als wunderbar erscheint.“

¹²⁶ Augustinus, *Vom Gottesstaat (De civitate Dei)*, 2007, Buch 15, Kapitel 9, S. 230: „Plinius der Jüngere, ein großer Gelehrter, bezeugt, daß die Natur, je weiter der Weltlauf fortschreitet, umso kleinere Leiber zeugt. Er erwähnt auch, daß Homer in seinem Gedicht oft darüber geklagt habe, und spottet nicht etwa, als wäre es bloße Dichterfabelei, sondern läßt es bei seiner Beschreibung der Wunder der Natur als geschichtlich zuverlässig gelten.“ Vgl. die Darstellung der Völker bei Plinius, *Naturalis Historia*, Kap. II. § 9–32 und Augustinus, *De civitate Dei*, Buch 16, Kapitel 8.

¹²⁷ Gajus Plinius Secundus, *Naturalis Historia*, um 77 n. Chr. Das Werk sei der Inbegriff für die reiche Tradition der älteren Naturgeschichte und soll in der enzyklopädischen Tradition des römischen Schriftstellers Varro (116–27 v. Chr.) stehen. Es erwuchs aus einem intensiven Literaturstudium anderer Autoren und wird nur mit einigen wenigen eigenen naturkundliche Beobachtungen ergänzt (Feuerstein-Herz 2007, S. 33).

¹²⁸ Plinius gibt in der *Praefatio* der *Naturalis Historia* an, etwa 2000 Werke gelesen und exzerpiert zu haben (Feuerstein-Herz 2007, S. 34).

¹²⁹ In der umfangreichen Bibliothek Philipps II. im Escorial finden sich mehrere Ausgaben des Werkes. Sie sind gelistet in: P. Gregorio de Andrés (Hg.): *Entrega de la libreria real de Felipe II (1576)*, in: *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Bd. 7, Madrid 1964, S. 7–233, beispielhaft S. 31, 33, 116. Eine lateinische Ausgabe der Schrift (*Plinio de natural ystoria en latin*) wird auch im Inventar von Velázquez unter der Nummer 552 gelistet: Antonio Gallego Burín (Hg.): *Elogios poeticos. textos y comentarios criticos. documentos. cronologia. laminas e indices (Varia Velazqueña)*, Bd. 2, Madrid 1960, S. 399.

¹³⁰ Feuerstein-Herz 2007, S. 33.

¹³¹ Plinius Secundus, *Gaius: Naturkunde. Buch VII. Anthropologie (Sammlung Tusculum)*, hg. von Roderich König, Berlin ²2011, Kap. II. § 9–32, S. 6–33.

¹³² Vgl.: James Romm: *Alexander. Biologist: Oriental Monstrosities and the Epistola Alexandri ad Aristotelem*, in: *Discovering new Worlds. Essays on Medieval Exploration and Imagination*, hg. von Scott D. Westrem, New York/London 1991, S. 16–30, hier S. 20f.; Céard [1977] ²1996, S. 13, 19.

„Dies und Ähnliches erschuf nur aus dem Menschengeschlechte die erfinderische Natur, sich zum Spiel, uns aber zum Wunder. Und was sie im einzelnen täglich, ja stündlich bereitet, wer könnte es aufzählen? Um ihre Macht zu offenbaren, möge es genügen, daß wir unter den wunderbaren Erscheinungen die Völker aufgeführt haben,“¹³³

Laut Plinius müsse man die Natur in ihrer Gesamtheit betrachten, sonst erschienen einem die Einzeldinge unglaublich.¹³⁴ Augustinus integrierte Plinius' Auffassung von Wundern in den christlichen Glauben, indem er Gott an die Stelle der Natur setzte, Gottes Machtcharakter durch Naturereignisse betonte und damit den Menschen an seine beschränkte Erkenntnisfähigkeit erinnerte. Der Mensch sei schlicht nicht in der Lage einzelne Ereignisse definitiv und abschließend zu beurteilen, da er nicht die Gesamtwirklichkeit erfassen könne. Würde er das können, würden ihm ungewöhnliche Ereignisse nicht als solche vorkommen.

Die Naturwunder erschienen fortan als Teilstücke einer wunderbaren Schöpfung, die Gottes Macht über alle Naturen und Naturgesetze demonstrierte. Sie konnten sich als von Gott angelegte Potenzen in der Welt im Verlauf der Zeit manifestieren oder aber durch sein direktes Eingreifen zustande kommen.¹³⁵ Doch ereigneten sie sich nicht gegen die Natur, sondern nur gegen die uns bekannte Natur:

„Denn von allen Wundern sagen wir, sie seien naturwidrig, obwohl sie es in Wirklichkeit nicht sind. Wie könnte auch etwas wider die Natur sein, was nach Gottes Willen geschieht, da doch der Wille des großen Schöpfers die Natur jedes geschaffenen Dinges ist? Wunder sind also nicht wider die Natur, sondern nur wider die uns bekannte Natur.“¹³⁶

Augustinus räumte missgestalteten Völkern und Individuen nicht nur einen Platz in der geordneten Schöpfung und der menschlichen Spezies ein, er verknüpfte sie mit einer besonderen Funktion. Als Wunder der Natur war ihre bloße Existenz Botschaft höherer göttlicher Mächte, die über die Naturgesetze und die Schöpfungsordnung walteten. Die Emotionen der Verwunderung und Bewunderung erhielten eine zentrale Bedeutung, denn sie wurden mit der Neugierde, der Freude über Seltenes und Unbekanntes und der Pflicht über die göttliche Schöpfung zu staunen verbunden. Die Schöpfung als ein Wunder zu begreifen, führte den christlichen Menschen zum Glauben und zur Anerkennung der Macht Gottes.¹³⁷ Der Terminus *monstris* erhielt damit ein umfassendes Bedeutungsspektrum. Er bezeichnete nicht nur missgestaltete Individuen und Völker, sondern auch außergewöhnliche, seltene und wunderbare Erscheinungen der Natur sowie Kündzeichen des göttlichen Willens.

¹³³ Plinius Secundus, Naturkunde. Buch VII. Anthropologie, 2011, S. 35.

¹³⁴ Plinius Secundus, Naturkunde. Buch VII. Anthropologie, 2011, S. 19: „[...] einiges aber glaube ich dennoch nicht übergehen zu dürfen, besonders das nicht, was die weiter vom Meer entfernten Völker betrifft, worunter es manches gibt, das, wie ich nicht zweifle, vielen als seltsam und unglaublich erscheinen wird. Denn wer hat wohl an Aithioper geglaubt, bevor er sie gesehen hat? Oder was erscheint nicht als Wunderding, wenn es erstmals zur Kenntnis gelangt? Die Macht und die Hoheit der Natur aber ist in allen Stücken unglaublich, wenn man sie nur in ihren Teilen und nicht in ihrer Gesamtheit im Geiste erfaßt.“

¹³⁵ Zum Wunderbegriff von Augustinus siehe: Bron 1975, S. 14.

¹³⁶ Augustinus, Vom Gottesstaat (De civitate Dei), 2007, Buch 21, Kap. 8, S. 694.

¹³⁷ Bron 1975, S. 14; Lorraine Daston: Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft, in: Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 15), Göttingen 2002, S. 147–175, hier S. 156–157. Zum Augustinus' Wunderbegriff im geistesgeschichtlichen Zusammenhang des Mittelalters siehe: Caroline Walker Bynum: Wonder, in: The American Historical Review, 102, 1997, S. 1–26, hier S. 8; Daston/Park [1998] 2002, S. 49, 52.

II. Der Kleinwuchs in den scholastischen Wissenschaften des 13. Jahrhunderts

Augustinus' Wunderdefinition wurde für die Theologie weitgehend bestimmend.¹³⁸ Im Zuge der scholastischen Wissenschaften des 13. Jahrhunderts vollzog sich jedoch in Bezug auf die Naturwunder eine Art ‚Naturalisierungsprozess‘. Als man die Naturphilosophie von Aristoteles in die Metaphysik aufnahm und begann die Natur eigenständiger zu betrachten, wurden für Wunder zunehmend natürliche Erklärungen auf biologischer Ebene entwickelt.¹³⁹ Aristoteles behandelt Theorien zur natürlichen Verursachung und Erbllichkeit von Fehlbildungen in seiner *De generatione animalium* (4. Jhd. v. Chr.).¹⁴⁰ Für die beobachteten monströsen Abweichungen im Pflanzen-, Tier- und Menschenreich versuchte er Erklärungen von dem Ursachenmodell abzuleiten, auf dem sein metaphysisches Konzept der Natur basiert.¹⁴¹ Aristoteles begriff die Natur als einen eigenständigen Kausalzusammenhang, der von vier grundlegenden Ursachen beherrscht wird: *causa materialis*, *causa formalis*, *causa efficiens* und *causa finalis*. Die Natur umfasse nicht nur alle bestehenden Dinge wie Pflanzen, Menschen und Tiere, sondern auch einen Bewegungsprozess als immanentes Grundprinzip.¹⁴² Demnach seien Fehlbildungen Produkte von Veränderungsprozessen, Ergebnis von Wandlungen oder Hemmungen, die den Zielzustand des ursprünglichen Prozesses verhindert haben. Ihr Ausgangspunkt liege im *causa efficiens*, der Zeugung eines Lebewesens, ihre Ausbildung im *causa materialis* und *causa formalis*.¹⁴³ Sie seien Folge von Zufällen und Spontanität, die die Materie daran gehindert haben zu ihrem Ziel, d. h. ihrer Form zu gelangen. Da einzelne Prozesse in der Natur einen Zweck verfolgen würden – und damit die Natur selbst – sind Fehlbildungen in der Hierarchie seiner *scala naturae* nicht reguläre und nicht notwendige Erscheinungen, gewissermaßen Störungen in der Ordnung, *contra naturam*. Dabei bedeutet der Terminus ‚gegen die Natur‘ lediglich gegen ihren gewöhnlichen Kurs, ihre Ordnung zu verstoßen, da Aristoteles gleichzeitig formuliert, dass nichts gegen die Natur entstehen könne.¹⁴⁴ Dieser Terminus wurde schon früh von christlichen Autoren wie

¹³⁸ Bron 1975, S. 14.

¹³⁹ Im 13. und 14. Jahrhundert wurden die Werke von Aristoteles an Universitäten und Schulen von religiösen Orden in den Lehrplan aufgenommen und institutionalisiert. Zu dieser Entwicklung siehe vor allem: Daston/Park [1998] ²2002, S. 131–147. Der Paradigmenwechsel von einem neuplatonisch-augustinischen zu einem stärker aristotelisch geprägten Weltbild führte im 13. Jahrhundert zu einem Aufschwung der Wissenschaften. Zum ideengeschichtlichen Hintergrund siehe: Rolf Darge: Wahre Welt. Die Welt als offenes Beziehungsfeld des menschlichen Geistes im mittelalterlichen Denken, in: Welterfahrung und Welterschließung in Mittelalter und Früher Neuzeit (Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit, 5), hg. von Anna Kathrin Bleuler, Heidelberg 2016, S. 25–45. Das aristotelische Modell nahm hinsichtlich der Unterscheidung von Arten und Gattungen sowie der vier Ursachen des Wandels bis in die Frühe Neuzeit auch bei spanischen Philosophen wie Luis de Granada, Francisco Sánchez und humanistischen Autoren wie Juan Huarte, Ginés de Sepúlveda und Antonio de Torquemada eine zentrale Stellung ein, siehe dazu: Christoph Strosetzki: Aristóteles y el orden de las cosas en Fray Luis de Granada. Francisco Sánchez. Huarte de San Juan y Antonio de Torquemada, in: Fantasia y literatura en la edad media y los Siglos de Oro (Biblioteca áurea hispánica, 28), hg. von Nicasio Slavador Miguel [u. a.], Madrid 2004, S. 337–360, hier S. 358.

¹⁴⁰ Wundertiere und Wundermenschen behandelt er im Buch IV, 4.–10.

¹⁴¹ Irene Ewinkel: De monstris: Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts, Tübingen 1995, S. 135f. Seine Metaphysik, die wesentlich für seine Naturphilosophie ist, legt er in der theoretischen Schrift *Physik* dar. Das Ursachenmodell (*causa materialis*, *causa formalis*, *causa efficiens*, *causa finalis*) ist grundlegend für jede Bewegung in der Natur, zugleich liegen in ihm die Gründe für die Abweichungen.

¹⁴² Das Ursachenmodell behandelt er in *Physik*, II, 3, siehe: Ewinkel 1995, S. 135f., Anm. 54.

¹⁴³ Norman Robert Smith: Loathly Births off Nature: A Study of the Lore of the Portentous Monster in the Sixteenth Century, University of Illinois at Urbana-Champaign 1978, S. 190f.

¹⁴⁴ Aristoteles: Über die Zeugung der Geschöpfe [De generatione animalium] (Die Lehrschriften), hg. von Paul Gohlke, Paderborn 1959, S. 181: „Das Wundertier ist jedoch nicht notwendig zu irgend einem Zweck oder dessen Mittel, höchstens mittelbar besteht eine solche Notwendigkeit.“ Am Beispiel der Nachtferkel führt er diese Theorie noch weiter aus: Ebd. S. 190f: „Und bei diesen Gattungen kommen auch besonders häufig die sogenannten „Nachtferkel“ vor, die auch in gewisser Hinsicht Wundertiere sind, sofern sie etwas zu wenig oder zu viel haben, was nicht gegen alle Natur, aber doch gegen das Übliche verstößt. Denn wo etwas immer oder notwendig geschieht, da gibt es von der Natur keine Ausnahme, sondern nur in dem, was meist so abläuft, aber auch anders kommen

Augustinus übernommen und hatte bis in die Frühe Neuzeit Bestand.¹⁴⁵ Überschüssige Gliedmaßen oder auch das Entstehen von Zwillingen führte er z. B. auf die Keimung des Samens zurück, wenn diese mehr Materie bilde, als die Natur benötige.¹⁴⁶ Laut seiner Vererbungslehre, konnten solche Defekte von den Eltern an die Kinder weitergegeben werden, da die Natur die Ähnlichkeit zu den Eltern in jeglicher Art anstrebe. Die eigentliche Fehlbildung stelle Unähnlichkeit dar.¹⁴⁷ Aristoteles war auch der erste antike Autor, der den Kleinwuchs als physiologisches Phänomen behandelte. Er entwickelte keine vollständige Theorie und behandelte auch nicht alle Typen. Besondere Berücksichtigung fand bei ihm die Art des Kleinwuchses, die einen größeren Oberkörper bedingt. Als zwei grundlegende Typen unterschied er den disproportionierten und proportionierten Kleinwuchs. Die Ursachen führte er auf eine Unzulänglichkeit des Spermias und weitere Faktoren während des Wachstums wie einen zu engen Uterus oder Umstände nach der Geburt wie Mangelernährung oder zu kleinen Wachstumsraum zurück. Diese Mangelerscheinungen am Körper bewirkten seiner Ansicht nach zudem eine verminderte Intelligenz, wie sie bei Kindern und erwachsenen Kleinwüchsigen vorliege.¹⁴⁸

Während Aristoteles für die Untersuchung und Systematisierung der Ursachen solcher Fehlbildungen in der Natur warb,¹⁴⁹ lehnten scholastische Philosophen die Beschäftigung mit Einzelerscheinungen ab. Führende Theologen wie Albertus Magnus und Thomas von Aquin adaptierten seine Metaphysik dagegen im Bestreben universelle und notwendige Wahrheiten zu erlangen, in dem sie allgemeine Aussagen und Lehren auf Grundlage seines Ursachenmodells ausarbeiteten. Daston und Park beschreiben diese Entwicklung als das Streben nach *scientia*, epistemischen Wahrheiten, die ein Monopol für absolute Gewissheiten boten und das scholastische Studium der Philosophie an europäischen Universitäten begründen sollten.¹⁵⁰ Fehlbildungen, die als Störungen in der Ordnung der Natur angesehen wurden, bildeten jedoch nicht gerade das ideale Objekt, um universelle Prinzipien zu deduzieren. Während Augustinus solche Erscheinungen noch dazu nutzte, um Gottes Allmacht zu betonen und den Glauben an die Existenz Gottes zu bekräftigen, wurden sie von Scholastikern wie Albertus Magnus lediglich als zufällige Resultate von unvorhergesehenen zusammengetroffenen Naturprozessen klassifiziert und erhielten insgesamt weniger Beachtung.¹⁵¹

Der christliche Wunderkanon, der von Augustinus noch sehr breit gefasst wurde, erfuhr in diesem Zuge eine differenziertere Unterscheidung in *mirabilia* und *miracula*. Während außergewöhnliche Ereignisse, die natürlich erklärt werden konnten, nun zu den *mirabilia* zählten, wurden die eigentlichen Wunder auf direktes Eingreifen Gottes zurückgeführt. Die sogenannten *miracula* werden von Gott allein gewirkt und transzendierten die Möglichkeiten der Natur.¹⁵² Thomas von Aquin grenzt das Kompendium von *miracula* in *Quaestio* 6 seiner

kann. Ja selbst hier erscheint das, was von der Regel abweicht, weniger als Wunder, weil in gewissem Sinne auch das Widernatürliche natürlich zugeht, wenn das Gestaltwesen den Stoff nicht zu bewältigen vermag.“ Vgl. Céard [1977] ²1996, S. 3–5; Ewinkel 1995, S. 136. Den Terminus *contra naturam* prägt Aristoteles in seiner Schrift, *De generatione animalum*, IV, 4, 770 b 10 sq. (Céard [1977] ²1996, S. 4).

¹⁴⁵ Daston/Park [1998] ²2002, S. 59; Bates 2005, S. 115.

¹⁴⁶ Aristoteles, Über die Zeugung der Geschöpfe, 1959, S. 197: „Der Grund für widernatürliche überschüssige Gliedmaßen ist der gleiche, wie für Zwillingsgeburten, und zwar liegt er schon im Keim [des Samens], wenn dieser mehr Stoff entfaltet, als die Natur für das betreffende Glied verlangt.“

¹⁴⁷ Aristoteles, Über die Zeugung der Geschöpfe, 1959, S. 190: „[...] und Mißbildung ist eine Art Unähnlichkeit.“ Strenggenommen, würde die Natur laut Aristoteles sogar das Männliche anstreben (Bates 2005, S. 117f.).

¹⁴⁸ Dasen 1993, S. 218f.

¹⁴⁹ Nippert 1986, S. 4.

¹⁵⁰ Daston/Park [1998] ²2002, S. 133–138.

¹⁵¹ Zu Albertus Magnus siehe: Daston/Park [1998] ²2002, S. 136.

¹⁵² Bron 1975, S. 15. So bei Albertus Magnus, *Summa theologiae* II, 8, 30f. und Thomas von Aquin, *Summa theologiae* I, q. 105 a. 6–8 und III q. 43 f. sowie *Summa contra Gentiles* III, 98–110.

De potencia Dei ein. Nicht jede Wirkung Gottes außerhalb der natürlichen Ordnung und ohne natürliche Ursachen könne man als *miracula* bezeichnen, wie z. B. kleine Dinge, zu denen das Verwandeln von Wasser in Wein gehöre, das von Gott wider den natürlichen Lauf der Natur gewirkt werde.¹⁵³ Im achten Absatz schließt er *monstra* aus der Kategorie der *miracula* aus, da sie zwar gegen die partikuläre Natur, aber nicht die universelle verstießen.¹⁵⁴ Bron konstatiert die Folgen einer solchen Differenzierung: Die Wirkung des Naturwunders, die für Augustinus eine zentrale Rolle hatte, da sie mit Machtdemonstration und einer psychologischen Wirkung verbunden war, trat nun gegenüber einer sachlichen Wirkursachenanalyse zurück.¹⁵⁵ Diese neue Sachlichkeit gegenüber den Naturwundern wurde von Daston und Park auf einen Wandel in der Emotionshaltung unter den Gelehrten zurückgeführt. Galt das Wundern beim griechischen Philosophen Aristoteles noch als Antrieb für das Studium und Ursache der Philosophie, so wurde es unter den Scholastikern zur verachtenden und tabuisierten Leidenschaft. Das Staunen und das Wundern hatten in der scholastischen Analyse keinen Platz, denn sie wurden mit Unwissen assoziiert, das der Philosoph durch ein Studium tradierter Erkenntnisse überwinden musste.¹⁵⁶

Waren die Naturwunder erst einmal einer sachlichen Analyse zugänglich wurden sie bald mit anthropologischen Fragen nach dem Wesen des Menschen verknüpft. Ausgerechnet am Beispiel der Pygmäen wurde in der Hochscholastik der anthropologische Merkmalkatalog um quasi-empirische Argumente erweitert. Theodor W. Köhler hat in seiner vergleichenden Analyse dreier hochscholastischer Autoren die anthropologischen Kriterien für die Einstufung der Pygmäen untersucht und konnte festhalten, dass alle Argumente den Beleg einer vernünftigen Seele als entscheidendes Merkmal zum Ziel hatten.¹⁵⁷ Neben Verhaltensmerkmalen, die eine vernünftige Seele voraussetzen, wie sittliches Verhalten, Sprachfähigkeit, kognitive Fähigkeiten und das Praktizieren religiöser Akte wurden auch zeugungsontologische Argumente angeführt, um das Tier vom Menschen zu scheiden.¹⁵⁸ Der anonyme Autor unter den dreien, der sich auch als einziger für die Menschlichkeit der Pygmäen ausspricht, führt allgemeine körperliche Ursachen für die Entstehung von Fehlbildungen an wie defekte Körpermaterie und Körperqualitäten, eine ungünstige Disposition der Gebärmutter oder die Vererbung. Die geringe Körpergröße bei Pygmäen begründet er mit der Vererbungstheorie. Sie könnten von ursprünglich kleinwüchsigen Menschen abstammen, also kleinwüchsige Individuen, die noch kleinere Menschen zeugten.¹⁵⁹ Die beiden anderen

¹⁵³ Thomas von Aquin: *Corpus Thomisticum. Sancti Thomae de Aquino. Quaestiones disputatae de potentia a quaestione V ad quaestionem VI*, hg. von Roberti Busa, Turin 1953, online unter: <https://www.corpusthomicum.org/qdp5.html> (Stand: 20.03.2019), Quaestio 6, Articulus 2, 1: „Quia sicut ex verbis Augustini haberi potest, miraculum est aliquid arduum et insolitum, supra facultatem naturae et praeter spem admirantis apparens. Aliquando autem Deus operatur contra cursum naturae etiam in minimis rebus, sicut cum ex aqua fecit vinum, Ioan. II; quae tamen operatio praeter operationem causarum naturalium fuit. Ergo non omnia quae Deus facit praeter causas naturales, miracula dici possunt.“

¹⁵⁴ Thomas von Aquin, *Quaestiones disputatae de potentia*, 1953, online unter: <https://www.corpusthomicum.org/qdp5.html> (Stand: 20.03.2019), q. 6, a. 2, arg. 8: „Praeterea, monstra fiunt contra naturam, nec tamen dicuntur miracula. Ergo non omnia quae contra naturam fiunt, miracula dici possunt.“, sowie q. 6, a. 2, ad 8: „Ad octavum dicendum, quod monstra licet fiant contra naturam particularem, non tamen fiunt contra naturam universalem.“

¹⁵⁵ Bron 1975, S. 16.

¹⁵⁶ Daston/Park [1998] ²2002, S. 131ff.

¹⁵⁷ Theodor Wolfram Köhler: *Anthropologische Erkennungsmerkmale menschlichen Seins. Die Frage der „Pygmei“ in der Hochscholastik*, in: *Mensch und Natur im Mittelalter (Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln, 21/2)*, hg. von Albert Zimmermann und Andreas Speer, Berlin/New York 1992, S. 718–735. Köhler untersucht die einschlägigen Passagen aus *De animalibus* von Albert dem Großen, die Quodlibeta-Quästion *Utrum pygmei sint homine?* (um 1286–87) von einem anonymen Magister aus dem Franziskanerorden und die Quodlibeta-Quästion *Utrum scilicet pygmei sint homines?* von Petrus de Alvernia aus dessen sechsten *Disputatio de quolibet* (1301). Quellen ebd. Anm. 7, 10 und 11.

¹⁵⁸ Köhler 1992, S. 724.

¹⁵⁹ Köhler 1992, S. 726, Anm. 47: „Et potuit esse, quod fuerunt generati ex hominibus defectuosis, scilicet ex nanis. Unde et nani generant breviores se“.

Autoren, Petrus de Alvernia und Albertus Magnus, zählen die Pygmäen wiederum zu den Affen.¹⁶⁰ Laut Albertus Magnus seien Affen diejenigen Tiere, die den Menschen am nächsten stünden. Als hochentwickelte Affenart verfügten Pygmäen mit dem Menschen über gemeinsame somatische Merkmale, sie besäßen eine gewisse Sprachfähigkeit und vernunftähnliche Fähigkeiten wie Gedächtniseindrücke kognitiv zu verarbeiten. Doch da die Pygmäen keine Vernunftseele besäßen, sondern nur einen „Schatten der Vernunft“¹⁶¹, könnten sie weder wissenschaftlich denken und erkennen, keine Allgemeinbegriffe bilden, noch Diskurse führen.¹⁶² Die Kategorisierung der Pygmäen unter die Affen wurde in den folgenden Jahrhunderten von namhaften Gelehrten weiter tradiert, wie z. B. vom Schweizer Conrad Gessner in seiner *Historia Animalium* im 16. Jahrhundert und von Ulisse Aldrovandi in seiner *Monstrorum Historia* im 17. Jahrhundert.¹⁶³ Pygmäen wurden jedoch nicht nur zu den Tieren gezählt. Im 17. Jahrhundert wiesen ihnen einige Naturforscher einen Raum zwischen den Menschen und Affen zu. Man bezeichnete sie als eine Mittelart, als sogenannte Anthropoiden, zu denen auch der Orang-Utan zählte.¹⁶⁴ Noch Carl von Linné führte sie im 18. Jahrhundert in dieser Gruppe. Die Tafel *Anthropomorpha* aus der gemeinsamen Dissertation mit Christian Emmanuel Hoppius zeigt die Anthropoiden *Troglodyta*, *Satyrus*, *Lucifer* und *Pygmaeus*, alles Wesen mit sowohl menschlichen als auch affenähnlichen Zügen.¹⁶⁵

Die drei hochscholastischen Autoren hatten die empirisch formulierten Argumente nicht aus eigener Anschauung gewonnen.¹⁶⁶ Sie erarbeiteten ihre Schlussfolgerungen allein aus den Beschreibungen antiker schriftlicher Quellen, die sich mit den Wundermenschen beschäftigten. Im wesentlichen waren es Plinius und Solinus, die in ihren Werken wiederum Länderbeschreibungen anderer Autoren verarbeiteten.¹⁶⁷ Schon in diesem frühen Stadium in der naturphilosophischen Beschäftigung mit Fehlbildungen zeigt sich welche antiken literarischen Gattungen und frühen naturwissenschaftlichen Analyse- und Klassifikationsmethoden für die Blütezeit der Auseinandersetzung mit Monstren im 16. Jahrhundert prägend werden: die kompilatorische Erzähltradition der *Historia naturalis* nach Plinius’

¹⁶⁰ Köhler 1992, S. 725.

¹⁶¹ Köhler 1992, S. 729.

¹⁶² Köhler 1992, S. 729f.

¹⁶³ Conrad Gessner: *Historia Animalium. Liber I de Quadrupedibus viviparis. (De Alce–De Equo) [1551] (Historia Scientiarum)*, hg. von Olaf Breidbach, Bd. 1, Hildesheim [u. a.] 2012, S. 966f., Kapitel „DE SIMIIS DIVERSIS“: „Circa paludes supra Aegyptum unde Nilus profluit, Pygmæi pugnare dicuntur cum gruibus, non enim id fabula est. fed certe genus tum hominum, tum etiam equorum pufillum, ut dicitur, est, degunt in caucrnis, Arifot, de hift. Anim. 8. 12. Vbi Niphus, Pygmæi(inquit)homines non funt: Primò quia non habent rationis ufum perfum perfectum;: deinde quia nec uerecundiam, nec honeftatem, nec iuftitiam reipub, exercent. Sed quia in multis imitantur homines, adeò ut loqui poffint, ideo creduntur homines: non funt autem, quia locutionem imperfectam habent. Ad hæc non uidentur homines effe, cum careant religione: est enim religi, ut Platoni placet, propria homini, & foli & omni homini conueniens, Hæc ille.“ Die *Historia animalium* von Conrad Gessner stand wie die übrigen frühneuzeitlichen Tierbücher in der plinianischen Tradition und verarbeitete entsprechend viele Quellen. Die Pygmäen kategorisiert er in diesem Zitat unter die Affen, auch wenn sie Menschen in vielen Dingen nachahmen würden. Sie hätten u. a. keinen Verstand, keinen Anstand und keinen Sinn für Gerechtigkeit. So sprächen sie nur eine unvollkommene Sprache und hätten keine Religion, die laut Plato jedoch jedem Menschen eigen sei. Zu der Einordnung der Pygmäen unter die Affen bei Ulisse Aldrovandi siehe S. 35 und Anm. 198.

¹⁶⁴ Roland Borgards: Affen. Von Aristoteles bis Soemmerring, in: *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners* (Stiftung für Romantikforschung, XLVIII), hg. von Roland Borgards, Christiane Holm und Günter Oesterle, Würzburg 2009, S. 239–253, hier S. 245f. Zur Affenforschung des 17. und 18. Jahrhunderts siehe auch: Londa Schiebinger: *Nature’s Body. Gender in the Making of Modern Science*, Boston 1993, S. 75–114.

¹⁶⁵ Tafel *Anthropomorpha*, in: Carl von Linné, Christian Emmanuel Hoppius, *Diss.*, Upsaliae 1760. Septemb. 6, siehe: Feuerstein-Herz 2007, S. 220.

¹⁶⁶ Köhler 1992, S. 735.

¹⁶⁷ Zum Lesen als Form der Empirie siehe: Fabian Krämer: Ein Zentaur in London. Lektüre und Beobachtung in der frühneuzeitlichen Naturforschung (Kulturgeschichten. Studien zur Frühen Neuzeit, 1), Affalterbach 2014, S. 21. Die *Collectanea rerum memorabilium* von Solinus war eine wesentliche Quelle für die *Naturalis Historia* von Plinius (Wittkower [1977] 1984, S. 95; Friedman 1981, S. 116f.).

Vorbild, die aristotelische Lehre von natürlichen Ursachen und die aristotelische Gliederung der Tiere nach ihren Unterschieden.

III. Der Kleinwüchsige in der Naturphilosophie des 16. und 17. Jahrhunderts

Wie stark vor allem die kompilatorische Erzähltradition nachwirkte, davon zeugen Traktate zeitgenössischer Ärzte. Statt die Theorien von Aristoteles mit empirischen Beobachtungen und Experimenten weiterzuentwickeln, bemühten sie sich vorhandenes tradiertes Wissen geordnet nach einzelnen klassifikatorischen Aspekten und Ursachen aufzubereiten. Der französische Arzt Ambroise Paré gehörte zu den Ersten, die sich mit Monstren als medizinisches Phänomen beschäftigten.¹⁶⁸ In seinem Werk *Des monstres et prodiges* (1573) klassifiziert er die Fehlbildungen nach ihren Ursachen. Davon führt er insgesamt 13 in absteigender Reihenfolge an, wobei er übernatürliche Ursachen nicht ausschließt. Zu den übernatürlichen Ursachen gehören Gottes Macht und Gottes Zorn als die ersten beiden Ursachen und Dämonen als letzte Ursache. Die meisten Fehlbildungen werden jedoch auf physiologische Ursachen zurückgeführt, wie auf die Quantität und Qualität des Samens.¹⁶⁹ Den Kleinwuchs behandelt er in Kapitel XIII mit dem Titel *Exemple des monstres qui se font par les maladies hereditaires* als Beispiel für eine erbliche Krankheit. Der Kleinwuchs sei in den meisten Fällen die einzige vorliegende Fehlbildung:

„Et où les peres et meres sont petites, les enfants en naissent le plus souvent nains, sans nulle autre deformité, à savoir quand le corps du pere et de la mere n’ont aucun vice en leur conformation.“¹⁷⁰

Zu den erblichen Fehlbildungen rechnet er u. a. noch Buckel, eine magere oder dickbäuchige Erscheinung und Torheit, in diesem Fall als Mangel an Klugheit zu verstehen.¹⁷¹ Die breite Palette an Quellen, die Paré für sein Traktat benutzt, spiegelt sich in der Auswahl der Monstren wider.¹⁷² Während der Großteil seiner Arbeit Fehlbildungen beim Menschen behandelt, die er nach aristotelischem Vorbild natürlich erklärt, beschreiben die letzten Kapitel ungewöhnliche Erscheinungen bei Land- und Meerestieren sowie himmlische Phänomene. Neben Sirenen, Giraffen, Einhörnern und Elefanten führt er auch Kometen und andere prophetische Zeichen an, die er nicht nur antiken Werken wie der *Naturalis Historia* von Plinius, sondern auch zeitgenössischen Kosmographien wie der *Cosmographie universelle* (1575) von André Thevet

¹⁶⁸ Jean Céard bezeichnet ihn als Begründer der modernen Wissenschaft der Teratologie (Lehre von den Missbildungen) (Céard [1977] ²1996, S. 292 sowie Jean Céard: Introduction, in: Ambroise Paré: *Des monstres et prodiges* (Travaux d’humanisme et renaissance, 115), hg. von Jean Céard, Genf 1971, S. IX–XLVIII). Zu Ambroise Paré als Chirurgen und anderen Aspekten seiner Arbeit und Person siehe: Évelyne Berriot-Salvadore (Hg.): *Ambroise Paré (1510–1590). Pratique et écriture de la science à la Renaissance. Actes du Colloque de Pau (6–7 mai 1999)*, Paris 2003.

¹⁶⁹ Ambroise Paré: *Des monstres et prodiges* [1573] (Travaux d’humanisme et renaissance, 115), hg. von Jean Céard, Genf 1971, Kap. I, *Des causes des monstres*, S. 44: „Les causes des monstres sont plusieurs. La première est la gloire de Dieu. La seconde, son ire. La troisieme, la trop grande quantité de semence. La quatrieme, la trop petite quantité. La cinquiesme, l’imagination. La sixiesme, l’angustie ou petitesse de la matrice. La septiesme, l’assiette indecente de la mere, comme, estant grosse, s’est tenue trop longuement assise les cuisses croisees ou serrees contre le ventre. La huitiesme, par cheute, ou coups donnez contre le ventre de la mere estant grosse d’enfant. La neufiesme, par maladies hereditaires ou accidentales. La dixiesme, par pourriture ou corruption de la semence. L’onzieme, par mixtion ou meslange de semence. La douzieme, par l’artifice des meschans belistres de l’ostiere. La treiziesme, par les Demons ou Diabes.“

¹⁷⁰ Paré, *Des monstres et prodiges*, [1573] 1971, S. 45. Die Vererbungstheorie fand sich bereits bei antiken Medizinern wie Hippokrates (Bates 2005, S. 117 f.).

¹⁷¹ Paré, *Des monstres et prodiges*, [1573] 1971, S. 45.

¹⁷² Im Vorwort zählt er einige Autoren auf, u. a. Pierre Boaistuau, Claude Tesserant, die Heiligen Paulus und Augustinus, die antiken Ärzte Hippokrates und Galen, Aristoteles, Plinius und Lycosthenes (Paré, *Des monstres et prodiges*, [1573] 1971, S. 3).

entnommen hat.¹⁷³ Sie erscheinen ganz in plinianischer Manier der Berichterstattung als Spielarten der Natur, wobei er auch die Fehlbildungen unter den Menschen dazurechnet:

„D’avantage on voit, dans des pierres et plantes, effigies d’hommes et autres animaux, et de raison il n’y en a aucune, fors de dire que Nature se joüe en ses oeuvres.“¹⁷⁴

Paré kompiliert in seinem Werk im Grunde alle wesentlichen Traditionen der Auslegung und Behandlung von Monstren. Er definiert *monstra* als *contra naturam*,¹⁷⁵ klassifiziert sie nach ihren natürlichen und übernatürlichen Ursachen, wobei er gemäß der scholastischen Tradition Gott als erste Ursache anführt, bindet den Prodigienkult ein und betont nach plinianischem Vorbild die eigenständige Rolle der Natur, die in ihrem bewundernswerten Werk als Kammerfrau Gottes waltet:

„Il se trouve en la mer de si estranges et diverses sortes de coquilles, que lon peut dire que, Nature chambriere du grand Dieu, se joue en la fabrication d’icelles, dont je t’ay fait portraire ces trois, qui sont dignes de grande contemplation et admiration [...]“.¹⁷⁶

Die abwertende Haltung gegenüber partikularen ungewöhnlichen Erscheinungen, die bei den Scholastikern noch tief verwurzelt war, wandelte sich bei Ambroise Paré und seinen Zeitgenossen in kuriose Neugier und Interesse.¹⁷⁷ Daston und Park beschreiben diese neue Entwicklung, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts nach der Entdeckung Amerikas 1492 ihren Lauf nahm: Mediziner, aber auch gelehrte Theologen und Naturphilosophen begannen Wunder aller Art ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken und verfassten zum Teil umfassende Werke, die der Wunderhaltung gegenüber der Welt im Ganzen und in ihren Teilen, wie Augustinus sie forderte, entsprachen.¹⁷⁸ Dabei ist es kein Zufall, dass viele dieser Autoren als Ärzte im fürstlichen Dienst standen oder ihre Werke diesen widmeten. Ihr Interesse und ihre Werke spiegeln nicht nur ihr berufliches Beschäftigungsfeld mit partikularen medizinischen Fällen wider, sondern auch das thematische Interesse und die religiöse Haltung ihrer Patrone.¹⁷⁹ Alan Bates hat die Art der formalen und thematischen Präsentation der Monstren in der zeitgenössischen Literatur sogar nach zwei religiösen Gruppierungen unterteilt: Während die protestantischen Wunderbücher sich größtenteils außernatürlichen Wundern in ihrer zeichenhaften und moralischen Funktion widmeten, präsentierten die katholischen, naturphilosophischen und medizinischen Traktate Wunder geordnet und klassifiziert, um sie scheinbar als Bestandteile einer geordneten Welt abzubilden.¹⁸⁰ Die Wunder der katholischen Autoren wurden jedoch nicht nur in Kategorien nach verschiedensten Ursachen geordnet, sie wurden auch wieder dem Staunen und dem Bewundern eines Publikums zugänglich gemacht. War die Emotion des Wunders in der scholastischen Reflexion noch verbannt worden, legitimierte nun die augustinish-

¹⁷³ Céard 1971, S. XVI, XXIV, XL.

¹⁷⁴ Paré, *Des monstres et prodiges*, [1573] 1971, S. 102. Zur Auffassung der Natur als ingenieuse Kraft bei Paré siehe: Céard 1971, S. XXXVIff.

¹⁷⁵ Paré unterscheidet zwischen Monstren gegen den Lauf der Natur und Prodigien gegen die ganze Natur: Paré, *Des monstres et prodiges*, [1573] 1971, S. 3: „Monstres sont choses qui apparoissent outre le cours de Nature (et sont le plus souvent signes de quelque malheur à advenir) comme un enfant qui naist avec un seul bras, un autre qui aura deux testes, et autres membres, outre l’ordinaire. Prodiges, ce sont choses qui viennent du tout contre Nature, comme une femme qui enfantera un serpent, ou un chien, ou autre chose du tout contre Nature [...]“.

¹⁷⁶ Paré, *Des monstres et prodiges*, [1573] 1971, S. 117.

¹⁷⁷ Im 16. und 17. Jahrhundert verbanden sich die Leidenschaften der Neugierde und des Staunens zu einer Psychologie des Fragens und Forschens, was dazu führte, dass die Neugierde einen besonderen Status in der Naturphilosophie und der Naturgeschichte errang (Daston 2002, S. 158ff.).

¹⁷⁸ Daston/Park [1998] ²2002, S. 173–203.

¹⁷⁹ Daston/Park [1998] ²2002, S. 156f. Als Beispiel wäre Ambroise Paré zu nennen. Er war königlicher Arzt der französischen Könige Heinrich II., Franz II., Heinrich III.

¹⁸⁰ Bates 2005, S. 65.

plinianische Haltung gegenüber der Natur und Schöpfung das Staunen und Wundern über außergewöhnliche Erscheinungen.¹⁸¹

Der spanische Chirurg José de Rivilla Bonet y Pueyo verknüpft in seinem Traktat *Desvíos de la naturaleza o tratado del origen de los monstruos* (1695) die etymologische Bedeutung des Wortes *monstra* mit ihrer Wirkung und Funktion. Das Nomen *monstra*, abgeleitet vom Verb *monstrare*, offenbare den Existenzzweck dieser Erscheinungen. Sie seien für die Augen ihrer Betrachter intendiert und wert der Bewunderung und Neugierde in ihren Exzessen und Übertreibungen wie in ihren Mäßigungen und Untertreibungen von sowohl gutartigen als auch böartigen Dingen:

„Todos han concordado en que el nombre de Monstro se dixesse à *monstrando*: pero con variedad en esto mismo. Unos afentaron averse dicho en significacion passiva, porque siendo estos partos dignos de admiracion por su extrañeza, lo eran tambien de la curiosidad, que los viesse, y de la novedad, que los mostrase; de esta opinion sue Liceto de *Monstris lib. I princ.* Y en esta acepcion se dize Monstro hablando mas generalmente cualquier cosa admirable nos solo por exceso de malicia, sino tambien de bondad [...] assí por cierta energia, ò hyperbole se dize Monstro de maldad, el demasiadamente perverso, como Monstro de santidad el heroicamente justo, de fealdad, y de beldad lo que merece una, û otra de estas qualidades.“¹⁸²

Dementsprechend führt José de Rivilla Bonet y Pueyo in seinem Traktat außergewöhnliche Erscheinungen im Menschen- und Tierreich Seite an Seite an. Wie schon bei Aristoteles dient das Wort Monstrum (*monstra*) als Bezeichnung für eine Existenzform, die Gewöhnliches, Grenzen, Ordnungen und Normen überschreitet und sich in allen Arten und Spezies der Schöpfung findet.¹⁸³

Das Sammeln und Zurschaustellen aller möglichen Erscheinungen stand im Vordergrund und wurde zum eigentlichen Selbstzweck der Monstrenliteratur. Eine Diskussion von klassifikatorischen Ansätzen oder gar eine Kohärenz innerhalb des eigenen theoretischen Konzepts wurde nicht angestrebt. Am eindrucksvollsten zeigt das die *Monstrorum Historia* des italienischen Professors für Naturgeschichte Ulisse Aldrovandi, die eigens der Neugierde des Lesers gewidmet war, der durch Anschauung zur Bewunderung bewegt werden sollte.¹⁸⁴ Die Vorarbeiten zu diesem Traktat entstanden wahrscheinlich im Rahmen seiner Arbeit zur 13-bändigen Enzyklopädie der Naturgeschichte. Bis zu seinem Tod 1605 sind nur vier Bände

¹⁸¹ Das Staunen und das Wundern hatten in der scholastischen Analyse keinen Platz, denn sie wurden mit Unwissen assoziiert, das der Philosoph durch ein Studium tradiertter Erkenntnisse überwinden musste (Daston/Park [1998] 2002, S. 131ff.).

¹⁸² José de Rivilla Bonet y Pueyo: *Desvíos de la naturaleza. O tratado del origen de los monstruos*, Lima 1695, fol. 2r f. Vgl. Zitat bei Río Parra 2003, S. 23f. José de Rivilla Bonet y Pueyo war ein spanischer Chirurg im Dienst des Conde de Monclova, Melchor Fernández Portocarrero, der zeitweise als Vizekönig in Mexiko und Peru residierte. In seinem Traktat *Desvíos de la naturaleza o tratado del origen de los monstruos* (1695) behandelt er Fehlbildungen bei Menschen und Tieren gemäß den natürlichen und außernatürlichen Ursachen. Den Kleinwuchs führt er in Kapitel VI als einen Defekt der Materie an. Hanno Ehrlicher betrachtet sein Werk als das erste im spanischen Sprachraum, das einer reinen naturwissenschaftlichen Teratologie entspricht (Ehrlicher 2012, S. 370). Dabei übersieht Ehrlicher, dass Rivilla Bonet y Pueyo ebenfalls außernatürliche, göttliche Ursachen einbezieht und Monstren u. a. als klassische Prodigien in zeichenhafter Funktion präsentiert, darunter das ‚Monster von Ravenna‘ in Kap. V, fol. 35r–37v.

¹⁸³ Rivilla Bonet y Pueyo, *Desvíos de la naturaleza*, 1695, fol. 11v: „faltar a fu coftumbrado orden la Naturaleza“ Mit dieser Definition beendet er das Kapitel II, wo er alle möglichen Definitionen von Monstren aufführt. Im Absatz 12 und 13, fol. 10 führt er aus, dass Monstren im Menschen-, Tier- und Pflanzenreich vorkommen würden.

¹⁸⁴ Anne Bäumer-Schleinkofer: Ulisse Aldrovandi: Vollendung des Aristoteles in plinianischer Manier, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 17, 1994, S. 183–199, hier S. 195. Ulisse Aldrovandi (1522–1605) war Professor für Naturgeschichte an der Universität von Bologna. Der *Monstrorum Historia* wurde noch keine monographische Studie gewidmet. Der ausführlichste Beitrag stammt von Céard in der Einleitung zur neu editierten Auflage des Werkes: Jean Céard: *La Monstrorum historia d’Ulisse Aldrovandi ou La nature. l’art et le monstre*, in: Ulisse Aldrovandi: *Monstrorum Historia*, Paris 2002, S. VII–XLI.

dieser anvisierten Enzyklopädie erschienen.¹⁸⁵ Die *Monstrorum Historia* wurde erst 1642, ganze 40 Jahre nach seinem Tod posthum veröffentlicht und maßgeblich von dessen Schüler Bartolomeo Ambrosini redaktionell bearbeitet.¹⁸⁶ Sie ist dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Ferdinand II. gewidmet und behandelt Monstren im Menschen-, Tier- und Pflanzenreich, wobei der Schwerpunkt auf der menschlichen Spezies liegt. Das Traktat legt keine kohärente Klassifikation von Monstren dar, geschweige denn ein stimmiges Ursachenkonzept, nach dem die Monstren behandelt werden. Ganz der kompulatorischen Tradition der *Historia naturalis* folgend werden alle Arten, Konzepte und Theorien über ihre Ursachen samt der dazugehörigen historischen Berichte in insgesamt 13 Kapiteln in unterschiedlichen Kategorien dargelegt.¹⁸⁷ Allein die Morphologie scheint vor allem für die menschlichen Monstren ein primäres Ordnungskriterium darzustellen.¹⁸⁸ Der Kleinwuchs wird in der allgemeinen Kategorie der *differentia* in Kapitel I über den Menschen (*De homine*) behandelt und erscheint nochmal in Kapitel X über monströsen Wuchs (*De monstrosa animantium statura*). Mit der Kategorie der *differentia* orientierte sich Aldrovandi an Aristoteles, der in seiner Schrift *Historia animalium* die Tiere nach ihren Unterschieden in morphologischen Merkmalen, Bewegungsweisen und Fortpflanzungsarten faktisch einteilt und beschreibt, während die Ursachen in seinen beiden anderen Schriften *De generatione animalium* und *De partibus animalium* behandelt werden. Nach wenigen einleitenden Worten zur vollkommenen Natur des Menschen als ein Wesen, bestehend aus Leib und rationaler Seele (*humano corpore & anima rationale*), werden im ersten Kapitel zunächst die monströsen Rassen in die Vielfalt der Menschheit integriert.¹⁸⁹ Auf Skythen, Zyklopen, Haarmenschen, Riesen und zahlreiche andere Menschenarten folgen ab fol. 38 die kleinen Menschen, deren unterschiedliche Benennungen als Synonyme zusammengefasst sind, da sie stets etymologisch auf den kleinen Wuchs zurückgeführt werden: Pygmäen (griechisch: πυγμαῖος) werden so genannt, weil sie größtmäßig einer Pygme (griechisch: πυγμή), also einer Faust, gleichkämen.¹⁹⁰ *Nani* (Zwerge) werden so bezeichnet, weil *nano* sich aus dem griechischen *para to ne* (ohne, nicht) und *aio* (ich werde größer) zusammensetzt und damit Menschen benenne, die nicht wachsen.¹⁹¹ Ob nun *pygmaeos*, *nanos*, *homunciones* oder *pumiliones*, bei allen handelt es sich demzufolge um Kleinwüchsige.¹⁹² Das morphologische Merkmal vereint die Rasse mit den kleinwüchsigen Individuen und bildet die Einleitung für die historischen Berichte über Pygmäen und einzelne Kleinwüchsige im fürstlichen Dienst.¹⁹³ Es werden

¹⁸⁵ Céard 2002, S. VII.

¹⁸⁶ Céard 2002, S. XIII f.

¹⁸⁷ Céard 2002, S. XVIII–XXI. Vgl. auch: Angela Fischel: Die Metamorphosen der Medusa. Naturphilosophie und Monsterforschung um 1600, in: *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners* (Stiftung für Romantikforschung, XLVIII), hg. von Roland Borgards, Christiane Holm und Günter Oesterle, Würzburg 2009, S. 103–117, hier S. 110.

¹⁸⁸ Céard 2002, S. XI.

¹⁸⁹ Ulisse Aldrovandi: *Monstrorum Historia*, Bologna 1642, fol. 2: „Nomen hominis simpliciter prolatum hominem ex humano corpore, & rationali anima integratum designat, ideo, in hoc intellectu, vir non vulgariter eruditus, nec non in tenebris inscitiae versans, immò infans, & adultus comprehenditur.“ Darauf folgt der Abschnitt *Differentiae* zum Vorkommen monströser Menschenarten in der menschlichen Spezies, fol. 5: „Haec autem hominum figurae partim ab ore, naribus, oculis, auribus, labiis, situ capitis, pedibus, pilis & pelle defumentur, hinc postea de hominibus Sylvestribus, Satyris, Centauris, & similibus diferendiocasio sese osseret. Partim à magnitudine & sexu hinc natura Gigantum, Pygmeorum & Hermaphroditorum examinanda succedet.“

¹⁹⁰ Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 38: „Item Nani vocantur humi corpore homines, & pumiliones: fiquidem νανός [nanos], deducitur παρα τὸ νή [para to ne] priuatiua, & αὐω [aio] augeo, cum huiuscemodi homunciones non augeantur, neq. crefcant.“

¹⁹¹ Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 38: „πυγμαῖος dicuntur homines πυγμῆν menfuram aequantes: πυγμή enim menfura est continens spatium a cubito vfq. ad digitos claufos.“

¹⁹² Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 38: „Hominum proceritati succedit ftaturae breuitas, quae differetia Pygmaeos, & Nanos, nempe homunciones, & Pumiliones complectitur.“

¹⁹³ Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 38–39. Aldrovandi beschränkt sich überwiegend darauf verkürzte Namen der Autoren zu nennen, sodass eine zweifelsfreie Identifizierung nicht immer möglich ist. Nur wenige

antike Autoren wie Aristoteles und Plinius, mittelalterliche wie Albertus Magnus, frühneuzeitliche wie Paolo Giovio sowie zeitgenössische, die von kleinwüchsigen Individuen in Spanien und Bologna erzählen, zitiert.¹⁹⁴ Während bei den Pygmäen die Frage ihrer Existenz und geographischen Verortung Leitthema sind, werden die Individuen als Beispiele für Kleinwuchs nach verschiedenen Epochen aufgeführt. Es wird von dem Kleinwüchsigen Canopas berichtet, der die Freude der Tochter Julia von Kaiser Augustus gewesen sei,¹⁹⁵ von einem Kleinwüchsigen, den der Jesuit Eusebius vor einigen Jahren in Spanien gesehen habe, und von Michael Magnanus, der im Dienst des Fürsten Carolus de Crey in Bologna gestanden haben soll.¹⁹⁶ Der Kleinwüchsige Michael Magnanus wird sogar auf fol. 40 mit der Überschrift *Nanus Illuftriffimi D. Ducis Caroli de Crey* abgebildet. Gekleidet in ein reichverziertes Hofkostüm, den Degen an der linken Seite drapiert, steht er in der typischen Pose eines Edelmannes, die rechte Hand auf einem Tisch abgelegt und die linke in die Seite gestemmt. Die Abbildung befand sich laut Aldrovandi mit einer kurzen Beschreibung im Museum des Senats von Bologna.¹⁹⁷ Im Anschluss an die historischen Belege werden noch einige Meinungen zu den beiden Ansichten zitiert, dass Pygmäen Affen seien und dass sie nicht existierten.¹⁹⁸ Die Gegenargumente für ihre Existenz werden von Aldrovandi entkräftet, doch in der Frage, ob sie Affen seien, nimmt er keine eindeutige Position ein.¹⁹⁹ Die natürlichen Ursachen für den Kleinwuchs werden nur cursorisch und losgelöst an ganz anderer Stelle behandelt. Im Abschnitt *problemata* in Kapitel II über Monstergeburten (*De monstro in genere*), der sich der Diskussion verschiedener physiologischer Fragen und Problemen widmet, werden für die Entstehung des Kleinwuchses eine zu kleine Gebärmutter und zu wenig Nahrung angeführt.²⁰⁰ In Kapitel X über monströsen Wuchs, der sich in übergroßen

Quellen werden an der Seite mit Titel und Kapitelangabe angeführt, dazu zählen die Werke von Aristoteles und Plinius.

¹⁹⁴ Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 38–39. Für Pygmäen werden neben Schriften antiker Naturphilosophen vor allem Geographen und Geschichtsschreiber angeführt, darunter der antike Geograph Pomponius Mela und der italienische Geschichtsschreiber und Bischof Paolo Giovio (Paulus Iovius, 1483–1552), die Pygmäen jeweils in Arabien und jenseits von Japan verorten. Insgesamt erscheint die geographische Verortung der Pygmäen sehr vielfältig, sie seien darüber hinaus in Indien (Odoricus), auf Inseln im Orient (Arginsola) und Thrakien (Plinius) gesichtet worden.

¹⁹⁵ Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 39: „Deinde Canopas, authore Plinio, fuit in deliciis Juliae neptis Augufti, qui duos tantum pedes cum palmo altus erat.“

¹⁹⁶ Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 39: „Praeteritis nuper annis, tefte Eufebio Iefuita, homuncio optimè confitutus membris, in Hifpania vifus eft, feptenis iam barbatus erat, decennis omne fuum robur habuit, & filium genuit. Quid plura? fex tantum ab hinc annis confpicati fumus Bononiae nanum triginta tantum modo vncias altum Illuftriffimi D. Ducis Caroli de Crey, cuius iconem ad viuum delineatam in Mufaeo Illuftriffimi Senatus Bononienfis feruamus [...]“.

¹⁹⁷ Die Beschreibung gibt den Namen, das Alter (41 Jahre) und den Geburtsort des Kleinwüchsigen an und benennt seinen Herrn mit vollständigem Titel: Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 39: „MICHAEL MAGNANVS ANNOS NATVS VNVM, ET QVADRAGINTA IN OPP DO BARONIS DE SESSONAGIO SITO IN DELPHINATV PROPE GRATIANOPOLIM, NANVS ILLVSTRISSIMI, ET EXCELLENTISSIMI D. CAROLI DE CREY PARIS MARESCALCHI FRANCIAE, PROREGIS DELPHINATVS, ET LVDOVICI XIII. FRANCIAE ET NAVARRAE REGIS CHRISTIANISSIMI AD SANCTISSIMVM VRBANVM OCTAVVM ORATORIS OBEDIENTIAE ANNO M. DC. XXXIV.“ Siehe auch das Zitat in Anm. 196.

¹⁹⁸ Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 39. Für die Ansicht, dass Pygmäen Affen seien, zitiert er u. a. Albertus Magnus, Cardanus und Marco Polo. Dass Pygmäen nicht existieren, haben ein Suessaner und Scaliger behauptet.

¹⁹⁹ Das Argument von Scaliger, dass es die Pygmäen nicht gegeben habe, weil sie zur gegenwärtigen Zeit nicht lebten, befindet Aldrovandi für nichtig, da es gegenwärtig auch keine Riesen mehr gebe, deren Existenz aber in früherer Zeit gesichert sei: Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 39: „Scaliger, inter ceteros authores, Pygmeos negat hac folùm ductus ratione, quia hac aetate non viuant; quod argumentum nullius videtur effe valoris; cum iam abunde probatum fit Gigantes fuiffe, qui modò non reperiuntur.“

²⁰⁰ Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 359: „Item quaeritur, quare monstra iuxta paruitatem, veluti Nani in humano genere procreantur. Respondent id à duabus causis, nimirum à loco, & ab alimento provenire; siquidem angustia loci, seu receptaculi efficit, ut foetus minimè dilatari possit, deinde paucitas alimenti prohibet, quominus ad perfectam staturam foetus pervenire valeat. Investigant etiam, cur in rerum natura mulier monstrum appelletur.“ Im ersten Kapitel *De homine* wird im Abschnitt *problemata* in Bezug auf den Kleinwuchs nur die verhältnismäßig große Gliedgröße behandelt (Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 162).

oder kleinen Gliedern und der ganzen Statur äußeren kann, erscheinen wieder kleinwüchsige Individuen als Beispiele. Neben den bereits genannten Michael Magnanus des Carolus de Crey findet man in diesem Kapitel noch zwei weitere Geschwister mit jeweils einer eigenen Abbildung, den Kleinwüchsigen Sebastian und seine Schwester Angelica, die beide dem Ritter Ferdinand Cospus von Bologna gehörten.²⁰¹ Beide werden wie Michael Magnanus in höfischer Kleidung abgebildet, jedoch ohne weitere Gegenstände, abgesehen von der Blume in Angelicas linker Hand. Im Unterschied zu den meisten anderen illustrierten Monstren im Traktat, erscheinen die Kleinwüchsigen als historische Personen in ihrer persönlichen Tracht und nicht als nackte Körperstudien.²⁰² Der Kleinwuchs wird im Traktat als historisches Ereignis in Form einer zeithistorischen Dokumentation nach morphologischen Kriterien behandelt. Nur am Rande kommen die ursachenspezifischen Aspekte zur Sprache. Obwohl Aristoteles als größte Autorität auf dem Gebiet der Naturforschung zitiert wird, steht diese formale Aufbereitung eher in der Tradition der plinianischen Enzyklopädie und der frühneuzeitlichen Tierbücher, die alles vorhandene Wissen über die Tierwelt in Bedeutungskategorien für den Menschen mit dem Ziel ordneten, die Natur als christliche Schöpfung der Kontemplation und Erkenntnis zugänglich zu machen.²⁰³ Der Kleinwuchs wird jedoch nicht allegorisch als *exempla* in moralischer Bedeutung oder in seinem Nutzen als *usus* für den Menschen präsentiert wie die zahlreichen Vögel in Aldrovandis *Ornithologia* (1599) oder die Tiere in der Enzyklopädie *Historia animalium* (1551–1587) seines Gelehrtenkollegen Conrad Gessner in Zürich.²⁰⁴ Sein Wert für den Menschen scheint sich in diesem Kompendium auf die historisch-dokumentarische Bedeutung zu beschränken bzw. ein Ausdruck der Formenvielfalt zu sein, die dem Menschen zur Betrachtung dient und ihn dazu anhalten soll, die Schöpfung und den Schöpfer für seine Allmacht zu bewundern. Dementsprechend werden die Monstren als Schauspiele einer formenprächtigen Natur in Kapitel II eingeleitet und durch zahlreiche Abbildungen im gesamten Band der staunenden Betrachtung des Menschen erschlossen.²⁰⁵

Auch die Werke des spanischen Jesuiten und Gelehrten für Naturphilosophie Juan Eusebio Nieremberg am Jesuitenkolleg Reales Estudios de San Isidro in Madrid sind ganz der

²⁰¹ Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 602: „Huic non absimiles nanos marem scilicet, & seminam fratres Illustrissimus Ferdinandus Cospus Patritius Bononiensis, pro summo Pontifice Copiarum equestrium Praefectus in Comitatu Bononiae, Eques sacrae Religionis Sancti Stephani, pectore permagna cruce insignito, Bayulius Civitatis Aretii, & Serenissimi Ferdinandi viventis Magni Hetruuriae Ducis reapte cubicularius, & vir prudentissimus domi alit, quos ex inopibus parentibus cognomento de Biauatis iustae tamen staturae hominibus [...] Nanus nomine Sebastianus iam annum sextum supra viginti natus altitudinem trium dodrantum cum dimidio vix superat. Nana alterius soror nomine Angelica iam vigesimum tertium agit anuum, & tamen eius altitudo tres tantum dodrantes, & duas uncias aequat.“ Die Kleinwüchsigen sind auf fol. 603 und 604 abgebildet.

²⁰² Weitere Ausnahmen bilden die Haarmenschen von den kanarischen Inseln, ebenfalls in höfischer Kleidung abgebildet (Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 16f.).

²⁰³ Conrad Gessner und Aldrovandi stehen in dieser Tradition, wobei Aldrovandi weit umfangreicher gearbeitet hat. Zu zoologischen Standardwerken der Frühen Neuzeit siehe: Wolfgang Harms: Bedeutung als Teil der Sache in zoologischen Standardwerken der frühen Neuzeit (Konrad Gesner, Ulisse Aldrovandi), in: *Lebenslehren und Weltentwürfe im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Politik – Bildung – Naturkunde – Theologie. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1983 bis 1987 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, 179)*, hg. von Hartmut Boockmann [u. a.], Göttingen 1989, S. 352–369, hier S. 354–359; Urs B. Leu: *Conrad Gessner (1516–1565). Universalgelehrter und Naturforscher der Renaissance*, Zürich 2016, S. 177–180. In diesem Kontext prägte Ashworth den Begriff der ‚emblematischen Weltsicht‘ (Ashworth 1990, S. 305). Ein Absatz im ersten Kapitel der *Monstrorum Historia* belegt die Tradition sich tierisches Verhalten zum Vorbild zu nehmen: Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 4f.: „Si diligenter ponderemus morum varietate, tunc omnium animalium naturas. & vires homines subire observabimus: quandoquidem horum alii sunt truculenti, ut tigres, alii rapaces, ut lupi, alii immanes, ut serpentes, alii fortes, ut leones, alii timidi, ut lepores, alii invidi, ut canes, alii fordidi, ut fues, alii natant, ut pisces, alii virulenti, ut viperæ, alii placidi, ut agni.“

²⁰⁴ Harms 1989, S. 359, 364.

²⁰⁵ Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, Kap. II, fol. 319: „quandoquidem Natura mirandum in modum in conformandis animalium conceptibus, in fingendis plantarum formis, & in rerum inanimatarum figuris, identidem ludit, dum monstrosas, & peregrinas conformationes rebus imprimit.“

Darlegung der wunderbaren Schöpfung gewidmet.²⁰⁶ Seine Schrift *Curiosa y occulta filosofia. Primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales* (1630) behandelt wunderbare Erscheinungen und Vorkommnisse in der ganzen Natur.²⁰⁷ Im Buch II beschreibt er die Natur als Kunst, die Bewunderung verdiene und die Gott fabriziere, um seine Macht und sein Handwerk zur Schau zu stellen. Die Natur sei Glanz seiner Weisheit:

„Esto que passa en las cosas artificiales, acontece en la admiracion de la naturaleza, que Dios fabricò para ostentacion de su braço, y vistoso esmalte de su sabiduria.“²⁰⁸

Im Buch III *De la animacion y especificacion de los Monstros* schreibt er den Monstren eine maßgebliche metaphysische Funktion innerhalb seines christlich-platonischen Konzepts der Schöpfung als Abbild und Schatten Gottes zu.²⁰⁹ Sie dienten als Schönheitsflecken, die die Schönheit und Ordnung der Natur durch ihren Kontrast zur Geltung brächten:

„Es tan hermosa la naturaleza, y tá cabal en sus obras, que aun no le falta deformidad en algunas, un lunar suele causa mas gracia.“²¹⁰

Die Monstren seien Teil ihrer Schönheit und müssten beachtet werden:

„Los monstros son parte de su hermosura, y lo deven ser se su noticia, [...]“²¹¹

Um die Wahrhaftigkeit solcher Wunder der Schöpfung zu bekräftigen, erörtert er im Buch IV *De la verdad de Monstros fabulosos* zuallererst die tatsächliche Existenz von Pygmäen.²¹² Er übernimmt zu dieser Frage die Ausführungen von Aldrovandi, ergänzt die Darlegungen aber um weitere unterschiedliche Quellen.²¹³ Als höchste Autorität auf dem Gebiet der Naturgeschichte benennt er Aristoteles und gibt im weiteren Verlauf Berichte von Historiographen, Entdeckern und Geographen wieder.²¹⁴ Neben profanen antiken und modernen Autoritäten referiert er auch den heiligen Propheten Ezechiel, der im Alten Testament über Pygmäen auf den Mauern des Stadttores von Tiro erzählt.²¹⁵ Anschließend berichtet er über kleinwüchsige Individuen in höfischen Kreisen wie dem Kleinwüchsigen

²⁰⁶ Río Parra behandelt Nieremberg als Empiriker, obwohl sein Werk stark neoplatonisch orientiert ist, da die Schöpfung stets als Abbild Gottes dargestellt wird (Río Parra, 2003, S. 40). Kritisiert wurde diese Auslegung von: Ehrlicher 2012, S. 362ff.

²⁰⁷ Juan Eusebio Nieremberg: *Curiosa y occulta filosofía. Primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza. examinadas en varias cuestiones naturales* [1630], Alcalá 1649. Das Werk behandelt alle unerklärliche Wechselerscheinungen und Veränderungen, himmlische Erscheinungen sowie Lebewesen auf der Erde (Pflanzen, Tiere, Steine, Menschen) und im Himmel.

²⁰⁸ Nieremberg, *Curiosa y occulta filosofía*, [1630] 1649, fol. 277.

²⁰⁹ Zu platonischen und neuplatonischen Elementen bei Nieremberg siehe: Enrique Rivera de Ventosa: *Platonismus und Neuplatonismus*, in: *Allgemeine Themen. Iberische Halbinsel. Italien (Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie des 17. Jahrhunderts)*, hg. von Jean-Pierre Schobinger, Bd. 1, Basel 1998, S. 332–338, hier S. 335. Vgl. dazu die Einordnung von Augustinus, S. 23f.

²¹⁰ Nieremberg, *Curiosa y occulta filosofía*, [1630] 1649, fol. 63.

²¹¹ Nieremberg, *Curiosa y occulta filosofía*, [1630] 1649, fol. 63.

²¹² Nieremberg, *Curiosa y occulta filosofía*, [1630] 1649, fol. 87.

²¹³ Nieremberg, *Curiosa y occulta filosofía*, [1630] 1649, Kap. I und II, fol. 87–91. Im ersten Kapitel fasst er die Gelehrtenmeinungen von modernen und antiken Autoren wie Aldrovandi, Albertus Magnus, Plinius und Aristoteles zusammen. Im zweiten widmet er sich den historischen und geographischen Berichten.

²¹⁴ Nieremberg, *Curiosa y occulta filosofía*, [1630] 1649, fol. 88f. Zu den modernen Autoren, die über Pygmäen berichten, führt Nieremberg Antonio Pigafetta auf, der die Pygmäen auf der Insel Arucheto zwischen den Malukken entdeckt habe, sowie Bartolomé Leonardo Argensola, der sie auf der Insel Chapi verorte. Des Weiteren gibt er Fray Pedro Simon wieder, der behauptete, dass der Conquistador Capitan Juan Álvarez de Maldonado, der spätere Gouverneur der Region Nueva Andalucia in Peru, Pygmäen auf der anderen Seite der Anden gesehen habe. Nieremberg zitiert wie Aldrovandi die Angaben des italienischen Bischofs Paolo Giovio in dessen Schrift *Libellus de legatione Basilii Magni Principis Moschoviae ad Clementem VII, Pont. Max.* Dieser behauptete, dass Pygmäen jenseits von Japan gesichtet worden seien.

²¹⁵ Nieremberg, *Curiosa y occulta filosofía*, [1630] 1649, Kap. IV, fol. 89: „El Profeta Ezechiel contando las grandezas de la ciudad de Tiro, dize entre otras, por cosa rara, que avia en sus torres Pigmeos.“

Bonami, der wegen seiner außergewöhnlich geringen Körpergröße zum Palast des spanischen Königs Philipp III. gebracht worden sei.²¹⁶ Wie schon Aldrovandi bekräftigt er den Glauben an Pygmäen mit der unzweifelhaften Existenz von Riesen, für die es wiederum keine zeitgenössischen Zeugen gebe und fragt wie man daran zweifeln könne, leben doch Kleinwüchsige, die den Pygmäen gleichkämen, unter uns.²¹⁷ Er beendet die Ausführungen über sie damit, ihre Fehlbildung als glaubhaft zu bezeichnen und ihre metaphysische Bedeutung in der Schöpfung herauszustellen. Sie gehöre zum Schmuck und zur Schönheit der Welt. Wie ein Fehler trübe sie ihre Vollkommenheit, bereichere aber dafür ihre Vielfalt:

„[...] mas la deformidad de sus cuerpezillos parece creible y perteneciente al ornato del mundo, que con algunas faltas haze cãpear su perfeccion, colmandola ellas con su variedad.“²¹⁸

Sie bringe erst das richtige Verhältnis und die Schönheit zur Geltung, wie die Schatten in der Malerei:

„Entre de masia, y mengua se divisará mejor la hermosura, y proporcion de lo que es cabal: al arte de la pintura muchas vezes sus sombras la encomiédan.“²¹⁹

Es gäbe aber auch Kleinwüchsige, die nicht zum Schmuck der menschlichen Natur beitragen. Sowie manchmal erst ein Fleck Schönheit offenbare, so könne ein Fehler auch Neugierde hervorrufen:

„Aver hombres pequeños no toca al atavio de la naturaleza humana, que a vezes un lunar causa hermosura, y un descuido aseó.“²²⁰

Nieremberg folgte in seiner Einordnung von Fehlbildungen in ein metaphysisches Konzept der Schönheit dem neuplatonischen Einfluss von Augustinus. Sie wurden Teil des deus-artifex-Topos, der die Schöpfung als Malerei Gottes darlegt, in der Fehlbildungen als Schatten und Flecken ihren Platz haben. Wie dieser interessierte er sich weniger dafür, was Natur für sich genommen ist, sondern dafür wie sich Gott in ihr offenbart.²²¹ Als ein weiteres naturphilosophisches Werk der Frühen Neuzeit steht die *Curiosa y occulta filosofia* ganz im Dienst der Theologie. Fehlbildungen sind hier Gegenstand der Betrachtung und des Glaubens an außergewöhnliche und wunderbare Erscheinungen. Die Ursachen werden zwar angeführt, stehen aber nicht im Fokus. Im Zentrum steht dagegen die Beschreibung der ungewöhnlichen, seltenen und teils singulären Merkmale, die den Betrachter und Leser zum Staunen, Bewundern und zum Glauben an die wunderbare Schöpfung Gottes anhalten sollen. Bereits Augustinus hat das Wunder (*miraculum et monstrum*) mit dem Sehakt (*mirari*) verbunden.²²² In dieser etymologischen Tradition, definiert es auch der Spanier Sébastian de Covarrubias y Orozco in seinem Wörterbuch *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Ein Wunder sei etwas wenig Bekanntes, das Bewunderung hervorrufe. Staunen und Bewundern könne man

²¹⁶ Nieremberg, *Curiosa y occulta filosofia*, [1630] 1649, fol. 90: „Los años passados vimos en esta Corta à Bonami, así se llamava un hombrecillo que por la prodigiosidad de su pequeñez sue traído a la Magestad de Felipe Tercero, para grandeza de su Palacio;“

²¹⁷ Nieremberg, *Curiosa y occulta filosofia*, [1630] 1649, Kap. IV, fol. 90: „La razon tambien està de su parte; porque menos dificultoso es de creer, y mas ordinario acontece algun descaecimiento de la naturaleza, que no sumo vigor, pues si creemos este an los gigantes, porque no aquel en los Pigmeos? Allegase a esto, ser comun ver entre nosotros hombres pequeños y enanos, yiguales a los Pigmeos, y no vemos gigantes; pues que razon ay, que creamos mas aver avido gigantes, con no aver visto jamas hombre de tan cabal estatura como ellos, y que no creamos aver avido Pigmeos, con aver entre nosotros hombres que no les exceden?“

²¹⁸ Nieremberg, *Curiosa y occulta filosofia*, [1630] 1649, Kap. IV, fol. 91.

²¹⁹ Nieremberg, *Curiosa y occulta filosofia*, [1630] 1649, fol. 91.

²²⁰ Nieremberg, *Curiosa y occulta filosofia*, [1630] 1649, fol. 91.

²²¹ Rivera de Ventosa, *Platonismus*, 1998, S. 336. Zum deus-artifex-Topos bei Augustinus siehe Anm. 113.

²²² Céard [1977] ²1996, S. 21. Siehe Zitat in Anm. 284.

aber nur, wenn man etwas betrachte, das außergewöhnlich sei oder wofür man keine Erklärung wisse.²²³

IV. Fazit

Als Augustinus Menschen mit angeborenen Fehlbildungen in den christlichen Kanon der Naturwunder aufgenommen hatte, bereitete er nicht nur den Weg für die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Kleinwuchs als natürliche Fehlbildung in der Scholastik des 13. Jahrhunderts, sondern legte auch die Grundlage für die Wiedereinordnung des Kleinwüchsigen als Naturwunder der christlichen Schöpfung in die frühneuzeitliche Naturphilosophie. Kleinwüchsige gehörten zu Naturwundern, die in der Frühen Neuzeit historisch dokumentiert wurden, um die Allmacht und Weisheit Gottes zu preisen. Sie erhielten eine verweisende Funktion auf göttliche und natürliche Kräfte, aber auch eine ontologische Bestimmung zur Einheit zu gehören und ein Bestandteil der Schöpfung zu sein. Die *Historia naturalis* war eine klassische literarische Gattung jener Zeit, die die Welt als Gottes Schöpfung mit all ihren Kreaturen präsentierte. Sie prägte das Bild von Kleinwüchsigen und anderen Monstren als ‚Schattenwesen‘, die mit ihren Mängeln an Körper und Vernunft auch in zeitgenössischen medizinischen Traktaten dementsprechend klassifiziert wurden. Diese literarische Darstellung begründete eine moraltheologische Nutzung von Wundermenschen, die sich bereits in dem neuplatonischen Dualismus von Schatten und Licht, Hässlichkeit und Schönheit abzeichnete. Als Schatten und Fehler gehörten wunderbare Menschen wie Kleinwüchsige nicht zu den vollkommenen Exemplaren der Menschheit. Sie wurden als Abweichungen vom Ideal sowohl im Makrokosmos der Schöpfung als auch im Mikrokosmos der menschlichen Gesellschaft eingeordnet.

3.2.2. Das Monstrum unter den Menschen

I. Das Naturwunder als allegorisches Exempel

In der Frühen Neuzeit wurden dem universalen Wesen des Menschen, das Anteil an jeder Stufe der *scala naturae* hatte, alle positiven und negativen Naturen zugeschrieben. Das Animalische, das mit dem Sinnenvermögen gleichgesetzt wurde, fand sich in ihm ebenso wie das Göttliche, das über die Vernunft definiert wurde.²²⁴ Der Mensch begab sich seit seiner Geburt auf einen graduellen Aufstieg zum Göttlichen, das er nur erreichen konnte, wenn er seine Affekte beherrschte, sich im tugendhaften Benehmen und im Vernunftgebrauch übte. Vernunft und Sünde waren die beiden Pole, die eine graduelle aber keine absolute Differenzierung der Naturen bestimmten. In dem geschlossenen System der Schöpfung nahmen Wundermenschen auf der Stufenleiter der Naturen trotz ihres außergewöhnlichen Wesens, eine niedrigere Stufe gegenüber dem körperlich und geistig vollkommenen Menschen ein.²²⁵ Der Ursprung dieser Einordnung wurde auf den Sündenfall zurückgeführt und mit einem weiteren Zweck für das Naturwunder verbunden: der Menschheit als allegorisches Exempel zu dienen.

²²³ Sebastián de Covarrubias y Orozco: Tesoro de la lengua castellana o española [1611] (Biblioteca Áurea Hispánica, 21), Madrid 2006, S. 1242: „MARAVILLA. Cosa que causa admiración, del verbo latino mirar, aris, por admirarse. Maravilla, cierta flor conocida. Hacer o decir maravillas, cosas que causan admiración por ser extraordinarias. Maravillarse, es admirarse viendo los efectos e ignorando las causas. Por maravilla, id est raras veces.“

²²⁴ Udo Friedrich: Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter, Göttingen 2009, S. 40f.

²²⁵ Zur graduellen Bestimmung des Monströsen gegenüber dem menschlichen Idealtypus in Bezug auf Kleinwüchsige vgl. Ravenscroft 2006, S. 7f.

Das *Buch der Natur* von Konrad Megenberg aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts behandelt diesen theologisch-heilsgeschichtlichen Ansatz unter Berücksichtigung der scholastisch-anthropologischen Ursachenschilderung.²²⁶ Bei dieser Schrift handelt es sich um eine freie Übersetzung des *Liber de natura rerum* (1237–1240) von Thomas von Cantimpré ins Deutsche, wie der Autor selbst im Prolog angibt. Die Inhalte wurden neu geordnet, zum Teil zusammengefasst und kommentiert.²²⁷ Als eine Predigthilfe vor allem für Priester verfasst, versammelt das *Liber de natura rerum* alle nennenswerten Fakten über die Natur und die Eigenschaften der Dinge, die von Priestern in allegorischer Deutung zur Unterweisung, moralischer Belehrung, Ermahnung oder auch Unterhaltung genutzt werden sollten.²²⁸ Die Natur wird hier in ihrer theologischen Bedeutung präsentiert: als Offenbarung der Existenz und des Willens Gottes.²²⁹ Diese bereits angesprochene Tradition der allegorischen Auslegung der Natur wird auf das Gleichnis von Augustinus zurückgeführt, die Natur wie die Bibel als zweites Buch Gottes zu lesen und zu deuten. Das Gleichnis ermöglichte die Deutung der Natur auf mehreren Ebenen: eine allegorische oder auch typologische, die sich auf die Heilsgeschichte und damit auf die Geschichte von Christus und der Kirche richtete, eine tropologisch-moralische, die sich auf das Heil und damit das Handeln des einzelnen Menschen bezog, und eine anagogisch-eschatologische, die auf das Jüngste Gericht und das ewige Leben im Jenseits Bezug nahm.²³⁰ Seit dem 13. Jahrhundert wurden solche Naturkundetraktate, die den Vorgaben des *Physiologus* folgen und in den Textgattungen der Herbarien, Bestiarien und Lapidarien ihre Wurzeln finden, als Exempelsammlungen für die Predigt verwendet.²³¹ Heute werden beide Werke als mittelalterliche Vorläufer der naturwissenschaftlichen Enzyklopädie betrachtet. Sie reihen sich in die kompilatorische Tradition der *Historia naturalis* ein.²³² Folglich speist sich das gesammelte Wissen der Schriften aus Quellen bekannter antiker Autoritäten wie Aristoteles, Solinus und Plinius und wird ergänzt mit dem Schrifttum spätantiker Kirchenväter wie Isidor von Sevilla und Augustinus sowie mittelalterlicher Äbte wie Rabanus Maurus und Bernhard von Clairvaux.²³³

Wie Thomas von Cantimpré in seinem dritten Buch über die *hominis monstruosi*, so leitet auch Konrad von Megenberg das Kapitel über die *Wundermenschen* mit der Frage ein, ob sie von Adam abstammten:

„Ain vrâg ist, von wannen die wundermenschen kömen, die ze latein monstruosi haizent, ob si von Adam sein komen?“

Der abgekürzten Diskussion über die Abstammung von Mischwesen aus Tier und Mensch fügt Konrad von Megenberg seine eigenen Ansichten hinzu.²³⁴

²²⁶ Das *Buch der Natur* von Konrad Megenberg ist nicht genau datiert. Es entstand wohl zwischen 1348 bis 1350. Im 14. und 15. Jahrhundert erfreute es sich einer großen Popularität und wurde in zahlreichen Drucken und Handschriften verbreitet (Feuerstein-Herz 2007, S. 52).

²²⁷ Feuerstein-Herz 2007, S. 52.

²²⁸ John Block Friedman: Thomas of Cantimpré. De Naturis Rerum. Prologue, Book III and Book XIX, in: Cahiers d'études médiévales II. La science de la nature: théories et pratiques, Montréal/Paris 1974, S. 107–131, hier S. 110.

²²⁹ Feuerstein-Herz 2007, S. 52.

²³⁰ Ewinkel 1995, S. 63–66. Vgl. auch: Christel Meier: „Gemma spiritalis“. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert (Münsterische Mittelalter-Schriften, 34,1), Bd. 1, München 1977, S. 50; Henning Brinkmann: Mittelalterliche Hermeneutik, Darmstadt 1980, S. 26–259.

²³¹ Isnard W. Frank: [Art.] Predigt. VI Mittelalter, in: Theologische Realenzyklopädie, hg. von Horst Balz [u. a.], Bd. 27, Berlin/New York 1997, S. 248–262, hier S. 257. Zu Elementen des Wunderbaren und Magischen sowie ihren naturkundlichen Quellen in der spanischen Pastoralliteratur siehe den Beitrag von: John T. Cull: Los espacios de la maravilla en los libros de pastores españoles, in: Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro (Biblioteca Aurea Hispánica, 26), hg. von Ignacio Arellano, Madrid 2003, S. 165–188.

²³² Feuerstein-Herz 2007, S. 34.

²³³ Friedman 1974, S. 111f.

²³⁴ Vgl. die Stelle bei Thomas von Cantimpré, *Liber de natura rerum*, zitiert bei: Friedman 1974, S. 123.

„nu sprich ich Megenbergaer, daz die wundermenschen zwaierlai sint: etleich sint gesêlet und etleich niht. die gesêlten wundermenschen haiz ich die ain menschleich sêl habent und die doch geprechen habent. die ungesêlten haiz ich die etswaz ain menschleich gestalt habent an dem leib und doch kain menschleich sêl habent. die gesêlten wundermenschen sint auch zwaierlai. etleich habent geprechen an dem leib und etleich an der sêl werk, und die koment paideu von Adam und von seinen sünden, wan ich glaub daz: hiet der êrst mensch niht gesünt, all menschen waeren ân geprechen geporn.“²³⁵

Nur die Wundermenschen mit einer Seele werden in die Abstammung von Adam gestellt. Diese teilt er in zwei Kategorien ein: Zur ersten Kategorie gehören diejenigen mit Gebrechen an der Seele, wozu er die psychisch kranken, natürlichen Narren zählt.²³⁶ Die zweite Kategorie umfasst Wundermenschen mit Gebrechen am Körper und damit alle mit einer außergewöhnlichen physiognomischen Erscheinung. Die Entstehung der körperlichen Gebrechen führt er auf abweichende Entwicklungen des Samens im Unterleib der Frau bei der Zeugung des Menschen zurück. Je nach Teilung des Samens könnten Kinder mit mehreren Gliedern entstehen.²³⁷ Zu viel Samen mit zu großer Kraft führe zur Geburt von großen Menschen, zu wenig Samen mit schwacher und kranker Kraft dagegen zur Geburt von kleinen:

„Auch geschihet, daz des sâmen vil ist und daz sein kraft grôz ist, der macht ainen grôzen menschen über gemain lât; [...] wenn aber des sâmen wênich ist und diu kraft krank, sô wirt ain klainez menschel.“²³⁸

Die unmittelbaren Ursachen für die Fehlbildungen wurden zwar auf physiologische Prozesse zurückgeführt, doch wurde die eigentliche Wurzel in der Heilsgeschichte verortet. Es sei die Ursünde, begangen durch Adam, den ersten Menschen und Stammvater der gesamten Menschheit, der die Entwicklung solcher Gebrechen erst verschuldet habe. Diese Vorstellung steht im Zusammenhang mit der Erbsündenlehre, die am Konzil von Trient im Dekret über die Ursünde am 17. Juni 1546 aktualisiert wurde: Die Sünde Adams, die den Verlust der Unschuld, die Versklavung unter die Sünde und den Tod nach sich gezogen habe, habe die menschliche Natur nachhaltig geschädigt und sich durch Abstammung auf alle Nachkommen übertragen. Erst durch die Gnade von Jesus Christus, die den Menschen durch die Taufe zuteilwerde, könne diese Ursünde getilgt werden.²³⁹ Denn in dem Opfer, das Christus durch seinen Tod für die Menschheit gebracht habe, habe er die Ursünde gesühnt. Apostel Paulus definierte Christus in diesem Sinne als den zweiten Adam. Als Kinder Adams auf die Welt gekommen, nähmen Christen im Ritus der Taufe an der Gnade teil und werden in Christus

²³⁵ Konrad von Megenberg, *Das Buch der Natur*, [1475, 1481] 1962, S. 486.

²³⁶ Konrad von Megenberg, *Das Buch der Natur*, [1475, 1481] 1962, S. 488: „Aber die gesêlten wundermenschen, die geprechen habent an der sêl werken, die sint zwaierlai. etleich habent daz von gepurt und etleich von gewonhait. die den geprechen habent von gepurt, daz sint die nâtürleichen tôren, die ze latein muriones haizent, die habent ir zell der sêl kreft niht reht geschickt in dem haupt. daz prüeft man dar an, daz si ungeschickteu haupt habent, aintweder ze grôz oder ze klain. die wûrkent niht nâch den werken menschleicher sêl und habent doch menschensêl, sam diu kint.“ Zu den ‚Gebrechen von Gewonhait‘ führt er die Folgen durch eine Erziehung in Wäldern unter dem Vieh an, ebd. S. 489.

²³⁷ Konrad von Megenberg, *Das Buch der Natur*, [1475, 1481] 1962, S. 487. Vgl. dazu die Samentheorien bei Aristoteles, S. 28 und Anm. 146.

²³⁸ Konrad von Megenberg, *Das Buch der Natur*, [1475, 1481] 1962, S. 487.

²³⁹ Heinrich Denzinger: *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*, hg. von Peter Hünermann, Freiburg [u. a.] ⁴³2010, S. 464–467, 1510–1516. Das Dekret basiert im Wesentlichen auf der Lehre von Augustinus, siehe dazu: Mathijs Lamberghs: *Augustine and Augustinianism at Trent*, in: *Das Konzil von Trient und die katholische Konfessionskultur (1563–2013)*. Wissenschaftliches Symposium aus Anlass des 450. Jahrestages des Abschlusses des Konzils von Trient, Freiburg i. Br. 2013, hg. von Peter Walter und Günther Wassilowsky, Münster 2016, S. 141–166.

wiedergeboren, dem zweiten Adam, der von Gott für die Sünder auf die Welt geschickt worden sei.²⁴⁰

Doch bleibt die Natur des Menschen infolge des Sündenfalls immer noch unvollkommen und sündhaft, anfällig für Schwächen moralischer und physischer Art. Diese äußern sich in einem Mangel an Tugend, in körperlichen Gebrechen, Krankheiten und schließlich dem Tod des Körpers. Der theologisch gedeutete Mensch lebte im ständigen Kampf gegen seine sündhafte Veranlagung. Demzufolge konnte sündiges Verhalten auch körperlich in Erscheinung treten, Zeichen göttlicher Bestrafung sein und als gerechte Sühne für Fehlverhalten gedeutet werden. Dieser Glaube hatte nicht nur im christlichen Mittelalter Bestand, er wurde noch in der christlichen Gemeinde der Frühen Neuzeit geteilt.²⁴¹ Der spanische Hofdramatiker Pedro Calderón de la Barca, ein Zeitgenosse von Diego Velázquez, begründet das Auftreten von Krankheiten in seinem Werk noch traditionell theologisch. Zum Teil seien sie eine göttliche Bestrafung, ein Erbe des Sündenfalls von Adam und Eva, zum anderen eine Probe, die eigene Tugend zu vervollkommen.²⁴²

II. Der Narr – Nur ein weiteres Monstrum

Die Gebrechen an Seele und Körper, wie es Konrad von Megenberg ausdrückt, vereinten sowohl die natürlichen Narren als auch die körperlich Missgestalteten in der Kategorie der Monstren, der unvollkommenen Menschen. Der natürliche Narr als Träger der Narrheit besitze zwar eine Seele, wie es Isidor von Sevilla in seiner Enzyklopädie formuliert, doch mangle es ihm an Geist, dem Sitz der Klugheit, deshalb sei er auch nicht zur Selbst-, Welt- und Gotteserkenntnis fähig.²⁴³ Aber auch diejenigen, die sich allein den weltlichen Dingen widmen, wie Reichtümern und Gold, wurden in der emblematischen Literatur zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit Monstren gleichgesetzt. Alciato beschreibt so ein Monstrum in seinem auch in Spanien weit verbreiteten *Emblematum liber* (1531) als halb Mensch, halb Schlange, weder ganz das eine noch das andere.²⁴⁴ Die *pictura* aus der französischen Ausgabe des

²⁴⁰ Lamberights 2016, S. 160.

²⁴¹ María Tausiet: Healing Virtue: Saludadores versus Witches in Early Modern Spain, in: Health and Medicine in Hapsburg Spain: Agents, Practices, Representations (Medical History. Supplement, 29), hg. von Teresa Huguet-Termes. Jon Arrizabalaga und Harold J. Cook, London 2009, S. 40–63, hier S. 44. Zur mittelalterlichen Vorstellung von Krankheit und Behinderung siehe: Hans-Werner Goetz: „Debilis“. Vorstellungen von menschlicher Gebrechlichkeit im frühen Mittelalter, in: Homo debilis. Behinderte – Kranke – Versehrte in der Gesellschaft des Mittelalters (Studien und Texte zur Geistes- und Sozialgeschichte des Mittelalters, 3), hg. von Mechthild Dreyer. Cordula Nolte und Jörg Rogge, Korb 2009, S. 21–23. Die theologische Auslegung von Krankheit findet sich in spanischen literarischen und essayistischen Texten der Frühen Neuzeit, siehe: Sabine Friedrich: Krankheitsbilder der Frühen Neuzeit. Konzeptualisierungen von Krankheiten in wissenschaftlichen, essayistischen und literarischen Diskursen, in: Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit (Hispanistisches Kolloquium, 4), hg. von Wolfgang Matzat und Gerhard Poppenberg, München 2012, S. 45–67.

²⁴² Agustín Albarracín: La medicina en la literatura española del Siglo de Oro, in: Medicina, Bd. 7, Nr. 2, 1985, S. 35–45, hier S. 39. Albarracín referiert auf die Comedia *El enemigo engañado*.

²⁴³ Isidor von Sevilla: Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla [Etymologiae], Wiesbaden 2008, S. 416: „Die Seele aber ist [Sitz] des Lebens (*anima vitae est*), der Geist aber ist [Sitz] der Klugheit (*animus consilii est*). Deshalb sagen die Philosophen auch, dass ohne Geist das Leben bleibe und ohne Verstand die Seele überdauere, weshalb [es] Geistesranke [gibt].“

²⁴⁴ Andrea Alciati: Emblemata, Lyon [1531] 1548, fol. 8: „Quid dicam? Quam hoc compelle nomine monstrum diforme: quod non est homo, nec est draco: Sed sine vir pedibus, summis sine partibus anguis, [...]“. Vgl.: Antonio Bernat Vistarini/John T. Cull (Hg.): Enciclopedia de Emblemas españoles ilustrados, Madrid 1999, Emblem 1099, S. 540: „¿Cómo conviene llamarse este monstruo Disforme, que ni es hombre, ni es serpiente, Mas sin pies hombre, y sin cabeza sierpe?“ Die Enzyklopädie von Bernat Vistarini und Cull listet alle spanischen Embleme, die in Emblembüchern des 16. und 17. Jahrhunderts in Spanien im Umlauf waren., alphabetisch auf. Das genannte Emblem wird dort unter dem Titel *Monstruo, corona, cetro, vaso de oro, saco de monedas, cántaro* gelistet und entstammt einer spanischen Übersetzung des *Emblematum liber* von Andrea Alciato ([Lyon 1549] Madrid 1975). Die *inscriptio* fasst die Begrenztheit der menschlichen Weisheit zusammen: „Que el saber de los hombres es necesidad acerca de Dios [Sapeintia humana, stultitia est apud Deum]“, zitiert nach ebd. S. 540. Das in ganz Europa verbreitete Werk löste auch in Spanien eine emblematische Literaturwelle aus. Die erste spanische Übersetzung wurde 1549 gedruckt, siehe dazu: Karl-Ludwig Selig: Studies on Alciato in Spain, New York [u. a.] 1990, S. 11ff. Die Embleme des Alciato hatten auch einen nachhaltigen Einfluss auf den *Tesoro de la lengua castellana o*

Werkes von 1548 zeigt das entsprechende Monstrum mit einem menschlichen Oberkörper und einem Schlangenleib als Unterkörper.²⁴⁵ Der Spanier Diego López fasst die Bedeutung dieses Emblems in seiner *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato* (1615) zusammen: Sobald man seine Vernunft verkenne und sich nicht um einen tugendhaften Lebenswandel für sein Heil bemühe, entferne man sich auf der Stufenleiter vom Himmlischen zum Tierischen und verwandle sich in ein wildes, auf dem Boden kriechendes Tier.²⁴⁶ In der populären Schrift *Narrenschiff* (1494) von Sebastian Brant wird vor genau dieser Narrheit, der Ferne vor jeglicher Selbst-, Welt- und Gotteserkenntnis und Überschätzung des menschlichen Verstandes gewarnt. Die moralsatirische Dichtung, in der die Behandlung des alttestamentarischen Narrenbegriffs seinen Höhepunkt fand, prägte die Narrenfigur als universale Metapher für alle Menschen, die der irdischen Welt verfallen, sich von Gott abwenden und damit dem Tod und der Verdammnis geweiht sind.²⁴⁷ Auch in den *Emblemas morales* (1610) von Sebastián de Covarrubias y Orozco, dem zeitweisen Hofkaplan Philipps II., werden Narren (*truhán/bufón*) als Monstren der Natur (*hombres monstruos en naturaleza*) bezeichnet, als närrische, dumme und schmutzige Tiere, die der Adel nicht beschäftigen sollte:

„Ay hombres monstruos en naturaleza
 Por su mucha locura, o bobería,
 Y tienen los señores por grandeza
 Celebrar su furor, o tontería:
 Qué tanto mejor estaba a la nobleza
 Honrar al bueno, y su sabiduría,
 Que criar una bestia maliciosa,
 Suzia, perjudicial, puerca, y viciosa“.²⁴⁸

III. Das allegorische Volk der Pygmäen

Auch die monströsen Völker wurden als bizarre Launen der Natur beschrieben, weil sie nicht der Norm entsprachen, weder in ihrem Benehmen noch in ihrer Erscheinung. Gleich den Narren, die als soziale Außenseiter am Rand der christlichen Gemeinschaft lebten, wurden die Monstervölker stets am Rand der bekannten Welt verortet.²⁴⁹ Ihre Fehlbildungen wurden sogar

española von Sebastián de Covarrubias y Orozco, siehe: Christian Bouzy: Andrea Alciato. autoridad emblemática en el Tesoro de la Lengua de Sebastián de Covarrubias, in: *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse* (Anejos de *Criticón*, 17), hg. von Odette Gorse, Toulouse 2006, S. 95–107.

²⁴⁵ Emblem: Deus sive religio, Sapientia humana, stultitia est apud Deum, in: Andrea Alciati, *Emblemata*, Lyon 1548, fol. 8.

²⁴⁶ Diego López, *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato*, 1615: „Por este monstro, el qual ni del todo es hombre, ni del todo serpiente, son significados aquellos, que formados de Dios con el ánima participante de razón, solamente procuran las cosas humanas y terrenas, y menosprecian la mejor condición que es el ánima racional. Y así andan arrastrando por tierra, y degeneran volviéndose en fieras... los tales son indignos de ser llamados hombres, porque solamente tienen cuidado de las cosas terrenas, y se olvidan de las celestiales, y tienen solamente por su Dios al vientre [Diego López 36].“, zitiert nach: Bernat Vistarini/Cull 1999, *Emblem* 1099, S. 540f.

²⁴⁷ Konrad Hoffmann: Wort und Bild im Narrenschiff, in: *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*, Symposium Wolfenbüttel 1981, hg. von Ludger Grenzmann und Karl Stackmann, Stuttgart 1984, S. 392–422, hier S. 393; Mezger 1981, S. 24.

²⁴⁸ Sebastián de Covarrubias y Orozco: *Emblemas morales*, Madrid 1610, Centuria III, Emblem 77, fol. 277r. Vgl. den Eintrag zum *truhán* in seinem *Tesoro de la lengua castellana o española*: Covarrubias y Orozco, *Tesoro*, [1611] 2006, S. 1493: TRUHÁN. El chocarrero burlón, hombre sin vergüenza, sin honra y sin respeto; este tal, con las sobredichas calidades, es admitido en los palacios de los reyes y en las casas de los grandes señores, y tiene licencia de decir lo que se le antojare, aunque es verdad que todas sus libertades las viene a pagar con que le maltratan de cien mil maneras y todo lo sufre por su gula y avaricia, que come muy buenos bocados, y cuando le parece se retira con mucha hacienda. Dijose truhán, quasi trufán, de de trufa, que en lengua toscana vale burla, o por las burlas que les hacen, o porque ellos se burlan de todos.“

²⁴⁹ Zu mittelalterlichen Vorstellungen über monströse Völker siehe vor allem: Friedman 1981, Kap. 2 und 3, S. 26–58. In Kap. 3 (S. 37–58) behandelt Friedman die geographische Verortung der monströsen Rassen vom 12. bis ins 15. Jahrhundert anhand ausgewählter Kartographien. Vgl. dazu auch: Wittkower [1977] 1984, S. 87–150; Bettina

auf eine weitere Abstammungstheorie zurückgeführt, die sich bei Saint Ambroise in seiner Schrift *De Cain et Abel* (1.1, Pl 14, 317) findet. Saint Ambroise assoziiert sie mit den Nachkommen Kains, der an den Vorrang des Menschen und seiner Schöpfung glaubte und nicht wie sein Bruder Abel Gott und dessen Werk verehrte.²⁵⁰ Die Sünde Kains, der seinen Bruder Abel getötet hatte, wirkte in diesen Völkern fort und wurde wie ein göttliches Mahnmal gedeutet. Folglich wurden Monstervölker mit besonderer Vorliebe von Predigern als Gleichnisse zur Moralisierung benutzt. Denn ihre körperlichen und sozialen Unzulänglichkeiten konnten nicht nur die Folgen des Sündenfalls dem gebannten Publikum drastisch vor Augen führen, sie dienten auch als Mahnung für Ungehorsam gegenüber Gottes Geboten. Die französische Bearbeitung des *Liber de monstruosis hominibus orientis* aus der *De naturis rerum* von Thomas von Cantimpré, die in einer einzigen Pergamenthandschrift aus dem 14. Jahrhundert in der Nationalbibliothek in Paris erhalten ist, verfolgt genau diesen Zweck.²⁵¹ Das Gedicht ist als eine Satire über die Missstände ihrer Zeit in Art einer Rügedichtung Altfrankreichs verfasst. Die monströsen Völker dienen als Gleichnisse für die Missetaten des adeligen und geistlichen Standes.²⁵² Der einführende Prolog folgt seiner Vorlage und stellt die Monstervölker in die Abstammung Adams, dem Gefallenen. Aus dieser ersten Missetat solle die Menschheit nun lernen, um sich vor der Hölle zu bewahren:

„Pour la tres plus noble matere
 Qui onques fu ne james ere,
 Me covient pener a examplaire,
 Selonc la nature des gens
 Qui ore sont, dont biaux et gens
 I a (d)aucuns en ces parties;
 Mais es estrangeres ne sont mies
 Itel com il sont ci aval.
 Sachiés de voir: Oriental
 Sont tout autre que nos ne soumes.
 Se dire vos en sai les soumes,
 Sans raison d’a Diex fait en vain
 Nule rien, nes qu’il fist Evain
 Et Adam, nostre premier pere,
 Dont encore cascuns compere
 Son mesfait, que bien est seü.
 Mais de ce somes decheü
 Que pis fasomes qu’il ne fisent,
 Si con li philosophe disent,
 Adelins, qui fu si grans clers
 Que li siens sens ne fu enfers,

Bildhauer/Robert Mills (Hg.): *The Monstrous Middle Ages*, Cardiff 2003; Rudolf Simek: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*, Köln [u. a.] 2015.

²⁵⁰ Friedman 1981, S. 30f. In Illustrationen der *De civitate Dei* wurde Kains Stadt oft mit monströsen Rassen gezeigt. Eine weitere Abstammungstheorie stellt sie als Nachkommen von Noahs Sohn Ham dar (Friedman 1981, S. 89).

²⁵¹ Die Handschrift wurde herausgegeben von: Alfons Hilka (Hg.): *Eine altfranzösische moralisierende Bearbeitung des Liber de monstruosis hominibus orientis* aus Thomas von Cantimpré. *De naturis rerum* nach der einzigen Handschrift (Paris, Bibl. Nat. fr. 15 106) (Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, 3, 7), Berlin 1933.

²⁵² Hilka 1933, S. 4.

Selonc çou que je vos dirai.
Dont, se jou puis, n'en mentirai;²⁵³

Zu Beginn wird von Kreuzungen zwischen Menschen und Tieren erzählt, die in der Wüste hausten und wild seien. In den Zeilen 255–264 werden Riesen angeführt, die so groß wie Elefanten seien und beim kleinsten Streit aus Zorn töteten.²⁵⁴ Sie dienen als moralische Gleichnisse für weltliche Herren, die zwar auf ihre Stärke pochten, bei denen aber schon der kleinste Krankheitsfall deren Schwäche und Feigheit offenbare.²⁵⁵ Über die Pygmäen heißt es, sie lebten in Wäldern, kämpften mit Kranichen, brächten ihre Kinder alle drei Jahre zur Welt und seien schon mit acht Jahren Greise. Sie würden einen belehren, dass man nicht auf die eigene Stärke bauen solle, denn Krankheit werfe uns rasch darnieder und bringe oft einen frühzeitigen Tod:

„D'une autre gent vos vel ci dire
Qui el paiis et en l'empire
[Sont], dont deseure a esté dit,
Qui sont en montaignes, petit
Sont, de deus cou(s)tes de longor,
Si se combatent cascun jor
As grües qui sont ou paiis;
Pingnain ont non, ce m'est avis;
Huit (Cuit H s) ans ne viivent, ce dist on.
Es montaignes grans les truev'on.
Ne sai mie por coi çou est;
Car li livres a tant s'en test.
Par cest exemple que ci voi,
Nos mostre ci[s] livres au doi
Que pau devons prisier nos forces;
Car pau de force nos esforce,
Qui a la fois nos fait fremir,
Veillier et a la fois jesir.
Ne vivons mie longement;
Morir nos covient cortement.
Longuement metomes a nestre
Lonc la dolour qui i puet estre,
Si come li Pignain si font
Que trois anees *pariunt*.
Au chief de VII ans sont si viel
C'aller les covient vers le ciel
Ou en abisme pres dou sentre
Ou li mauvais en infier entre.“²⁵⁶

Während die kurze Lebensdauer der Pygmäen in dieser altfranzösischen Dichtung sinnbildlich auf Vergänglichkeit und Tod verweist, dienen die Pygmäen in der spätmittelalterlichen, bis ins 16. Jahrhundert weit verbreiteten Exempelsammlung *Gesta Romanorum* als Beispiele für Menschen, die in ihrem Leben nicht mannhaft gegen Laster, verkörpert durch die Kraniche,

²⁵³ Hilka 1933, S. 23.

²⁵⁴ Hilka 1933, S. 30.

²⁵⁵ Hilka 1933, S. 12.

²⁵⁶ Hilka 1933, S. 52f. Vgl. die zusammenfassende Übersetzung ebd. S. 17.

angekämpft haben.²⁵⁷ Die Vorlage für den legendären Kampf der Kraniche mit den Pygmäen liefert eine Passage aus der Dichtung über Arachne in den Metamorphosen des Ovid. Wie die Hauptprotagonistin Arachne ereilt auch die weiteren Charaktere der Dichtung für das hochmütige Wagnis sich mit den Göttern zu messen das Schicksal der Bestrafung durch eine Verwandlung. So wird das Schicksal einer Pygmäe erwähnt, die die Göttinnen Hera und Artemis missachtet habe und zur Strafe von Hera in einen Kranich verwandelt worden sei:

„Altera Pygmaeae fatum miserabile matris
pars habet: hanc Iuno victam certamine iussit
esse gruem populisque suis indicere bellum;“²⁵⁸

Hera ist auch diejenige, die die berühmte Feindschaft zwischen Kranichen und Pygmäen stiftet. In der Regel unterliegen die Pygmäen in diesem Kampf gnadenlos, wie es bei Homer in der *Ilias* heißt.²⁵⁹

Der Hochmut der Pygmäen sich mit stärkeren Gegnern zu messen, wurde in einer weiteren Version vom griechischen Sophisten Flavius Philostratos überliefert. Seine Eikones enthalten eine Bildbeschreibung, die die Pygmäen im Kampf mit Herkules schildert: Die verwegenen Pygmäen umringten den schlafenden Herkules in Libyen, nachdem dieser den Ringkampf gegen den Riesen Antios gewonnen habe und müde niedergesunken sei. Die Pygmäen seien nämlich die Brüder des Antaios, die zwar mutig aber weder athletisch noch ebenbürtig im Ringen seien. Im Eifer Antios zu rächen, rückten sie in einem ganzen Heer an und befeuerten ihn mit Pfeilen, Steinen und Feuer. Herakles lachte aber nur beim Anblick der Kleinwüchsigen, fegte sie alle zusammen, wickelte sie in sein Löwenfell und brachte sie dem König Eurystheus dar, von dem er die sagenhaften zwölf Aufgaben erhalten habe, um die von ihm in einem Anfall von wütendem Wahnsinn begangenen Morde an seiner Ehefrau und seinen Kindern zu sühnen.²⁶⁰ Im 16. Jahrhundert wurde das Motiv der wagemutigen, aber heillos unterlegenen Pygmäen gegen Herkules durch die Emblemsammlung des Andrea Alciati *Emblematum liber* (1531) bekannt. In diesem Werk ist der Pygmäenmythos mit der *inscriptio* „In eos qui supra vires quicquam audent.“²⁶¹ betitelt und richtet sich an diejenigen, die etwas über ihre Kräfte wagen. Die *subscriptio* schildert, wie sich die Pygmäen ereifern Herkules im Schlaf zu übermannen und dabei ihre Kräfte überschätzen. Sie glichen aufgeregten Flöhen und werden von Herkules ohne weiteres überwältigt, indem er sie in seiner Löwenhaut einwickle.²⁶² Die *pictura* zum Emblem aus der Ausgabe von 1548 zeigt den schlafenden

²⁵⁷ Die *Gesta Romanorum* war eine ab Mitte des 14. Jahrhunderts bis in den Barock in Europa weit verbreitete Sammlung tugendhafter antiker Sagen und Märchen. In der 175. Erzählung werden die Wunder des Ostens beschrieben, darunter auch der Pygmäenmythos: Winfried Trillitzsch (Hg.): *Gesta Romanorum. Geschichten von den Römern. Ein Erzählbuch des Mittelalters*, Frankfurt am Main 1973, S. 409: „In Indien wohnen die Pygmäen, die nur zwei Ellen groß sind, auf Böcken reiten und mit den Kranichen kämpfen. Darunter hat man die zu verstehen, deren guter Lebenswandel nur kurz währt und ein langes Leben zwar gut begonnen, aber nicht darin ausgehalten haben und nicht mannhaft gegen die Kraniche, das heißt die schmutzigen Laster, ankämpfen.“ Zur Gattung und Verbreitung der Schrift im europäischen Raum siehe: Wittkower [1977] 1984, S. 112, S. 375 (Anm. 120); Santiago López-Ríos: *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Madrid 1999, S. 128; Friedman 1981, S. 125f. Zur Präsenz der Handschrift auf der Iberischen Halbinsel in Beziehung zur Verbreitung des *Libro de Apolonio* siehe: Manuel Alvar: *Libro de Apolonio. estudios. ediciones. concordancias de Manuel Alvar*, Bd. 1, Madrid 1976, S. 247–268.

²⁵⁸ Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*, Buch VI–VII, Heidelberg² 1976, Buch VI, 90, S. 32f.

²⁵⁹ Homer, *Ilias*, 3,3–7. Homer erwähnt beiläufig die Kraniche, die im Herbst zum Okeanos fliegen und dort den Pygmäen den Tod bringen. Zu weiteren antiken Quellen siehe: Véronique Dasen: [Art.] Pygmaioi, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Bd. 7.1, Zürich 1994, S. 594–601, hier S. 594.

²⁶⁰ Flavius Philostratos: *Die Bilder. Griechisch-deutsch*, hg. von Otto Schönberger, München 1968, Buch II, 22, S. 241–243.

²⁶¹ Andrea Alciati: *Emblemata*, Lyon [1531] 1548, fol. 56.

²⁶² Alciati, *Emblemata*, [1531] 1548, fol. 56: „Dum dormit: dulci recreat dum corpora somno, Sub picca & clavam caeteraq; arma tenet. Alciden pygmea manus prostertere letho, Posse putat, vires non bene docta suas. Excitus velut pulices, sic preterit hostem, Et saevi implicitum pelle leonis agit.“

Herkules und die zum Angriff bereiten Pygmäen zu seinen Füßen.²⁶³ Dementsprechend kommentiert Diego López dieses Emblem: Der Mythos der Pygmäen belehre uns, dass diejenigen, die sich trotz mangelnder Fähigkeiten in ihrem Einfallsreichtum trauten mit den Gelehrtesten und Mächtigsten der Welt zu messen, nur Niedergang, Schande und Schmach ernten werden.²⁶⁴ Wahrscheinlich diene eben diese *pictura* Lucas Cranach d. J. 1551 als Vorlage für sein Gemälde *Der schlafende Herkules und die Pygmäen*.²⁶⁵ Das Motiv ist allegorisch auf den Auftraggeber bezogen. Herkules versinnbildlicht den überlegenen und souveränen Herrscher, in diesem Fall Kurfürst Moritz von Sachsen.²⁶⁶

IV. Der Kleinwuchs als allegorisches Merkmal

Aber nicht nur die Monsterrasse wurde für allegorische Sinnbilder herangezogen, auch das kleinwüchsige Individuum wurde im späten 16. Jahrhundert in seiner lasterhaften Natur ausgelegt. Das wohl zentralste Werk für die Bildtheorie der Frühen Neuzeit, die *Iconologia* des Cesare Ripa, erstmals 1593 in Rom und anschließend in zahlreichen Editionen und Übersetzungen in ganz Europa publiziert, führt unter seinen abstrakten Begriffen in menschlicher Gestalt auch die Figur eines Kleinwüchsigen auf, der das Lasterleben personifiziert.²⁶⁷ Unter den Begriffen *Sceleratezza* (Boshaftigkeit) und *Vitio* (Laster) wird ein böse schauender Zwerg (*nano*) beschrieben: Unproportioniert, mit einem schielenden Auge, dunkler Haut und rotem Haar hält er eine siebenköpfige Hydra in der Hand, das Standardmotiv für die sieben Todsünden.²⁶⁸ Alles an ihm, jedes physiognomische Merkmal sei eine Abweichung von den Normen menschlicher Erscheinung, gleich den Sünden, die Abweichungen vom tugendhaften Leben darstellen. Sein Körper spiegle seine sündhafte Natur, seinen mangelnden Willen und seine mangelnde Vernunft sich gegen das Böse und für das Gute zu entscheiden wider. Dabei ist der Kleinwuchs nur ein äußeres Merkmal von vielen: Wie die sieben Köpfe der Hydra, so ließen sich die Laster nicht einzeln tilgen, denn schneide man einen Kopf ab, wachse er stärker wieder nach. Man müsse alle Köpfe abschneiden, so wie man allen Sünden entsagen müsse, um das Laster zu tilgen.²⁶⁹ Das wahre Wesen der

²⁶³ Emblem: Stultitia, In eos qui supra vires quicquam audent, in: Andrea Alciati, *Emblemata*, Lyon 1548, fol. 56.

²⁶⁴ Diego López, *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato*, 1615: „Dásenos a entender con esta fábula, que ay muchos que atrevidos en su ingenio, aunque es poco, y ellos son de baxa fortuna, con todo se atreven con los más doctos y más poderosos, delos quales no sacan, sino lo que los Pygmeos, afrenta, infamia, y detrimento.“, zitiert nach: Bernat Vistarini/Cull 1999, *Emblem* 76, S. 61.

²⁶⁵ Werner Schade: *Maler am Hofe Moritz' von Sachsen*, in: *Zeitschrift des Vereins für Kunstwissenschaften*, 22, 1968, S. 29–44, hier S. 33. Das Gemälde befindet sich in der Staatlichen Kunstsammlung Dresden.

²⁶⁶ Jürgen Müller: *Moritz von Sachsen als ‚Hercules germanicus‘*. Zur Deutung der Herkulestafeln Lukas Cranach d. J., in: *Man könnt vom Paradies nicht angenehmer träumen‘* (Festschrift für Prof. Dr. Harald Marx), hg. von Andreas Henning, Uta Neidhardt und Martin Roth, Berlin 2009, S. 50–57. Lucas Cranach hat auch das Ende der Erzählung bildlich verarbeitet, im Gemälde: *Der erwachte Herkules vertreibt die Pygmäen*, 1551, SKD, Gemäldegalerie Alte Meister.

²⁶⁷ Cesare Ripa: *Iconologia*, Siena 1603, fol. 443. Zum Werk und Autor siehe: Cornelia Logemann/Michael Thimann (Hg.): *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich 2011.

²⁶⁸ Bei Covarrubias y Orozco wird die Hydra als ein Monstrum und eine Bestie ohne Verstand beschrieben, siehe: Covarrubias y Orozco, *Emblemas morales*, 1610, Centuria I, *Emblem* 74, fol. 74r. Die Hydra erschien auch als Zeichen der Häretiker und Gegner des Glaubens und der Kirche auf jesuitischen Festen, siehe dazu: Ignacio Arellano: *Ornato y simbolismo. El monstruo en las fiestas jesuitas del siglo XVII*, in: *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica* (Biblioteca Indiana, 20), hg. von Mariela Insúa und Lygia Rodrigues Vianna Peres, Madrid 2009, S. 11–27, hier S. 14f.

²⁶⁹ Ripa, *Iconologia*, 1603, fol. 443: „Un Nano sproportionato, guercio, di carnaggione bruna, di pelo rosso, & che abbracci un’Hidra. Le sproportioni del corpo si domandano vitij della natura, perche come in un’huomo atto ad operare bene, che s’impiega al male, quel male si domanda vitio, & sceleratezza; perche pende dalla volontà perelettione male habituata. Così si chiama vitio tutto quello, che non è secondo la sua proportione in un corpo, che perciò si dipinge la forma d’esso, che habbia vitij della natura, come al contrario si sa per significare la virtù, essendo che secondo il Filosofo, la proportione di belli lineamenti del corpo, arguisce l’animo bello, & bene operante; stimandosi, che come i panni s’acconciano al dosso, così i lineamenti, e le qualità del corpo si conformino con le perfettioni dell’anima; però Socrate sù anche’egli d’opinione, che le qualità del corpo, & dell’anima, habbino infieme convenienza. Guercio, brutto, e di pelo rosso si rappresenta, percioche queste qualità fono fimate

kompositorischen Figur wird in der *inscriptio* offenbart: Es sei ein abscheuliches und lasterhaftes Monstrum (*monstrum*).²⁷⁰ Das Monstrum, das jegliche Abweichung von der Norm verkörpert, hält ein weiteres in der Hand, das für die klassischen Sünden steht. Die Hydra ist damit nur ein Spiegel innerer Lasterhaftigkeit, den sich das Monstrum vorhält und nach außen hin darstellt.

Cesare Ripa tradiert hier eine aus der Antike überlieferte Vorstellung, die die seelische Vollkommenheit mit körperlicher Schönheit gleichsetzt und in physiognomischen Lehren bis in den Barock nachwirkte. Als Referenzquelle für diese Lehre gilt die pseudo-aristotelische *Physiognomica*, die wahrscheinlich gegen Ende des 4. Jahrhunderts von Schülern des Aristoteles verfasst wurde.²⁷¹ Das Traktat beschreibt Methoden der Zuordnung von Körpermerkmalen zu Charaktereigenschaften und liefert einen kleinen Typenkatalog für die zeichnhafte Deutung von dauerhaften Charakteranlagen ausgehend von dauerhaften physischen Merkmalen. Dabei gewannen vor allem diejenigen Zuordnungen an Bedeutung, die auf Vergleichen mit Tieren beruhten, da deren Verhaltensweisen nicht nur als arttypisch berechenbar galten, sondern auch seit der Antike umfangreich dokumentiert wurden.²⁷² Im Mittelalter wurden solche physiognomischen Beobachtungen für die moralische Bewertung von Menschen eingesetzt. Beispielsweise ordnete Konrad von Megenberg in seinem *Buch der Natur* dem Narren kleine Krebsaugen zu, da kleine Augen Narrheit und Torheit ausdrücken würden.²⁷³ Diese Auslegung wirkte durch das bedeutendste Traktat der Renaissance, der *Humana Physiognomia* (1586) von Giambattista della Porta bis ins 17. Jahrhundert nach.²⁷⁴ Doch weder die pseudoaristotelische *Physiognomica* noch della Portas Werk listen den Kleinwuchs als auslegbares Zeichen unter den Merkmalen auf, die die gesamte Erscheinung des Körpers betreffen. Es werden zwar einzelne Merkmale wie Proportion, Haltung und Körpergröße beschrieben, doch nicht der Kleinwuchs selbst, der sich aus allen diesen drei

communemente vitiofe, onde à quefto propofito difte Martiale xij. de fuoi epigrammi. *Crine ruber, niger ore, brevis pede, lumine læsus, Rem magnam præftas, zole, si bonus es.* Si dipinge, che abbracci l'Hydra la quale hà sette teste, & vien messa per i sette peccati mortali; percioche s'avviene, che alcuna d'esse teste, sia tagliata, si come in essa rinascono dell'altre, & acquista maggior forza, con chi gli s'opponne, così il vitio in un corpo, il quale tutto che venga combatutto dalla virtù, nondimeno per haver egli più capi in esso per la volontà habituada nel male, tosto per essa riforge più vigoroso, & ostinato nelle perverse operationi, ma al sine conviene che resti superato, & vinto con resisterli, ò fuggirlo, come quello che fin dal principio del mondo, gabbando il nostro primo Padre, è stato, & è la rovina di noi miseri mortali, come si dimostra per il seguente Anagramma, che dice così.“ Vgl. die Übersetzung von: Edward Maser: Cesare Ripa: Baroque and rococo pictorial imagery. The 1758–60 Hertel edition of Ripa's 'Iconologia'. With 200 engraved illustrations [1603], hg. von Edward A. Maser, New York 1971, Emblem 68. Die Ausgabe enthält auch eine Abbildung zur Personifikation.

²⁷⁰ Ripa, *Iconologia*, 1603, fol. 444: „Miravie sceleris monstrum deforme nefandi, Talia non, dices, flix & Avernus habent. Aspice quam facie, quam formidabile vultu Quam facile arriden lernæam amplectitur hidram, Porrigit & collo brachia nexa feræ. Nil mirum hæc sceleris sunt argumenta probrosi Quo nil aspectu fædius este potest. Tale igitur monstrum dum se mortalis iniquis Obstringit vitij criminibusq; refert.“

²⁷¹ Andreas Degwitz: Die pseudoaristotelische „*Physiognomica*“, in: *Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen* (Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae, 36), hg. von Rüdiger Campe und Manfred Schneider, Freiburg im Breisgau 1996, S. 23–44, hier S. 28. Siehe auch: Jurgis Baltrusaitis: *Imaginäre Realitäten*, Köln 1984, S. 12; Annette Vowinckel: *Das relationale Zeitalter. Individualität. Normalität und Mittelmaß in der Kultur der Renaissance*, München 2011, S. 101–108.

²⁷² Degwitz 1996, S. 31.

²⁷³ Konrad von Megenberg, *Das Buch der Natur*, [1475, 1481] 1962, S. 44: „sint diu augen klain und her für pauzend auz dem haupt, sam ains krebs augen, diu bezaichent tôrhait und nârrischait und ainen menschen, der seinen flaischleichen gelüsten nâch volget.“ Vgl. auch entsprechende Textstellen in der *Humana Physiognomia* (1586) von Giambattista della Porta, der nârrischen Menschen verschiedene Affenmerkmale von kleinen Ohren bis flache Nasen zuschreibt: Giambattista della Porta: *Menschliche Physiognomy. daß ist. Ein gewisse Weiß vnd Regel. wie man auß der eusserlichen Gestalt. Statur. vnnnd Form deß Menschlichen Leibs. vnd dessen Gliedmassen ... schliessen könne. wie derselbige auch innerlich ... geartet sey; In vier vnterschiedene Bücher abgetheilet ...*, Frankfurt am Main 1601, fol. 157–159, fol. 180, fol. 432.

²⁷⁴ Degwitz 1996, S. 42; Rüdiger Campe: Zufälle im physiognomischen Urteil. Ein Aspekt der „Aristoteles“-Lektüre zwischen della Porta und der Barockphysiognomik, in: *Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen* (Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae, 36), hg. von Rüdiger Campe und Manfred Schneider, Freiburg im Breisgau 1996, S. 125–151, hier S. 136.

Faktoren konstituiert und eine extreme ganzheitliche Ausprägung darstellt.²⁷⁵ Zudem wurden diese Merkmale auch keinem rein positiven oder negativen Typus zugeordnet. Ähnlich verhält es sich bei dem für die Frühe Neuzeit wichtigsten Erklärungsmodell für die menschliche Physis, der Humorallehre. Die Lehre von dem Zusammenspiel der vier Säfte, die sämtliche Lebensprozesse steuern, Psyche und Charakter beeinflussen sowie die Entstehung von Krankheiten bedingen, schien nicht dafür geeignet zu sein auch noch die Ausprägung physischer Körpermerkmale zu erklären; dennoch bildete sie die Basis für die Temperamentenlehre.²⁷⁶ Klaus Schönfeld gibt in seiner Untersuchung der Temperamentenlehre des 15. Jahrhunderts eine Beschreibung der körperlichen und charakterlichen Eigenschaften der jeweiligen Temperamente. Ein pathologischer Kleinwuchs wird keinem der vier typischen Temperamente zugeschrieben. Oft wird jedoch eine Disproportionierung erwähnt, die den oberen und unteren Teil des Körpers betrifft, wie beim Phlegmatiker und Choleriker. Der Phlegmatiker kommt einem Kleinwüchsigen mit einem gedrungenen, unteretzten Leib wohl noch am nächsten.²⁷⁷ Der körperliche Idealtypus konstituiert sich wiederum im Sanguiniker. Er stellt das Mittelmaß dar, das dem Gleichgewicht der Säfte entspricht und sich in einer wohlproportionierten Erscheinung sowie einem ausgeglichenen Charakter ausdrückt.²⁷⁸ Der Sanguiniker verkörpert die ideale Komplexion, die auch einem idealen Hofmann eigen sein sollte, wie Baldassare Castiglione in seinem Traktat *Il libro del Cortegiano* (1528) schildert.²⁷⁹ Alles was das Maß überschreite, erwecke allenfalls das Staunen anderer Menschen, wie ein Monstrum:

„Um nun auf die Gestalt zu sprechen zu kommen, genügt es, wenn sie nicht allzu klein, aber auch nicht allzu groß ist; ein Überschreiten des Maßes nach der einen oder andern Richtung bringt ein lästiges Auffallen mit sich, und ein solcher Mensch wird angestaunt wie ein Monstrum.“²⁸⁰

Der Kleinwuchs wurde definitiv als eine ‚allzu kleine‘ Gestalt verstanden und gehörte damit zur Kategorie des Monströsen, das Maße, Normen und Ordnungen überschritt und das Ideal in jeglicher Hinsicht verfehlte. Das Monströse umfasste nicht nur außergewöhnliche körperliche Erscheinungen, sondern auch sündiges Verhalten, wie der spanische Arzt Rivilla Bonet y Pueyo differenziert:

²⁷⁵ Bei der Körpergröße werden keine extremen Erscheinungen behandelt, worunter Klein- oder Riesenwuchs fallen würden.

²⁷⁶ Harald Derschka: Die Viersäftelehre als Persönlichkeitstheorie. Zur Weiterentwicklung eines antiken Konzepts im 12. Jahrhundert, Ostfildern 2013, S. 4. Derschka behandelt die Humorallehre als Umdeutung der Temperamentenlehre zur Persönlichkeitstheorie, die im hohen Mittelalter entwickelt wurde. Zur Ausbildung der Temperamentlehre im Mittelalter und der Tradierung in der Renaissance siehe: Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin. der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1990, S. 60ff. Zur veränderlichen Temperamentenlehre siehe: Schmitz 1972, S. 103, 177ff.

²⁷⁷ Zu den Merkmalen siehe: Klaus Schönfeld: Die Temperamentenlehre in deutschsprachigen Handschriften des 15. Jahrhunderts, Heidelberg 1962, S. 52.

²⁷⁸ Schönfeld 1962, S. 44f., 47, 49. Vgl. dazu das Proportionsideal in der Renaissance: Vowinckel 2011, S. 108–118.

²⁷⁹ Baldassare Castiglione (1479–1529) war Botschafter der Herzöge von Urbino und Mantua, Apostolischer Protonator Clemens VII. und starb in Toledo als Ehrenbürger Kaiser Karls V. Der *Cortegiano* gehörte zu den Lieblingbüchern Karls V. und wurde für den höfischen Lebensstil Europas tonangebend. Seit 1561 gab es eine spanische Übersetzung, siehe dazu: Peter Burke: Die Geschicke des „Hofmann“. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1996; Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der Europäischen Kunst und Literatur, hg. von Curt Grützmacher, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 29; Harry Sieber: Literary Continuity. Social Order. and the Invention of the Picaresque, in: Cultural Authority in Golden Age Spain, hg. von Marina S. Brownlee und Hans Ulrich Gumbrecht, Baltimore/London 1995, S. 143–164, hier S. 144f.

²⁸⁰ Baldassare Castiglione: Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance [Il libro del Cortegiano, 1528] (Wagenbachs Taschenbuch, 357), Berlin 2004, S. 33.

„Y como quiera que quando hablamos de Monstruo solo hablamos de el cuerpo, y no del alma racional, en que no puede aver falta, ni exceso (aunque puede aver mas, ò menos replecion) ni otra monstruosidad, que la espiritual del pecado; así es cierto, que conviniendo en lo que pertenece a lo sensitivo, y vegetable con brutos y plantas, no ay duda que la diminucion, ò superfluidad la magnitud, ò desorden en esto, conviene tanto à unos, como à otros; y por lo consiguiente, la Monstruosidad, que de aquellos vicios nace.“²⁸¹

Aber nicht jedes Monstrum war dazu geeignet ganzheitlich als Zeichen ausgelegt zu werden. So wie bei Cesare Ripa der Kleinwuchs nicht allein das Lasterleben verkörperte und mit weiteren abnormen Merkmalen wie rotem Haar und schwarzer Haut ausgestattet wurde, so schien er auch nicht allein als klassische Prodigie der Frühen Neuzeit zu taugen, von denen Flugblätter, Zeitungsberichte und weitere dokumentarische Zeugnisse wie Naturkundetraktate berichteten. Das semantische Spektrum des Monstrums, das sich dem lateinischen *monstrare* mit der Bedeutung ‚zeigen‘, ‚hinweisen‘ und ‚demonstrieren‘ entlehnt, wurde in mittelalterlichen Etymologien gerne mit dem lateinischen *monere* (mahnen, warnen) in Verbindung gebracht.²⁸² Diese Verknüpfung geht auf eine antike Tradition zurück, die Cicero mit seiner Schrift *De Divinatione* begründete, einem Werk über römische Vorher- und Weissagepraktiken hinsichtlich der Geburt von fehlgebildeten Menschen, das solche Monstergeburten als Prodigien, Warnungen und Drohungen Gottes an den Menschen auslegt.²⁸³ Tatsächlich wurde das Monstrum später von Augustinus und Isidor von Sevilla in die Gruppe der Kündzeichen und Verkündigungen, des *prodigium*, *ostentum* und *portentum* aufgenommen,²⁸⁴ sodass Wundergeburten noch bis in die Frühe Neuzeit, dem Höhepunkt des Prodigienbooms, als Gottes Zeichen für drohendes Unheil oder begangenes sündiges Fehlverhalten gedeutet wurden.²⁸⁵ Im Wörterbuch des Covarrubias y Orozco wird für die Definition des Monstrums ein ausdrücklich authentisches Beispiel für eine Monstergeburt angeführt: Ein Junge mit zwei Köpfen und vier Füßen, der 1343 in Cervera geboren worden sei. Seine Eltern haben geglaubt,

²⁸¹ Rivilla Bonet y Pueyo, *Desvíos de la naturaleza*, 1695, fol. 11r.

²⁸² Claude Lecouteux: *Les monstres dans la pensée médiéval européenne*, Paris 1993, S. 9.

²⁸³ Céard [1977] ²1996, S. 3; Marcus Tullius Cicero (106 v. Chr. bis 43 v. Chr.), *De Divinatione*: „Denn weil sie vorzeigen (ostendunt), andeuten (portendunt) hinweisen (monstrant), so heißen sie Vorzeichen (ostenta), Andeutungen (portenta), Hinweisungen (monstra), Vormeldungen (prodigia).“, zitiert nach: Nippert 1986, S. 3.

²⁸⁴ Augustinus, *Vom Gottesstaat (De civitate Dei)*, 2007, Buch 21, Kapitel 8, S. 697f.: „Wie es also Gott nicht unmöglich war, Naturen so zu bilden, wie es ihm beliebte, ist es ihm ebensowenig unmöglich, die von ihm gebildeten Naturen beliebig umzuwandeln. Daher auch die dichtgesäte Menge von unheimlichen Vorzeichen, die man *monstra*, *ostenta*, *portenta*, *prodigia* nennt – wenn ich sie alle anführen und aufzählen wollte, käme ich mit meinem Werke nicht zu Ende. *Monstra* heißen sie von *monstrare* zeigen, weil sie etwas durch ein Zeichen anzeigen, *ostenta* von *ostendere* hinweisen, *portenta* von *portendere* ankündigen, also als bevorstehend ankündigen, *prodigia* von *porro dicere* im voraus sagen, also die Zukunft voraussagen. [...] Uns aber müssen solche scheinbar widernatürlichen und widernatürlich genannten Vorfälle [...] die man *monstra*, *ostenta*, *portenta* und *prodigia* nennt, dies anzeigen, darauf hinweisen und es ankündigen und voraussagen, daß Gott sein prophetisches Wort betreffs der Menschenleiber wahr machen wird und zwar ohne Schwierigkeit und ohne jeden Widerstand durch ein Naturgesetz.“ Isidor von Sevilla, *Enzyklopädie*, 2008, Buch XI, *Von Menschen und Monstern*, Kap. 3, *Von den Missgeburten (Portenta)*, S. 441: „2 Eine Missgeburt geschieht daher nicht gegen die Natur, sondern gegen das, was die uns bekannte Natur ist. Missgeburten (*portenta*) und Zeichen (*ostenta*) aber, Monster (*monstra*) und Vorzeichen (*prodigia*), werden deswegen so genannt, weil sie Künftiges zu tragen (*portare*), zu zeigen (*ostendere* und *monstrare*) und voraussagen (*praedicare*) scheinen. 3 Denn *portenta* werden von *portare* (tragen) her benannt, so überliefert man, d. h. von *praeostendere* (vorher zeigen). *Ostenta* (Zeichen) aber [heißen so], weil sie etwas Zukünftiges anzuzeigen (*ostendere*) scheinen, *prodigia* (Vorzeichen), weil sie von vor uns Liegendem sprechen (*porro dicere*), d. h. die Zukunft voraussagen. *Monstra* (Monster) aber sind von der Ermahnung (*monitus*) her benannt, weil sie etwas Bedeutendes zeigen (*demonstrare*) bzw. weil sie sofort zeigen (*monstrare*), was erscheint (*apparere*). Und dies ist ihre Eigenart, aber durch Missbrauch der Schreiber wird sie meistens verfälscht.“

²⁸⁵ Zum europäischen Prodigienboom der Frühen Neuzeit gibt es eine Fülle von Literatur. Grundlegend bearbeitet wurde die Thematik von Céard ([1977] ²1996). Wegweisend als zeit- und kulturhistorisches Phänomen wurde es von Daston und Park ([1998] ²2002) behandelt. Weitere Studien zu politisch-geographischen und medialen Einzelaspekten wurden von Ewinkel (1995) und Bates (2005) vorgelegt. Zusammenfassend für die Kategorien des Monströsen siehe: Davies 2012.

dass seine Geburt etwas Böses prophezeie. Um das Unheil abzuwenden, haben sie ihn lebendig begraben. Für den Mord seien die Eltern und alle weiteren Mittäter bestraft worden.²⁸⁶ Covarrubias y Orozco mag die Einstellung der Eltern als abergläubisch bezeichnen und führt deshalb die Konsequenz ihrer Tat an, doch war der Glaube an solche Monstergeburten als böse, aber auch gute Omen weit verbreitet. Nicht ohne Grund wurden sie für die politische Propaganda des spanischen Hofes unter Philipp IV. benutzt, um künftige Siege in Feldzügen gegen die türkische Bedrohung anzukündigen, wie z. B. die Geburt des Monstrums in Ostraviza im Jahre 1624, die den Verlust der Region für die Türken bedeuten sollte.²⁸⁷ Die Betonung der Wahrhaftigkeit, der historischen Unmittelbarkeit und der Authentizität war für die Wirkung ebenso zentral wie eine auffallende Physiognomie. Kleinwüchsige erreichten dabei nicht annähernd die gleiche Resonanz wie siamesische Zwillinge oder Wesen mit verdrehten Beinen, drei Hörnern und drei Augen, wie im Fall des Monstrums von Ostraviza. In dem Katalog von González, der alle Meldungen von Monstren und Wundern verzeichnet, die in Spanien im 17. Jahrhundert dokumentiert wurden, findet sich keine einzige Meldung zu einem Kleinwüchsigen.²⁸⁸ Ihre im Vergleich doch simple Fehlbildung hätte die Bevölkerung nicht annähernd so gebannt wie das berühmte kompositorische ‚Monster von Ravenna‘, das sich im Laufe seiner fast zweihundertjährigen Rezeptionssgeschichte als Abbild unterschiedlichster Missstände behauptete. Die Auslegungen reichten vom göttlichen Mahnzeichen des lasterhaften, Zöllibat brechenden Klerus bis hin zu einer prophetischen Warnung und Vorführung aller Laster und Sünden der drei Stände der Welt, verkörpert in einer dämonischen Physiognomie.²⁸⁹ Solche allegorischen Monstren wurden nicht nur von zeitgenössischen Ärzten wie Paré in den Kanon außergewöhnlicher Fehlbildungen aufgenommen, ihre tatsächliche Existenz wurde auf den Flugblättern mit der Zeugenschaft durch eine Autorität betont. Im Falle des ‚Monsters von Ravenna‘ war es der Papst höchstpersönlich, dem das Monstrum vorgeführt wurde, wie es auf dem ursprünglichen deutschen Flugblatt von 1506 heißt.²⁹⁰ Solche Prodigien waren stets in einen politischen oder religiösen Kontext eingebettet. Als Naturzeichen göttlichen Ursprungs waren sie in politischen und konfessionellen Aus-

²⁸⁶ Covarrubias y Orozco, Tesoro, [1611] 2006, S. 1294f.: „MONSTRO. Es cualquier parto contra la regla y orden natural, como nacer el hombre con dos cabezas, cuatro brazos y cuatro piernas; como aconteció en el condado de Urgel, en un lugar dicho Cervera, el año 1343, que nació un niño con dos cabezas y cuatro pies; los padres y los demás que estaban presentes a su nacimiento, pensando supersticiosamente pronosticar algún gran mal y que con su muerte se evitaría, le enterraron vivo. Sus padres fueron castigados como parricidas, y los demás con ellos. He querido traer solo este ejemplo por ser auténtico y escribirle nuestros coronistas. Díjose monstro, *lat. monstrum, a monstrando, quod aliquid significando demonstrat*. Verás la ley 8, tít. 33, partida 7.“

²⁸⁷ *Prodigioso suceso que en Ostraviza tierra del turco ha sucedido este presente año de 1624*, erschien auf zwei Flugblättern in Sevilla und Granada im August desselben Jahres (Rio Parra 2003, S. 153f.). Schon unter Philipp II. schrieb der spanische Chronist Cabrera Córdoba über die Wirkung von Kometen auf Kriege und politische Auseinandersetzungen wie den Krieg in Flandern und in Bezug auf den Regierungswechsel in Portugal, siehe dazu: David C. Goodman: *Power and Penury: Government, Technology and Science in Philip II's Spain*, Cambridge [u. a.] 1988, S. 31. Für weitere Analysen von Flugblättern im Dienst politischer Propaganda und allgemein zur Prodigienkultur in Spanien siehe: Augustin Redondo: *Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII*, in: *Las relaciones de sucesos en España (1500–1750)*. Actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995), hg. von María Cruz García de Enterría, Paris 1996, S. 287–303; Juan Carrete Parrondo: *Estampas fantásticas. Imágenes y descripciones de monstruos*, in: *Art and literature in Spain: 1600–1800. Studies in honour of Nigel Glendinning* (Colección Tàmesis, 148), hg. von Charles Davis und Paul Julian Smith, London [u. a.] 1993, S. 55–67; Ana Mancera Rueda/Jaime Galbarro García: *Las relaciones de sucesos sobre seres monstruosos durante los reinados de Felipe III y Felipe IV (1598–1665)*. Análisis discursivo y edición (Publicaciones Universitarias Europeas. European University Studies. Europäische Hochschulschriften, 93), Bern [u. a.] 2015.

²⁸⁸ Gonzalo Gil González: *Catálogo de pliegos sueltos de temática prodigiosa (siglo XVII)*, Madrid 2001. Vgl. auch den Katalog von: Henry Ettinghausen: *Noticias del siglo XVII: Relaciones españoles de sucesos naturales y sobrenaturales* (Biblioteca hispánica Puvill. Sección Literatura, 5), Barcelona 1995.

²⁸⁹ Erstmals erschien das ‚Monster von Ravenna‘ auf einem deutschen Flugblatt im Jahr 1506 mit Florenz als Ereignisort, siehe dazu: Rudolf Schenda: *Das Monstrum von Ravenna. Eine Studie zur Prodigienliteratur*, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 56, 1960, S. 209–225; Ewinkel 1995, S. 227–237.

²⁹⁰ Ewinkel 1995, S. 227f., 232.

einandersetzungen ein Mittel zum Zweck. Sie wurden von der jeweils beanspruchten Seite hermeneutisch gedeutet und publikumswirksam über Druckmedien verbreitet.²⁹¹ Ihre Existenz wies stets über sich auf zu deutende und lesbare Sachverhalte wie politische Entwicklungen und sündhaftes Verhalten einzelner oder ganzer Stände hinaus.²⁹² Sie stellten göttlich gesandte, moralische Mahnungen in allegorischer Körperlichkeit dar ein tugendhaftes Leben zu führen oder göttlich legitimierte Autoritäten zu achten.²⁹³ In Spanien nahm die Produktion an Flugblättern zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Dienst einer gegenreformatorischen Ideologie der Kirche und Monarchie zu.²⁹⁴ Dies geschah relativ spät im Vergleich zu Italien und Deutschland, wo die Entwicklung angesichts der Türkengefahr und den Dauerspannungen zwischen dem Kaiser und den Fürsten auf deutscher Seite sowie der Bedrohung eines französischen Einmarschs und reformatorischer Prediger wie Savonarola auf italienischer bereits Ende des 15. Jahrhunderts massiv fortschritt.²⁹⁵ Doch wurden Meldungen von Monstren nicht nur von Kirche und Monarchie instrumentalisiert. Ihre allegorische Dimension auf Laster und Schwächen der Menschen zu verweisen machte sie für satirische und anekdotische Zwecke verwertbar. In Nachrichtenblättern, den sogenannten *Avisos* von D. Jerónimo de Barrionuevo wurden Meldungen zu Monstren als unterhaltsame Anekdoten am Ende zu ernstesten und schwerwiegenden Berichten über Themen zum internationalen Politikgeschehen oder zum Hofleben plaziert.²⁹⁶ Sie dienten dazu den Leser zu zerstreuen und von problematischen Sachverhalten abzulenken, konnten aber auch satirische Kritik beinhalten. Besonders gerne übte Barrionuevo Kritik am königlichen Hof und seinen Bewohnern. Der Umstand, dass die habsburgische Dynastie 50 Jahre lang Probleme hatte einen Thronerben sicherzustellen, wurde von ihm am Ende einer Meldung von einer Schwangeren, die Mehrlinge erwartete, aufgegriffen und damit kommentiert, dass eine Frau von einer derart monströsen Fruchtbarkeit einen begehrenswerten Ersatz für die Königin darstelle.²⁹⁷ Ein anderes Mal wird die Beschreibung eines verschwenderischen, üppig beladenen Banketts am Hof als *Festín monstruo* tituliert.²⁹⁸ Das Monströse wurde zur Metapher für die Sünden und Laster der Hofgesellschaft und, mit ironischem Witz verpackt, zum Träger einer Gesellschaftskritik.

V. Der Kleinwüchsige als monströses Spottbild

Sobald der Rahmen des bösen Omens und mahnenden Vorzeichens verlassen wurde, traten auch Kleinwüchsige auf die Bühne. In der Satire menschlicher Fehlverhalten waren für Kleinwüchsige die Rollen der Spottbilder reserviert. Ihre monströse Gestalt diente für Scherze und ironische Erzählungen auf der Basis von Tiervergleichen wie in den *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso* (1596) des spanischen Schriftstellers Juan Rufo. An einer Stelle vergleicht er einen Kleinwüchsigen mit dem Ei einer Kopflaus, indem er die Frage stellt,

²⁹¹ Daston/Park [1998] ²2002, S. 211 ff. In Bezug auf den konfessionellen Streit im deutschsprachigen Raum im 16. Jahrhundert untersucht von: Ewinkel 1995, S. 39–46. Siehe auch: Nippert 1986, S. 8f.

²⁹² Bates behandelt die Monstren auf Flugblättern im Kontext der Emblematik (Bates 2005, bes. S. 24ff.). Zur tropologisch-moralischen und eschatologischen Deutung von Monstergeburten siehe: Ewinkel 1995, S. 67–117.

²⁹³ Wie beispielsweise die Bestimmungen der Kirche zu achten, wozu ein *Retrato de un monstruo* von 1606 implizit auffordert. Es richtete sich gegen Hexerei und zu exzessive Bittgebete von Ehepaaren für Nachwuchs (Río Parra 2003, S. 148).

²⁹⁴ Redondo 1996, S. 290; Henry Ettinghausen: *The Illustrated Spanish News: Texts and Image in the Seventeenth-Century Press*, in: *Art and Literature in Spain. 1600–1800: Studies in Honour of Nigel Glendinning* (Colección Tàmesis, 148), hg. von C. Davis und P. J. Smith, London/Madrid 1993, S. 117–133, hier S. 118.

²⁹⁵ Daston/Park [1998] ²2002, S. 211.

²⁹⁶ Río Parra 2003, S. 132. Zur Gattung der Avisos siehe: Jean-Pierre Étienvre: *Entre relación y carta: Los Avisos*, in: *Las relaciones de sucesos en España (1500–1750). Actas del primer Coloquio Internacional* (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995), hg. von María Cruz García de Enterría, Paris 1996, S. 111–121.

²⁹⁷ Aviso vom 13. Oktober 1655, siehe: Río Parra 2003, S. 135.

²⁹⁸ Aviso vom 23. Januar 1657, siehe: Río Parra 2003, S. 136.

ob er eine Nisse sei, die fresse oder eine Person, die sich kratze.²⁹⁹ An einer anderen Stelle hält er das kritische Verhältnis zwischen dem höfischen Gesinde und einem Kleinwüchsigen in einem kurzen Dialog fest:

„Verlässt ein fehlgebildeter, bedauerlicher Kleinwüchsiger die Kammer eines großen Herren, der diesem große Gunst erweist und sagt zum übrigen Gesinde, dass sein Herr in vielen Dingen nicht sehe. Das Gesinde erwiedert, dass wenn er etwas bemerke, dann ihn. Der Kleinwüchsige antwortet darauf, dass er in der Tat sehr klein sei, aber auch vortrefflich. Das Gesinde antwortet wiederum, dass es das erste wohl sehe, aber an das zweite nicht glaube.“³⁰⁰

Spottbilder erfüllten eine wichtige Funktion für die christliche Gesellschaft. Sie prägten komische Antitypen, die mit dem Verlachen denunziert und überwunden werden konnten. Für das christliche Mittelalter identifizierte Wehrli drei komische Menschenbilder: den Menschen als Tier, als Bauer und als Narren.³⁰¹ Dabei kannte bereits die Antike die Pygmäen als lächerliche Gegenverkörperungen zu den Athleten, tradiert im Pygmäenmythos als Gegenbilder zum heroischen Herkules.³⁰² Vor allem die Hofgesellschaft bestimmte das Deforme und Grotteske zum Atypischen, das nicht nur bei Castiglione verlacht wurde, sondern auch in kunsttheoretischen Schriften wie dem *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582) von Kardinal Gabriele Paleotti dazu erklärt wurde, in Form von grotesken Bildern Lachen zu provozieren.³⁰³ Zudem galt Lachen als eine Fähigkeit, die nur dem vernunftbegabten Menschen vorbehalten blieb, ähnlich wie die Sprache und das Bewundern, wie der spanische Arzt Andrés Velázquez in seinem *Libro de melancolia* (1585) ausführt.³⁰⁴ Je mehr sich das äußere Erscheinungsbild vom idealen wohlproportionierten Mittelmaß entfernte und je mehr das Verhalten kultivierten Normen widersprach, desto näher rückte der Mensch an das vernunftlose Tier heran, an eine monströse Natur.

²⁹⁹ Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, 1596: „Estaba a la cabecera de un personaje de un personaje rascándole la cabeza un enano, el menor que se ha visto, al qual dijo: „Conjúrote que me digas si eres liendre que comes, o persona que rascas“.“, zitiert nach: Río Parra 2003, S. 207, Anm. 47. Die *Apotegmas* von Rufo gelten als eins der ersten Beispiele für spanische epigrammatische Literatur, die Sinnsprüche und Reflexionen versammelt (ebd. S. 207).

³⁰⁰ Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, 1596: „Salía un enano disformísimo y desgraciado de la cámara de un gran señor, que le hacía mucha merced, diciendo a otros criados: „El Duque mi señor no echa de ver en pocas cosas“.“ „Sí echa – dijo uno de ellos –, pues echa de ver en vos“.“ Respondió el enano; „Es verdad que soy muy poco; pero soy muy poco, y bueno“.“ Respondió: „Lo muy poco ya lo vemos; eso otro no lo creemos““, zitiert nach: Río Parra 2003, S. 206. Ravenscroft vermutet hinter der satirischen Kritik eine generelle neidische Haltung von höfischen Literaten im Hinblick auf die Privilegien von Kleinwüchsigen (Ravenscroft 2006, S. 33). Eine solche Einstellung findet sich auch gegenüber Narren, siehe dazu: Bouza Álvarez 1996, S. 63–68. Vgl. auch die kritische Haltung von Covarrubias y Orozco gegenüber Narren und Kleinwüchsigen, die er in den entsprechenden Textstellen in seinen Werken *Emblemas morales* und *Tesoro de la lengua castellana o española* ausdrückt: Anm. 248 und Anm. 323.

³⁰¹ Max Wehrli: Gegenwart und Erinnerung. Gesammelte Aufsätze (Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Geistes- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit, 12), hg. von Fritz Wagner und Wolfgang Maaz, Hildesheim 1998, S. 86f.

³⁰² Dasen 1993, S. 187. Dazu zählt auch der Kampf der Pygmäen gegen die Kraniche (*Geranomachia*), siehe: Dasen 1994, S. 601.

³⁰³ Zu Castiglione siehe: O'Bryan 2012, S. 257. Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* [1582], in: *Trattati d'arte del Cinquecento: Fra manierismo e controriforma* (Scrittori d'Italia, 221), hg. von Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 117–509, hier Kap. XXXI, *Delle pitture ridicole*, S. 390ff. Siehe Zitatauszug in Anm. 472. Wie groteskes Äußeres, aber auch grotesk-komische Aufführungsformen von Narren im Fastnachtsspiel zum Lachen anregten und damit zur Unterhaltung beitrugen, wird behandelt von: Hans Rudolf Velten: *Scurrilitas. Das Lachen. die Komik und der Körper in Literatur und Kultur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit* (Bibliotheca Germanica, 63), Tübingen 2017, bes. S. 303–316 und 346–352.

³⁰⁴ Bouza Álvarez 1996, S. 91f.

VI. Der Kleinwüchsige unter den Figurationen des Monströsen in der spanischen Literatur des Siglo de Oro

Es ist diese innere Natur des Menschen, die in der spanischen Literatur des Siglo de Oro zum zentralen Gegenstand anthropologischer Reflexion wird. Das Monströse in all seinen Erscheinungsformen wird dabei zum symbolischen Zeichen abweichenden Verhaltens, zum körperlichen Ausdrucksträger normabweichenden, regelwidrigen und schließlich sündigen Handelns. Die spanische Literatur des 17. Jahrhunderts habe sich dem Monströsen geradezu programmatisch verschrieben.³⁰⁵ Die Satirik Quevedos, die *comedia nueva* Calderóns oder die *novela picaresca* eines Mateo Alemán bedienen sich aber nicht einfach nur der symbolischen Figuration des Monströsen. Sie entledigten das Monströse seiner Gegenständlichkeit. Ehrlicher bezeichnet diesen neuen Umgang mit dem Monströsen als metasymbolisch.³⁰⁶ Es erlaubt die Identifizierung mit jedweden Ausdrucksträgern des menschlichen Fehlverhaltens wie im Schauspiel *El mayor monstruo del mundo* von Calderón, wo das Monströse in Emotionen wie Liebe und Eifersucht des Protagonisten und gegenständlich im todbringenden Dolch und Meer erkennbar wird.³⁰⁷ Selbst da, wo noch die Form einer allegorischen Monsterfigur angenommen wird, wird durch Häufung der Motive eine Meta-Allegorik kreiert, wie es im allegorischen Lebensroman *El Criticón* von Baltasar Gracián y Morales der Fall ist.³⁰⁸ In diesem paradigmatischen Bildungsroman des Siglo de Oro gehen zwei Protagonisten auf eine Lebensreise mit dem Ziel auf der ‚Insel der Unsterblichkeit‘ zur Welt- und Selbsterkenntnis zu gelangen.³⁰⁹ Der desillusionierte kluge Weltmann Critilo wird dabei von dem ‚natürlichen‘ Menschen, dem primitiv impulsiven, aber unschuldigen Andrenio begleitet. Auf ihrem Weg durchstreifen sie eine Welt aus allegorischen Montagen, die von lauter monströsen Figuren bevölkert wird. Es ist ein närrisches Welttheater, eine Welt, die auf dem Kopf steht, die grotesk verfremdet ist, aber auf diese Weise dem wahrhaft Sehenden die tieferen Schichten der Dinge bloßlegt.³¹⁰ Diese wahre Gestalt der Wirklichkeit offenbart sich dem geblendeten Protagonisten Adrenio aber erst, als er sich von einem weisen Mann, dem ‚Klugen‘, einen Spiegel vorhalten lässt, das Symbol für subjektive ungetrübte Reflexion. Darin erblickt Adrenio den wahren Herrscher der Welt, den ‚Trug‘ (*engaño*) in der Gestalt eines furchtbaren Ungeheuers, dem alles auf der Welt gehört, außer der Wahrheit. Er ist umgeben von seinem Hofstaat und seiner Mutter, der ‚Lüge‘, die ihn lenkt und durch ein

³⁰⁵ Ehrlicher 2012, S. 359. Mit einem Monstrum wird auch die närrische Schelmenfigur der spanischen *novela picaresca* im Roman *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646) assoziiert (Ehrlicher 2012, S. 374–376).

³⁰⁶ Ehrlicher 2012, S. 367–373. Zu Monsterfigurationen bei Quevedo siehe auch: Inmaculada Medina Barco: Índices monstruosos en la obra de Quevedo: de portentos e híbridos, in: *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, hg. von Felipe B. Pedraza Jiménez und Elena E. Marcello, Castilla-La Mancha 2007, S. 423–443. Mateo Alemán verarbeitet in *Guzmán de Alfarache* das ‚Monster von Ravenna‘, siehe dazu: Edmond Cros: De la confusion et de la distinction des sexes: à propos du monstre de Ravenne, in: *Bulletin Hispanique*, 92, 1990, S. 207–212; 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*, Bd. 18, Nr. 1–3, 1993–1994, S. 141–156.

³⁰⁷ Elenora R. Sabin: The Identities of the Monster in Calderón’s “El mayor monstruo del mundo”, in: *Hispania* 56, 1973, S. 269–275.

³⁰⁸ Ehrlicher 2012, S. 367–370. Zur Dialektik des Monströsen bei Gracián siehe auch: Mercedes Blanco: Le baroque et le monstrueux. À propos de Góngora et Gracián, in: *Des Monstres... Actes du Colloque de Mai 1993 à Fontenay aux Roses (Cahiers de Fontenay. Hors collection)*, hg. von Maria Aranda und Maryse Vich-Campos, Fontenay-St. Cloud 1994, S. 131–152; Jorge Checa: Figurationes de lo monstruoso: Quevedo y Gracián, in: *La Perinola. Revista de investigación quevediana* 2, 1998, S. 195–211; Hansgerd Schulte: El desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des goldenen Zeitalters (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, 17), München 1969, S. 77–91.

³⁰⁹ Die Insel der Unsterblichkeit ist wiederum selbst meta-allegorisch als Reich der allegorischen Schrift verfasst (Ehrlicher 2012, S. 369).

³¹⁰ Hans-Rüdiger Schwab: Editorische Nachbemerkung, in: Baltasar Gracián: *Das Kritikon*, Zürich 2001, S. 945–970, hier S. 962–964, 968.

Seeungeheuer verkörpert wird. An so einem Hofstaat monströser Allegorien dürfen natürlich auch Kleinwüchsige nicht fehlen. Sie stehen der Königinnenmutter als Hofnarren vor.³¹¹

Gracián nutzt den symbolischen Gehalt des Monströsen, um der wohl wichtigsten Denkfigur des spanischen Barock eine Bühne zu geben: Der Dialektik des *engaño* (täuschen) und *desengaño* (enttäuschen), deren Zusammenspiel wiederum einen der wesenseigensten Prozesse der menschlichen Natur beschreibt. Der Mensch, der sich im Bann des Welttrugs befindet und in Bezug auf alles, sogar sich selbst, einer Täuschung erlegen ist, muss sich im richtigen, erkennenden Sehen üben, seine anthropologischen Veranlagungen, seine Vernunft, seine Schöpfer- und Urteilskraft nutzen, um sich zu einer vollkommenen Person entwickeln zu können und den vollständigen *desengaño* zu erreichen. Dieser Prozess vollzieht sich demnach nicht nur über einen Akt der Wahrnehmung, er wird wesentlich durch das künstlerische Schöpfungs- und Bildungsprogramm der Kultur getragen, das den rohen, natürlichen Menschen zum vernünftigen veredelt.³¹² Die Monsterfiguren agieren dabei wie symbolische Verschlüsselungen, die den Protagonisten belehren und den rechten Weg weisen oder treten lediglich als Erscheinungen auf, die wieder verschwinden und nur dem Sehenden und Erkennenden ihr allegorisch verborgenes Wesen offenbaren.³¹³ Gracián folgt dabei den physiognomischen Prinzipien der Zeit und lässt die Fehler des Körpers die Unvollkommenheiten des Geistes widerspiegeln. Die reine, ebenmäßige Menschengestalt ist nur den Verkörperungen geistiger Vollkommenheit wie der *Artemia*, *Virtelia* oder *Verdad* vorbehalten.³¹⁴

Eine metasymbolische Funktion erhielt das Monstrum auch in literarischen gattungstheoretischen Diskursen. Es wurde zum kennzeichnenden Merkmal des spanischen Barocktheaters erklärt, da es die Mischung von Tragik und Komik der *comedia nueva* versinnbildlicht und nahm seine allegorische Gestalt bei Lope de Vega in Form eines Minotauros an.³¹⁵ Lope de Vega rechtfertigte diese Mischung der Gattungen mit dem Vorbild der Natur, in der sich stets Mischungen fänden, jedoch keine Einheit oder Einstimmigkeit.³¹⁶ Der moralistisch-literarische Diskurs über die innere Natur des Menschen, der in Spanien des Siglo de Oro mit Hilfe der Monsterallegorik geführt wurde, stellte bis dato einen Höhepunkt in der künstlerischen Weiterentwicklung des Motivgebrauchs dar.

VII. Fazit

Der Kleinwuchs war für sich allein unter den Monsterformen kein allzu starker Ausdrucksträger. Die gewöhnlichen ikonographischen Motive des Lasters waren durch

³¹¹ Schwab 2001, S. 961f. Die entsprechenden Textstellen siehe bei: Baltasar Gracián y Morales: Das Kritikon [El Criticón, 1651, 1653, 1657], Zürich 2001, S. 150–153; Vgl. zur monströsen Verkörperung der Lüge das Emblem des lasterhaften Monstrums von Alciato, das sich den weltlichen Dingen widmet auf S. 42f., Anm. 245. Zur Deutung des Spiegels in der spanischen Emblematik der Frühen Neuzeit vgl. die entsprechenden Spiegel-Embleme der Autoren Zárrega (Francisco de Zárrega, *Séneca, juez de sí mismo, impugnado, defendido, y ilustrado*, Burgos 1684) und Borja (Juan de Borja, *Empresas morales*, Brüssel 1680) in: Bernat Vistarini/Cull 1999, Emblem 627 und 628, S. 319f.

³¹² Zur Analyse der *engaño*- und *desengaño*-Thematik bei Gracián siehe: Schwab 2001, S. 961f., 965; Gerhart Schröder: Baltasar Graciáns ‚Criticón‘. Eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik (Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie, 2), München 1966, S. 83–103. Das Bildungsprogramm wird im Roman durch *Artemia*, eine Künstlerin und zugleich Königin, verkörpert. Sie verschönt die unvollkommene Natur und beseitigt ihre Fehlgriffe. Zu ihren wunderbaren Taten gehört u. a. die Verwandlung von Pygmäen in westindische Riesen, siehe entsprechende Textstellen in: Gracián y Morales, Kritikon, [1651, 1653, 1657] 2001, S. 139, in Bezug auf weitere Wunder S. 137ff.

³¹³ Zu den zwei Typen von Monstren siehe: Blanco 1994, S. 145.

³¹⁴ Zu diesem physiognomischen Prinzip bei Gracián siehe: Schröder 1966, S. 172–187, in Bezug auf *Artemia*, *Virtelia* und *Verdad* ebd. S. 174.

³¹⁵ Christian Grünngel: Klassik und Barock – Pegasus und Chimäre. Französische und spanische Literatur des 17. Jahrhunderts im Dialog, Heidelberg 2010, Kap. 3.4, S. 101–133, hier S. 102f., 106f. Lope de Vega behandelt diese Thematik in seiner Schrift *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 174ff.

³¹⁶ Grünngel 2010, S. 108. Siehe Textstelle bei Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 179–180.

teuflische Physiognomien, Hermaphroditismus und menschlich-tierische Mischwesen besetzt.³¹⁷ Dennoch haftete ihm das Laster wie allen übrigen ‚monströsen‘ Gestalten an. Abgemildert und unbelastet vom mahnenden Zorn Gottes, erfüllte seine Fehlbildung für die Hofgesellschaft die antitypische Funktion einer komischen Kontrastfigur, die ihren Ursprung in einer plinianischen Natur findet, die nicht nur Monstren, sondern auch Spielarten und Spottfiguren produziert. Darüber gibt das etymologische Wörterbuch des Covarrubias y Orozco zusammenfassend Aufschluss. Hier wird der Kleinwüchsige unter dem Begriff *enano* sowohl etymologisch als auch naturkundlich als eine Naturerscheinung definiert.³¹⁸ So bezeichne der Begriff *enano* nicht nur kleine Menschen, sondern auch Früchte wie Zwergäpfel oder Zwergorangen, ebenso wie Tiere und Pflanzen, die nicht ihre volle Größe erreicht haben, wie beispielsweise manche Vogelarten wie Zwerghühner oder Zwergtauben.³¹⁹ Auch das Wort Kind (*niño*) leite sich vom lateinischen Wort für Zwerg *nano* ab, weil es ebenfalls den kleinen Wuchs von Kindern bezeichne. Nur hätten Kinder im Gegensatz zum Zwerg das Potenzial zu wachsen.³²⁰ Die etymologische Herkunft und Bedeutung des Wortes *enano* verweist also auf das biologische Wesen des Kleinwüchsigen eine körperliche Normabweichung in der Menschenart darzustellen, die im Grunde natürlich ist, da sie auch in anderen Naturreichen vorkomme. Zugleich charakterisiert diese körperliche Fehlbildung Kleinwüchsige als Monstren. So hätten sie viel Monströses an sich. Jedoch nicht im Sinne eines zeichenhaften Verweisgehalts, sondern einer körperlichen Formabweichung. Die Natur habe sie als plinianische Spielarten, als spielerische Spöttelein produziert, als *juguete de burlas*.³²¹ Eine *burla* kommt der Bedeutung eines Scherzes, spöttischen Spaßes und täuschenden Streiches nahe. Dieses Wort wurde generell auf Dinge bezogen, die von geringem Wert waren. So wurden Männer, die wenig Ansehen und Verstand besaßen, als *hombres de burlas* bezeichnet.³²² Ihre Fehlbildung spottete demzufolge der idealen Körpernorm und stelle eine Verkürzung des gesamten Körpers dar, ausgenommen des Kopfs, der seine angemessene Proportion behalte. Für eine bestimmte gesellschaftliche Schicht hätten sie aber durchaus besonderen Wert, wie er abschließend ausführt. Sie stünden im Dienst nobler Herren, sorgten für deren Neugierde und Erholung und erledigten Botengänge. Sie hätten Glück von solchen Herren wertgeschätzt zu werden, in Wahrheit seien sie jedoch für jeden verständigen

³¹⁷ Das lässt sich anhand der ikonographischen Entwicklung des ‚Monsters von Ravenna‘ nachverfolgen, siehe dazu: Schenda 1960; Ewinkel 1995, S. 227–247.

³¹⁸ Covarrubias y Orozco, Tesoro, [1611] 2006, S. 769f.

³¹⁹ Als Referenz zitiert er eine Passage aus Plinius’ Naturgeschichte: Covarrubias y Orozco, Tesoro, [1611] 2006, S. 769: „ENANO. Lat. nanus, del nombre griego νᾶνος, nanus, pumilio, παρὰ τὸ νή, particula privativa et ἄνω, augeo, eo quod parum aut nihil augeatur. Y no solo decimos enano al hombre pequeñito, pero también a la planta, como manzano o naranjo enano, caballo enano; y todos los animales o plantas que no crecen hasta su justa cantidad llamamos enanos, y lo mesmo se entiende de las aves, como gallinas y palomas enanas. Columela, lib. 8, cap. 2: „Pumiliones aves, nisi quid humilitas earum delectat, nes propter fecunditatem nec propter alium reditum, nimium probo“. Plinio, lib. 11, cap. 49: „Pumilionum genus in omnibus animantibus est, atque etiam inter volucres“.

³²⁰ Covarrubias y Orozco, Tesoro, [1611] 2006, S. 769: „[ENANO] Y el niño se dijo quasi nino, del mesmo nombre nano, por ser pequeño, aunque con potencia de crecer“.

³²¹ Covarrubias y Orozco, Tesoro, [1611] 2006, S. 769f.: „[ENANO] El enano tiene mucho de monstruosidad. Porque naturaleza quiso hacer en ellos un juguete de burlas, como en los demás monstruos, en el espinazo les dio un ñudo, torcioletos en arco las piernas y los brazos y de todo el cuerpo hizo una reversada abreviatura, reservando tan solamente el cerebro, formando la cabeza en su debida proporción. Esta abreviación en cualquiera que sea, llama Plinio desdicha, lib. 12, cap. 2, hablando de las plantas enanas, o por naturaleza o por arte diciendo: „Hoc quoque ergo in genere pumilionum infelicitas dicta erit“.

³²² Siehe Covarrubias y Orozco, Tesoro, [1611] 2006, S. 371: „BURLA. Quasi burrula; por lo que tenemos dicho en la palabra buriel se entenderá fácilmente de dónde trujo origen llamarse burla la cosa de poco valor y de juguete, porque siendo cosa vil y de poco precio el vestido de paño buriel, dice Calepino: „Hinc burrae per translationem, pro rebus ineptis et nugis“. Ausonius: „At nos illepidum, rudem libellum, burras, quisquillas, ineptiasque“; etc. Y así de burra dijimos burula y burla. Burlas se contrapone a veras. Hombre de burlas, el que tiene poco valor y asiento. Cosa de burla, la de poca sustancia. Por burla, por donaire [...]“.

Menschen abscheuliche Dinge.³²³ Dieser Wert, den noble Herren Kleinwüchsigen trotz ihrer monströsen Natur beimaßen, drückte sich auch in der Sammelkultur frühneuzeitlicher Höfe aus, an der sie auf vielerlei Weise als kuriose Naturwunder partizipierten.

³²³ Covarrubias y Orozco, Tesoro, [1611] 2006, S. 770: „[ENANO] Destos enanos se suelen servir los grandes señores. Y los que escriben libros de caballerías los introducen para algunos ministerios, llevando y trayendo mensajes. En fin, tienen dicha con los príncipes estos monstruos, como todos los demás que crían por curiosidad y para su recreación; siendo en realidad de verdad cosa asquerosa y abominable a cualquiera hombre de entendimiento.“ Covarrubias y Orozco führt einige historische Beispiele an, darunter antike Gladiatorenspiele mit Kleinwüchsigen in Rom sowie die Kleinwüchsigen Estanislao und Bonami Philipps II., ebd. S. 770: „[ENANO] Justo Lipsio, *Saturn. Sermonum*, lib. 2, cap. 4, hace mención de haber en Roma habido juegos gladiatorios de mujeres y de enanos, [...] Pudo ser que este fuese bien proporcionado en todos sus miembros y pulido, como Estanislao, un enano del rey Filipo II, nuestro señor, que santa gloria haya y el que agora tiene Su Majestad, que Dios guarde, Filipo III, que se llama Bonamí.“ Vgl. die Passage zu den Narren ebd. S. 1493 und zitiert in Anm. 248 dieser Arbeit sowie in seinen *Emblemas morales*, zitiert auf S. 43 dieser Arbeit.

4. Kultivierung des Naturwunders am spanischen Hof

Monstren jeglicher Gattung und Art waren im 16. und 17. Jahrhundert für die europäischen Höfe von besonderem Interesse. Entdeckungsfahrten, geopolitische und religiöse Bestrebungen über nationale Grenzen hinweg formten über Jahrhunderte der europäischen Geschichte Geistesströmungen, die bei allen nationalen Unterschieden zur Entwicklung einer gemeinsamen kulturellen Tradition führten: Monstren als Naturwunder zu geopolitischen und kulturellen Zwecken zu sammeln und vorzuführen.³²⁴ Seit der Antike wurden außergewöhnliche Pflanzen, Tiere und Menschen dokumentiert und der Neugierde der Höfe zugeführt. Kleinwüchsige traten bei Banketten auf oder fochten in Arenen Schaukämpfe aus. Von Kaiser Augustus wird überliefert, dass er eine goldene Statue mit Augen aus Diamanten von seinem Lieblingskleinwüchsigen Lucius anfertigen ließ.³²⁵ Die europäischen Höfe entwickelten als Zentren der Kultur und Repräsentation dieses reiche Repertoire an Motiven und Praktiken weiter, um ihr oberstes Ziel der Repräsentation und Legitimation zu erfüllen. Monstren wurden wichtiger Bestandteil der Zurschaustellung von Macht, Reichtum, Kultiviertheit und einer noblen Abstammung. Als Teil der identitären Medien der Hofgesellschaft unterstrichen sie deren überlegene Stellung im kleinen Universum des Hofes, einem Abbild der Welt, über die der gottbegnadete Monarch herrschte. Denn als wunderbare, seltene, einzigartige, exotische und magische Wesen trugen sie zur harmonischen Vervollständigung dieses Abbildes und damit auch zum monarchischen Anspruch in einem Mikrokosmos über die gesamte Welt zu herrschen bei.³²⁶ Die spanische Monarchie partizipierte an den symbolischen Praktiken, die von den meisten europäischen Höfen geteilt wurden. Zugleich legitimierte sie den Einsatz von Kleinwüchsigen durch ihre ganz eigenen kulturellen Traditionen, die nicht nur aus ihrem ritterlichen burgundischen Erbe erwachsen, sondern auch aus ihrem Geltungsstreben als katholisches Königtum, das über ein Reich von imperialen Ausmaßen herrschte.

4.1. Der spanische Imperialismus

Traditionell verstanden sich die spanischen Könige wie die übrigen Monarchen Europas als Stellvertreter Gottes auf Erden und suchten ihre auserwählte Stellung auf entsprechende Weise zu legitimieren. Der besondere Umstand jedoch, dass ihr Königtum nicht geweiht war, sie weder königliche Insignien noch eine Krone besaßen – im Gegensatz zu ihren Rivalen in Frankreich und England – machte eine Legitimierungsstrategie erforderlich, die über reine symbolische Anerkennung durch die geistliche Obrigkeit hinausgehen musste.³²⁷ Mehr als wohl jede andere Monarchie nutzen sie deshalb ihr dynastisches und kulturelles Erbe als

³²⁴ Grundlegend zur kulturellen Einbindung von Naturwundern an europäischen Höfen vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit siehe: Daston/Park [1998] ²2002; Paula Findlen: *Courting Nature*, in: *Cultures of natural history*, hg. von N. Jardine, J. A. Secord und E. C. Spary, Cambridge 1996, S. 57–74. Für weitere Literatur zur europäischen Sammelkultur siehe Anm. 391.

³²⁵ Nippert 1986, S. 5; Johnston 1963, S. 706. Solche vereinzelt historischen Berichte aus der Antike wurden durch ethnografische und naturkundliche Werke überliefert und noch von frühneuzeitlichen Autoren wie Covarrubias y Orozco aufgegriffen, siehe Anm. 323. Die kulturelle Einbindung von Monstren in der Antike ist noch kaum erforscht. In Bezug auf Kleinwüchsige siehe die Rückschlüsse aus dem vorhanden griechischen ikonographischen Material von: Dasen 1993, S. 225–242.

³²⁶ Zur Metapher des Hofes als Abbild der Welt siehe: Bouza Álvarez 1996, S. 161. Die Abbild-Metapher wurde für die frühneuzeitliche Wunderkammer in der Forschung ausgehend von der Schrift *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi* (1565) des flämischen Arztes Samuel Quicchelberg als Mikrokosmos der Welt etabliert. Daston und Park hinterfragen diese Analogie kritisch, da frühneuzeitliche Sammlungen 99,9 % des bekannten Universums ausschließen würden (Daston/Park [1998] ²2002, S. 320).

³²⁷ Elliott 1989, S. 167.

primäre Quelle für die Rechtfertigung ihrer göttlichen Bestimmung. Der naturgegebene göttliche Auftrag an ihre königliche Dynastie wurde nicht nur erzählerisch hergeleitet und allegorisch in einer Herrschaftsmythologie mit historiographischen biblischen, eschatologischen und soteriologischen Bezügen verankert; er entsprang auch ganz realen geopolitischen Begebenheiten.³²⁸ Die Anfänge dieser Mission liegen auf spanischem Gebiet bei dem Königspaar Isabella I. von Kastilien und Ferdinand II. von Aragón. Unter ihrer Regentschaft wurde die Rückeroberung der Iberischen Halbinsel aus muslimischer Herrschaft in der Reconquista zum Abschluss gebracht. Sie stellten die Erneuerung der katholischen Kirche dezidiert in den Dienst die unterschiedlichen Königreiche der Iberischen Halbinsel zu einen und ein streng katholisches Staatskirchentum zu errichten. 1478 wurde zu diesem Zweck die Staatsinquisition gegründet, die unabhängig von Rom agierte und sich zu einem Kontrollinstrument entwickelte, die eine rein katholische Gesellschaft zum Ziel hatte. Päpstliche Bullen erlaubten dem Königspaar weitreichende Verfügungsgewalt über die Kirche in ihrem Herrschaftsgebiet auszuüben. So konnten sie Bischöfe einsetzen und damit einen besonders loyalen Klerus aufbauen. Unter ihrer Herrschaft ging die Krone eine enge Verbindung mit der Kirche ein. Der Katholizismus wurde geradezu zu einem Wesensmerkmal der Monarchie und Gesellschaft, sodass sich auch die spanische Nation als erwählt betrachtete.³²⁹ Als *Reyes Católicos* hatten sie die Mission vom Papst selbst verliehen bekommen den Katholizismus zu verteidigen, zu bewahren und zu verbreiten und das nicht nur auf dem Gebiet der Iberischen Halbinsel, sondern auch auf den überseeischen Gebieten in Amerika, die 1492 in ihrem Namen von Columbus entdeckt wurden. In der päpstlichen Bulle *Inter Caetera* wurde den Königen von Kastilien und Leon sowie deren Erben am 4. Mai 1493 von Papst Alexander VI. die Hoheitsrechte in der Neuen Welt übertragen. Damit wurden sie zu rechtmäßigen Herrschern in der gesamten Neuen Welt.³³⁰ Mit der Entdeckung Amerikas war Spanien im Begriff eine Großmacht von imperialen Ausmaßen zu werden. Die Doppelhochzeit der spanischen Infanten Johann und der Infantin Johanna mit den Kindern des Kaisers Maximilian I. sicherte der Dynastie auch den entsprechenden Titel für das Imperium.³³¹ Schließlich kam der Titel des Kaisers dem Sohn von Johanna Karl I. von Spanien zu, der die spanische Linie des Hauses Habsburg, die *Casa de Austria*, begründen und über ein Weltreich herrschen sollte. Sein Anspruch auf ein Reich, in dem die Sonne niemals unterging, wurde mit der Idee der christlichen Universalmonarchie unterstrichen. Die *Allegorie auf das Heilige Römische Reich unter Kaiser Karl V.* inszeniert ihn dementsprechend in der Nachfolge des Kaisers Augustus und des mittelalterlichen deutschen

³²⁸ Zur mythischen Genealogie der Habsburger siehe grundlegend: Tanner 1993. Tanner rekonstruiert die genealogische Mythenschreibung der Habsburger vom ersten römischen Kaiser Augustus über die Verbindung zum letzten trojanischen Nachkommen Aeneas. Desweiteren behandelt sie die eschatologische und soteriologische Dimension des Kaisertitels, die über die Legende des letzten Weltkaisers bei Karl V. zu tragen kam.

³²⁹ Dieter J. Weiß: *Katholische Reform und Gegenreformation. Ein Überblick*, Darmstadt 2005, S. 24f.; Arno Strohmeyer: *Die Habsburger Reiche 1555–1740: Herrschaft – Gesellschaft – Politik (Geschichte kompakt)*, hg. von Kai Brodersen [u. a.], Darmstadt 2012, S. 58. Zum ideologischen Bewusstsein als erwählte Nation siehe auch: Elliott 1989, S. 9; Jean-Pierre Dedieu: *La Défense de l'orthodoxie*, in: *Le premier âge de l'état en Espagne (1450–1700)* (Collection de la Maison des Pays Ibériques, 41), hg. von Christian Hermann, Paris 1990, S. 217–237.

³³⁰ Anthony Pagden: *Lords of all the World. Ideologies of Empire in Spain. Britain and France c. 1500 – c. 1800*, New Haven/London 1995, S. 31–33; Dieter Janssen: *Die Theorie des gerechten Krieges im Denken des Francisco de Vitoria*, in: *Die Ordnung der Praxis. Neue Studien zur Spanischen Spätscholastik*, hg. von Frank Grundert und Kurt Seelmann, Tübingen 2001, S. 205–243, hier S. 206. In der Forschung ist man sich nicht einig, ob die Bulle eine Schenkung oder nur einen Missionsauftrag beinhaltete. Der Titel *Reyes Católicos* wurde dem spanischen Königspaar im Jahr 1494 von Papst Alexander VI. verliehen.

³³¹ Kaiser Maximilians Kinder, Philipp (der spätere Philipp I., König von Kastilien, genannt der Schöne) und Margarete (spätere Statthalterin der spanischen Niederlande), wurden mit Ferdinands Kindern, Johanna (genannt der Wahnsinnigen) und Johann, verheiratet.

Kaisers.³³² Er bewahrte die Kontinuität des christlichen römischen Imperiums, die sich nun auch geographisch realisierte.³³³ Das emblematische Motiv seiner Herrschaft, die Säulen des Herkules in Verbindung mit dem Motto ‚Plus Ultra‘, markierte die Überschreitung der menschlichen Welterkundung, die mythischen Grenzmarken von Gibraltar. Es stand symbolisch für ein Reich, das mit der Entdeckung der Neuen Welt ein nie dagewesenes Ausmaß erreicht hatte und Herkules war der klassische tugendhafte Held, dessen Ruhmestaten und Siege noch übertroffen werden sollten.³³⁴ Als sein Sohn Philipp II. den Großteil dieses geographischen Reiches erbte, aber dafür auf den Kaisertitel verzichten musste, tat dies dem ideologischen Missionsauftrag eines expansiven christlichen Reiches keinen Abbruch. Die spanische Monarchie verstand sich weiterhin als ein Imperium, das vom Vater an den Sohn übergeben wurde. Versinnbildlicht wurde diese Machtübergabe durch eine Episode in der Herkulesvita, der Übergabe des Himmelsgewölbes von Atlas an Herkules, als dieser Atlas bat die Äpfel der Hesperiden für ihn einzusammeln. Der Globus auf den Schultern des Nachfolgers wurde zum Sinnbild der übertragenen Herrschaftsbürde. Zusammen mit den Säulen des Herkules wurde die Übergabe zu einem wichtigen Bestandteil der spanischen Herrschaftsemblematik, geprägt auf Medaillen und Ehrenbögen, dargestellt auf Festen und Einzügen.³³⁵ Auf repräsentativen Anlässen veranschaulichten diese beiden Episoden der Herkulesvita eine geographische Dimension, die zur Ausweitung des Machtbereichs und zur Verantwortung über diesen zu herrschen in Bezug gesetzt werden konnte. Sowohl Karl V. als auch Philipp II. stilisierten sich zum neuen christlichen Herkules, der nun als tapferer und moralisch tugendhafter Ritter im Dienst der Religion stand.³³⁶ Der mythische Held wurde für

³³² *Allegorie auf das Heilige Römische Reich unter Kaiser Karl V.*, 16. Jhd., Öl auf Holz, 101 x 142 cm, Deutsches Historisches Museum Berlin, siehe: Wilfried Seipel (Hg.): *Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas*. Kat. Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum, Genève 2000, Kat.-Nr. 443, S. 361.

³³³ Der Begriff der Universalmonarchie bestimmte die kaiserliche Propaganda bis 1530, siehe: Alfred Kohler: *Persönlichkeit und Herrschaft*, in: *Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas*, hg. von Wilfried Seipel, Kat. Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum, Genève 2000, S. 7–16, hier S. 11f.; Lisón Tolosana 1991, S. 22f. Zum ideologischen System des Imperiums im Allgemeinen und insbesondere in Bezug auf Spanien siehe: Pagden 1995, Kap. 1 und 2. Einen Überblick über die überseeischen Entdeckungen und Eroberungen von Spanien und Portugal zur Zeit Karls V. gibt: Eberhard Schmitt: *Die Entdeckung und Aneignung der Welt*, in: *Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas*, hg. von Wilfried Seipel, Kat. Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum, Genève 2000, S. 87–98.

³³⁴ Earl Rosenthal: *Plus Ultra. Non plus Ultra. and the columnar device of Emperor Charles V.*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 1971, S. 204–228; Christian Kiening: *Ordnung der Fremde. Brasilien und die theoretische Neugierde im 16. Jhd.*, in: *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde im Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. von Klaus Krüger, Göttingen 2002, S. 59–109, hier S. 76; Kohler 2000, S. 10. Zur Metaphorik des römischen Imperiums bei Karl V. in Triumphenzügen und Tappisserien siehe: Earl Rosenthal: *Emperor Charles V as Patron of the Visual Arts*, in: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 23, 1992, S. 97–106 und William Eisler: *The Impact of the Emperor Charles V upon the visual Arts*, Pennsylvania State University 1983. Zum imperialen Symbolismus siehe auch: Alexandre Y. Haran: *Le lys et le globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France à l'aube des temps modernes*, Seyssel 2000, S. 83–85; Krista de Jonge: *El Emperador y las Fiestas Flamencas de su Época (1515–1558)*, in: *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, hg. von Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Kat. Ausst. Sevilla, Real Alcázar, 2000, Madrid 2001, S. 49–71, hier S. 49–53.

³³⁵ Zum Atlas-Herkules-Mythos siehe: Liselotte Rüegg (Hg.): *Griechische Sagen: Apollodoros. Parthenios. Antonius Liberalis. Hyginus*, Zürich/Stuttgart 1963, S. 63. Zur Bedeutung und Ausgestaltung der Herkulesymbolik siehe: Kohler 2000, S. 11; John H. Elliott: *The Count-Duke of Olivares. The statesman in an age of decline*, New Haven [u. a.] 1986, 47f.; Ulrich Pfisterer: *Malerei als Herrschafts-Metapher. Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 29, 2002, S. 199–252, hier S. 227f.; Teresa Zapata Fernández de la Hoz: *La corte de Felipe IV se viste de fiesta. La entrada de Mariana de Austria (1649)*, Valencia 2016, S. 217–222. Siehe Literaturverweise zu Einzelstudien bei: Volker R. Remmert: *Tycho Brahes Nase. oder: Atlas und Herkules und die visuelle Legitimierung der neuen Astronomie im 17. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66, 2, 2003, S. 177–206, hier S. 182, Anm. 19 und bei Jogler 2013, S. 244, Anm. 835 und 836. Allgemein zum kastilischen Selbstverständnis als Erben und Nachfolger der Römer siehe: Elliott 1989, S. 9f.

³³⁶ Fernando Checa Cremades: *Kunst und Macht in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Karl V. und die Kunst*, in: *Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas*, hg. von Wilfried Seipel, Kat. Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum, Genève 2000, S. 35–46, hier S. 38f. Zu den ritterlichen Idealen der spanischen Hofgesellschaft siehe: Wiedner 2014, S. 143.

die spanische Monarchie zur zentralen Identifikationsfigur. So feierte sich noch Philipp IV. mit einem Herkules-Zyklus im Salón de Reinos als *Hercules Hispanicus*.³³⁷ Die Basis für diese Identifikation wurde jedoch schon während der Herrschaft der katholischen Könige gelegt, denn es war derselbe Herkules, der bereits in der Historiographie Spaniens *De Rebus Hispaniae* von Ximénez de Rada als Eroberer Spaniens auftrat und die Herrschaft über das Land an einen Mann namens Hispanicus übergab.³³⁸

Die nächsten Generationen spanischer Könige waren die Erben des christlichen *Imperium Romanum*, dessen Kontinuität sie zu gewährleisten hatten.³³⁹ Philipp II. und noch Philipp IV. nahmen ihre Rollen als Verfechter des Katholizismus ernst. Sie zelebrierten den religiösen und frommen Charakter ihrer Monarchie auf öffentlichen kirchlichen Festen und mit ihrer Anwesenheit bei den Autodafés, den öffentlichen Urteilsverkündigungen der spanischen Inquisition. Sie feierten sich als begünstigte und auserwählte königliche Dynastie, die Siege gegen Widersacher des katholischen Glaubens wie das Osmanische Reich in der Seeschlacht von Lepanto 1571 oder in der Einnahme von Breda im Kampf gegen die protestantische nördliche Niederlande 1625 errang. Sie unterstützten ihre kaiserliche Schwesterlinie, die österreichischen Habsburger, als Verbündete in den Kriegsschauplätzen der Gegenreformation und verfolgten eine dynastische Politik, in der die Sicherung katholischer Territorien von zentraler Relevanz war. Philipp II. war programmatisch in dieser Hinsicht. Unter seiner Herrschaft erstreckte sich das spanische Reich über die Niederlande, das Königreich Neapel, das Königreich Sardinien und Sizilien, das Herzogtum Mailand und die spanischen Kolonien in Amerika, Afrika, Asien und Ozeanien. Ab 1580 wuchs es noch einmal erheblich an, als er als Philipp I. in Personalunion über das Königreich Portugal mit seinen Kolonien in Afrika, Indien, Südamerika und auf Inselgruppen wie den Azoren und Madeira regierte. Seine glorreichen Schlachten gegen das Osmanische Reich und die kriegerische Geltungspolitik gegen seine Widersacher Frankreich und England wurden Vorbild für den letzten spanischen König der habsburgischen Linie Philipp IV.³⁴⁰ Zum Amtsantritt Philipps IV. 1621 befand sich das Land bereits in einem deutlichen desolaten wirtschaftlichen Zustand, der jedoch nicht den Feldzügen Philipps II. angelastet wurde, sondern der diplomatischen Politik Philipps III. und seines ersten Ministers Duque de Lerma. Philipp IV. und sein erster Minister Olivares nahmen die „great imperial tradition“³⁴¹ wieder auf. Sie betrieben Großmachtspolitik, nahmen die Kriege gegen die Niederlande, Frankreich und England wieder auf und beteiligten sich am Dreißigjährigen Krieg. Infolge der Siege in Europa und der Neuen Welt wurde Philipp IV. als Planetenkönig stilisiert und das Leitbild eines *Imperium Romanum* und siegreichen Rittertums wiederbelebt.³⁴² Dementsprechend wurde die Demonstration der neu erstarkten geopolitischen Stellung Spaniens in den kulturellen Ausdrucksformen des ressourcenträchtigen Hofes zelebriert, in denen auch Kleinwüchsige ihre Rollen spielten.

³³⁷ Jonathan Brown/John H. Elliott: A palace for a king. The Buen Retiro and the Court of Philip IV, New Haven/London 1980, S. 156–161; Pfisterer 2002, S. 226–228.

³³⁸ Robert Tate: Mythology in Spanish Historiography of the Middle Ages and the Renaissance, in: *Hispanic Review*, 22, 1954, S. 1–18.

³³⁹ Pagden 1995, S. 15–17, 31–33.

³⁴⁰ Redworth/Checa 2000, S. 56, 59–61; Elliott 1989, S. 143f., 147, 165–170; Haran 2000, S. 80–82. Zum religiösen Nationalismus und seiner außenpolitischen Realisation siehe: Joseph Pérez: L'Idéologie de l'état, in: *Le premier âge de l'état en Espagne (1450–1700)* (Collection de la Maison des Pays Ibériques, 41), hg. von Christian Hermann, Paris 1990, S. 191–216.

³⁴¹ John H. Elliott: *Imperial Spain. 1469–1716*, London 1963, S. 319, 320.

³⁴² Elliott 1989, S. 164, 172–179. Der propagandistische Titel ‚Planetenkönig‘ wurde nach dem *annus mirabilis* 1625 eingeführt, dem Jahr, in dem die Einnahme von Breda gelang. Siehe auch: Robert A. Stradling: *Philip IV and the Government of Spain 1621–1665*, Cambridge [u. a.] 1988, S. 67.

4.2. Das Naturwunder als Teil des wunderbaren Besitztums

Die überseeischen Kolonien in Amerika erlaubten es der spanischen Monarchie wie keiner anderen in Europa Naturwunder zu geopolitischen und kulturellen Zwecken zu instrumentalisieren. Dabei knüpften sie nicht nur an bereits jahrhundertealte etablierte Praktiken an, die über ethnographische und historische Literatur aus der Antike überliefert wurden, sondern schöpften aus dem Fundus der eigenen traditionsreichen ritterlichen Kultur. Sie sammelten Naturwunder, führten sie vor und reicherten ihre Inszenierungen mit zweckdienlichen mythologischen Motiven wie dem Pygmäenmythos an. Das Geltungsbestreben einer imperialen Großmacht fand aber auch Ausdruck in der Partizipation am Austausch und Sammeln exklusiver Objekte und Subjekte wie den Kleinwüchsigen im Kreise der europäischen Adels- und Königshäuser; jenen erlesenen Kreise, die für sich den Anspruch erhoben, die auserwählten Besitzer von Naturwundern zu sein.

4.2.1. Praktiken des Sammelns von Naturwundern unter der spanischen Krone

Herrschaft und Besitz der spanischen Krone waren stets mit Territorien verknüpft. Mit der Entdeckung der Neuen Welt 1492 und den verschiedenen Kolonialbestrebungen in Asien und Afrika, vergrößerte sich das territoriale Herrschaftsgebiet über die damals bekannten Grenzen hinaus. Es erschlossen sich neue Entdeckungs- und Eroberungsräume, die Gefahren und Unbekanntes für die Gesandten der Krone bargen. Begegnungen mit dem Fremden und Anderen in fernen exotischen Ländern prägten seit der Antike eine ganze Tradition ethnografischer Erzählungen, angefangen mit den Überlieferungen des königlichen Leibarztes am persischen Hof Ktesias und des Chronisten der Feldzüge Alexanders des Großen Megasthenes.³⁴³ Das vordergründige Interesse des Eroberns und Beherrschens verband sich schon früh mit dem naturkundlichen Erkunden und dem Studium fremder Pflanzen, Tiere und Menschen. Eine solche zweckdienliche Partnerschaft beschreibt Plinius d. Ältere in seiner Naturgeschichte: Der Gelehrte und Forscher Aristoteles sei der königlichen Neugierde und Wissensgier Alexanders des Großen die Natur seiner neuen Länder kennenzulernen nachgekommen, indem er in nahezu 50 Büchern darüber Bericht erstattet habe.³⁴⁴ Mit einem vergleichbaren Unterfangen beauftragte Philipp II. 1570 den spanischen Arzt und Naturforscher Francisco Hernández. Er sollte alle medizinischen Pflanzen in den amerikanischen Kolonien erfassen und beschreiben. Nach sieben Jahren füllte er ganze 48 Bände.³⁴⁵ Die Patronage Alexanders des Großen blieb bis in die Frühe Neuzeit Vorbild für viele Naturkundige, die sich um die Gunst großer Herrscher bemühten, um ihre Forschung voranzutreiben. Noch der bolognesische Gelehrte Ulisse Aldrovandi berief sich auf das

³⁴³ Wittkower [1977] 1984, S. 88–91; Romm 1991, S. 19. Zur Verbreitung ethnografischer Erzählungen auf der Iberischen Halbinsel siehe: López-Ríos 1999, Kap. 2, S. 101–146.

³⁴⁴ Gaius Plinius Secundus: Naturkunde. Buch VIII. Zoologie: Landtiere (Sammlung Tusculum), hg. von Roderich König, Berlin 2011, S. 43, 45: „König Alexander der Große, von der Begierde entflammt, die Natur der Tiere kennen zu lernen, beauftragte Aristoteles, den in jedem Fach ausgezeichneten Gelehrten, mit diesen Forschungen und einige tausend Personen in ganz Asien und Griechenland, die sich alle durch Jagd, Vogelfang und Fischerei ernährten und Tiergärten, Herden, Bienenstöcke, Fischteiche und Vogelhäuser zu besorgen hatten, erhielten den Befehl, seinen Wünschen zu entsprechen, damit ihm kein Lebewesen unbekannt bleibe. Nach ihren Berichten verfaßte Aristoteles nahezu fünfzig berühmte Bücher über die Tiere; diese habe ich mit dem, was ihm unbekannt war, gedrängt zusammengefaßt und bitte nun dafür die Leser um wohlwollende Aufnahme, wenn sie die gesamten Werke der Natur und mitten darin das, was dem Verlangen des berühmtesten aller Könige entsprach, unter meiner Führung kurz durchwandern.“ Vgl. Romm 1992, S. 16–22.

³⁴⁵ Mar Rey Bueno: La Mayson pour Distiller des Eäues at El Escorial: Alchemy and Medicine at the Court of Philip II. 1556–1598, in: Health and Medicine in Hapsburg Spain: Agents. Practices. Representations (Medical History. Supplement, 29), hg. von Teresa Huguet-Termes, Jon Arrizabalaga und Harold J. Cook, London 2009, S. 26–39, hier S. 35.

berühmte Paar Alexander und Aristoteles, um Philipp II. davon zu überzeugen ihn mit naturkundlichen Studien in der Neuen Welt zu beauftragen.³⁴⁶ Das Bestreben Wissen über das Fremde und Andere zu erlangen und es faktisch festzuhalten, fand Erfüllung in einer natürlichen kognitiven Handlung des Aneignens von Naturbegebenheiten, die man nicht kannte und verstand. Plinius zelebrierte diese Form des Aneignens in seiner umfangreichen Naturgeschichte, deren zentrales Anliegen jedoch nicht das Erforschen, sondern die faktische Berichterstattung war. Sie wurde leitendes kompositorisches Medium für alles, was der menschlichen Kenntnis in fernen Ländern entrückt blieb. Das Augenmerk dieser Werke lag auf dem Besonderen, Singulären, sehr Andersartigen und Ungewöhnlichen, ferner auf dem Vergleichbaren. Denn gerade das Einzigartige und Irreguläre rief Verwunderung und Staunen hervor, die beiden zentralen Emotionen, die das Interesse und die Aufmerksamkeit des Lesepublikums für das Material weckten. Die berühmten Reiseberichte des 13. und 14. Jahrhunderts eines Jean Mandeville oder Marco Polo schuldeten ihren Erfolg gerade dieser antiken Erzähltradition von wunderbaren Ländern mit ihren wunderbaren Bewohnern, da sie nicht nur Faszination auslöste, sondern auch einen großen Unterhaltungswert hatte.³⁴⁷ Die sogenannten *maravillas* blieben bis in die Frühe Neuzeit Dinge, die Bewunderung, Staunen und Verwunderung hervorriefen, weil sie außerordentlich, ungewöhnlich und sonderbar für die Augen des Betrachters waren. Dementsprechend wird das Wunder (*maravilla*) bei Covarrubias y Orozco in seinem *Tesoro de la lengua castellana o española* definiert:

„MARAVILLA. Cosa que causa admiración, del verbo latino mirar, aris, por admirarse. [...] Hacer or decir maravillas, cosas que causan admiración por ser extraordinarias.“³⁴⁸

Denn das Wundern über die Effekte setze das kognitive Unwissen über ihre Ursachen und Gründe voraus:

„Maravillarse, es admirarse viendo los efectos e ignorando las causas.“³⁴⁹

Während jedoch die Wunder in den mittelalterlichen Reiseberichten entrückt blieben und ganz in der Tradition von Augustinus den Beweis für die schöpferische Kraft Gottes symbolisierten, wurden sie in den Eroberungsfeldzügen der Conquistadoren in Besitz genommen und ideologisch vereinnahmt.³⁵⁰ Als Columbus die Neue Welt entdeckte, preiste er sie in seinem berühmten Brief an Luis de Santangel als wunderbare Schenkung Gottes und dankte der „Allerhöchsten Majestät, die wunderbarerweise all dies gestiftet hat.“³⁵¹ Die Naturkammer Gottes wurde nicht mehr länger nur ehrfurchtsvoll und frömmig bestaunt. Sie diente nun auch als Schatzkammer für die Verherrlichung der mit Gottes Gnaden regierenden Monarchie. Die

³⁴⁶ Paula Findlen: *Possessing nature. Museums. Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy* (Studies on the history of society and culture, 20), Berkeley [u. a.] 2007, S. 57.

³⁴⁷ In der Bibliothek Philipps II. im Escorial werden die Werke von Mandeville und Marco Polo als ‚Bücher der Wunder‘ (*Las maravillas del mundo, Libro de cosas maravillosas*) geführt, siehe: Andrés 1964, S. 81. Zur mittelalterlichen Erzähltradition ethnografischer Reiseberichte und Erzählungen siehe: Bynum 1997, bes. S. 12–14; Wittkower [1977] 1984, S. 146–150. Unter besonderer Behandlung von Mandeville: Martin Camargo: *The Book of John Mandeville and the Geography of Identity*, in: *Marvels. Monsters. and Miracles. Studies in the Medieval and Early Modern Imagination* (Studies in Medieval Culture, XLII), hg. von Timothy S. Jones und David A. Sprunger, Kalamazoo 2002, S. 67–84; Sarah Salih: *Idols and Simulacra: Paganity, Hybridity and Representation in Mandeville’s Travels*, in: *The Monstrous Middle Ages*, hg. von Bettina Bildhauer und Robert Mills, Cardiff 2003, S. 113–133; Lisa Vemer: *The Epistemology of the Monstrous in the Middle Ages* (Studies in Medieval History and Culture, 33), Florence 2005, bes. Kap. 4, S. 103–125. Unter besonderer Behandlung von Marco Polos Werk: Wittkower [1977] 1984, S. 151–179.

³⁴⁸ Covarrubias y Orozco, *Tesoro*, [1611] 2006, S. 1242.

³⁴⁹ Covarrubias y Orozco, *Tesoro*, [1611] 2006, S. 1242. Vgl. Bynum 1997, S. 13.

³⁵⁰ Bynum, 1997, S. 4, 23f. Grundlegend: Stephen Greenblatt: *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*, Darmstadt 1994, bes. S. 116f.

³⁵¹ Greenblatt 1994, S. 87. Auf den folgenden Seiten analysiert Greenblatt ganz ausführlich diesen Brief und die Rolle des Wunders als rhetorisches Instrument und Ausdruck eines faktischen Besitzanspruchs. In Bezug auf die Reaktion der Verwunderung als zentrale Emotion in den ersten Begegnungen mit der Neuen Welt vgl. ebd. S. 27.

Wirkung von Naturwundern sollte nicht nur länger der Ehrerbietung Gottes vorbehalten bleiben, sie sollte nun auch für ihre weltlichen Besitzer zweckdienlich eingesetzt werden. So hatten die Conquistadoren den Auftrag zu erobern und die neue Welt materiell und kulturell verwertbar zu machen. Dieser Vorsatz erstreckte sich zunächst primär auf Ressourcen wie die Gewinnung von Gold und Silber, um die europäischen Kriege der spanischen Krone zu finanzieren. Im Dienst einer christlich-kulturellen Ideologie bezog dies aber auch die Flora, Fauna und insbesondere die Menschen der neuen Länder mit ein.³⁵² Mit dem Ziel alle Menschen auf der Erde zu konvertieren unterstützte die spanische Monarchie die Expansion der Kirche zwischen 1520 und 1640 in Asien und Amerika.³⁵³ In der Überzeugung den einzig wahren Glauben zu besitzen und über überlegene kulturanthropologische Eigenschaften zu verfügen, wie dem Beherrschen einer Schrift, stellten sich die Abgesandten der abendländischen Menschheit in der *scala naturae* über die Einheimischen der Neuen Welt. Geprägt von jahrhundertealter ethnographischer Literatur projizierten sie äußerliche Erscheinungsbilder und Verhaltensweisen von monströsen Menschenrassen auf die neu entdeckten Menschen. Sie begegneten ‚Einäugigen‘, ‚Hundsköpfigen‘ und ‚Riesen‘ und verglichen ihre kulturellen Verhaltensweisen mit denen von Affen und Wilden.³⁵⁴ Das Andersartige mit Tierischem zu assoziieren und schließlich unter dem Begriff des Monströsen zu subsumieren erscheint hier wieder als historischer Deutungssakt, der bereits seit der Antike das Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen bestimmte. Die Entmenschlichung zu Tieren, Wilden, Barbaren und Monstren, den verkörperten Gegensätzen der zivilen kulturellen Gesellschaft, war eine wichtige Strategie um die Herrschaft über fremde Kulturen zu legitimieren.³⁵⁵ So erstaunt es wenig, wenn noch im 16. Jahrhundert Conquistadoren über Begegnungen mit Pygmäen in Amerika berichteten und damit die antike ethnographische Erzähltradition fortsetzten.³⁵⁶ Fray Antonio de Fuentelapeña schildert eine solche Begegnung, die er der *Historia de las Indias* (1535) des bedeutendsten spanischen Chronisten Gonzalo Fernández de Oviedo entnahm. Demnach sei der Capitán Juan Pérez Maldonado in Amerika mit einem Riesen in einen Kampf geraten, den er siegreich bezwungen habe. Anschließend

³⁵² Zur materiellen Zielsetzung der spanischen Entdeckungsfahrten siehe: Kiening 2002, S. 61. In Bezug auf Columbus siehe: Campbell 1988, S. 165–210; Greenblatt 1994, S. 87–116; Joachim Moebus: Über die Bestimmung des Wilden und die Entdeckung des Verwertungsstandpunktes bei Kolumbus, in: Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, hg. von Karl-Heinz Kohl, Berlin 1982, S. 49–56.

³⁵³ Haran 2000, S. 77f. Zum Prinzip des ‚gerechten Krieges‘, unter dem die spanischen Eroberer die Eingeborenen gewaltsam christianisierten und zivilisierten, siehe: Juan Ginés de Sepúlveda: Dialog über die gerechten Kriegsgründe, in: Der Griff nach der Neuen Welt. Der Untergang der indianischen Kulturen im Spiegel zeitgenössischer Texte, hg. von Christoph Strosetzki, Frankfurt am Main 1991, S. 210–269.

³⁵⁴ Davies 2012, S. 63–65; Greenblatt 1994, S. 21–23; Kiening 2002, S. 64–67. U. a. beschreibt sie der englische Geistliche Samuel Purchas als sprechende Affen, siehe Zitat bei: Greenblatt 1994, S. 22. Der Orden der Jesuiten war federführend in der Debatte Indianer zu Wilden zu erklären, die man als verkommene Kinder des Stammvaters Adam zur Menschlichkeit, Zivilisation und zum Christentum zurückzuführen müsste, siehe dazu: Roberto Zapperi: Ein Haarmensch auf einem Gemälde von Agostino Carracci, in: Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten, hg. von Michael Hagner, Göttingen 2005, S. 45–55, hier S. 51. In der spanischen ethnographischen Literatur des 16. Jahrhunderts wurde die antike Verortung monströser Völker weiterhin tradiert (Río Parra 2003, S. 75–78).

³⁵⁵ Zur möglichen Motivation der Entmenschlichung im Zusammenhang mit Theorien zur Rechtfertigung der Versklavung von Afrikanern siehe: Friedmann 1981, S. 102. Zur Entmenschlichung als Legitimationsstrategie für die spanische Herrschaft über indianische Kulturen bei Oviedo siehe: Mario Erdheim: Anthropologische Modelle des 16. Jahrhunderts. Über Las Casas. Oviedo und Sahanún, in: Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, hg. von Karl-Heinz Kohl, Berlin 1982, S. 57–67, hier S. 58f. Bei den Indianern wurde insbesondere der Kannibalismus als monströser Akt thematisiert, siehe: Bernadette Bucher: Die Phantasien der Eroberer. Zur graphischen Repräsentation des Kannibalismus in de Brys America, in: Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, hg. von Karl-Heinz Kohl, Berlin 1982, S. 75–91. Die Seefahrer Amerigo Vespucci und Antonio Pigafetta berichteten außerdem über Begegnungen mit Riesen, siehe: Antonello Gerbi: Nature in the New World. From Christopher Columbus to Gonzalo Fernández de Oviedo, Pittsburgh 2010, S. 43f., 108–111.

³⁵⁶ Zur ethnographischen Verortung der Pygmäen in der Literatur von der Antike bis ins 20. Jahrhundert siehe: Pietro Janni: Etnografia e Mito. La storia dei Pigmei, Rom 1978.

habe er zwei Pygmäen gefunden. Der Pygmäenmann sei getötet und die Frau auf das Schiff gebracht worden, um dem König lebendig präsentiert zu werden. Doch leider habe die Pygmäenfrau während der Überfahrt kein Essen zu sich genommen, sodass sie schon am dritten Tag auf dem Schiff verstorben sei.³⁵⁷ Der Capitán schaffte es nicht Herkules gleichzutun und die Pygmäen dem König darzubringen.³⁵⁸ Stattdessen wurden zahlreiche Indianer als ‚Riesen‘, exotische Tiere und Pflanzen, Mineralien, Steine und Metalle auf das europäische Festland verschifft, damit sie Eingang in den kulturellen Darstellungsraum der Höfe fanden.³⁵⁹

Die spanische Königin Maria Anna, Gemahlin Philipps IV. erhielt ein solches exotisches Geschenk aus den ‚Les Indes‘³⁶⁰ im Jahre 1679. Eine Stelle aus der Briefsammlung der verwitweten Baronin Marie-Catherine Le Jumel de Barneville Aulnoy, die sie während ihres Aufenthalts in Madrid von 1679 bis 1681 verfasste, schildert das unterhaltsame Spektakel, das sich am Madrider Hof ereignet haben soll. Es sei eine Riesin aufgetreten, die der Königin zunächst Angst eingeflößt habe. Doch dann haben die Hofdamen die Riesin zum Tanzen gebracht. Sie habe sich zwei Kleinwüchsige an die Hände genommen, die jeweils Kastagnetten und ein Tamburin zu ihrem Tanz gespielt haben. Das ganze habe die Baronin als vollendete Hässlichkeit empfunden.³⁶¹ Das Hässliche, Bizarre und Anstößige, das in ungelungenen Bewegungen die höfische Eleganz konterkarierte, hatte damals einen hohen Unterhaltungswert;³⁶² denn es durchbrach die gesitteten Schranken des vollendeten Benehmens, das von Ratgebern wie Baldassare Castiglione diktiert wurde, entlockte Lachen, manchmal auch Schauer und stellte einen hohen Kontrast zum Verhalten der höfischen Gesellschaft dar, die sich umso stärker als die Verkörperung des idealen Menschentums abheben konnte.³⁶³ Hier offenbart sich eine wichtige Funktion für die Hofgesellschaft, die das Monströse mit dem Narren teilte. Basierend auf der im 16. und 17. Jahrhundert verbreiteten Temperament- und Körpersäftelehre galt Lachen als wichtiges Mittel um das seelisch-körperliche Gleichgewicht zu erhalten. Der zur Melancholie prädestinierte König, schwer beladen mit verantwortungsvoller Herrschaft, hatte einen besonderen Anspruch auf die Dienste von erheiternden, närrischen Attraktionen, die seine Freude weckten, sein Blut reinigten und den Saft der melancholiehervorrufenden schwarzen Galle im Zaum hielten. Beim Essen und anderen Anlässen war moderates Lachen nicht nur erwünscht, sondern auch

³⁵⁷ Fray Antonio de Fuentelapeña, *El ente dilucidado: Discurso único, novísimo que muestra hay en la naturaleza animales irracionales invisibles, y cuáles sean*, Madrid 1676: „Añado aquí por paréntesis y por admiración que, según refiere Oviedo, no lejos de esta tierra donde mataron este gigante halló el mismo Capitán y sus compañeros dos pigmeos, macho y hembra, y que no pudiendo alcanzar al varón le mataron de un arcabuzazo, y trayéndoles al barco a él muerto y a ella viva con intención de presentarla al rey, no la pudieron lograr, porque emperrada la mujercilla no quiso comer, y así murió al tercer día.“, zitiert nach: Río Parra 2003, S. 67.

³⁵⁸ Zum Herkulesmythos siehe S. 46f.

³⁵⁹ Zu Indianern, die als Kuriositäten nach Europa gebracht wurden, siehe: Kiening 2002, S. 82. Dass ‚Riesen‘ in der Neuen Welt gefangen und nach Kastilien gebracht wurden, kann man in den von Navarrete publizierten Reiseberichten und -erzählungen (Fernández de Navarrete: Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar las españoles desde fines del siglo XV, Madrid 1825–37) nachlesen, siehe dazu: Gerbi 2010, S. 47f.

³⁶⁰ ‚Les Indes‘, spanisch ‚Los Indias‘ etablierte sich im 16. Jahrhundert als Sammelbegriff für die spanischen Kolonien in Amerika und Asien.

³⁶¹ Marie-Catherine Le Jumel de Barneville Aulnoy: Relation du voyage d’Espagne, Bd. 2, Lyon 1693, S. 382: „On lui amena une géanne qui venoit des Indes; dés qu’elle la vit, elle la fit retirer, parce qu’elle lui faisoit peur. Ses Dames voulurent faire danser ce colosse qui tenoit sur chacune de ses mains, en dansant, deux naines qui joiioient des castagnettes & du tambour de Basque. Tout cela estoit d’une laideur achevée.“

³⁶² Andrea von Hülsen-Esch: Das Komische in der Wunderkammer, in: Das Komische in der Kunst, hg. von Roland Kanz, Köln 2007, S. 91–109, hier S. 98–100. Die Eleganz des höfischen Tanzes wurde auch in Figuren tanzender Kleinwüchsiger aus Elfenbein, verziert mit Gold und Edelsteinen, persifliert. Sie kamen im 18. Jahrhundert in Deutschland in Mode, siehe ebd. Vgl. in Bezug auf komisch-groteske Aufführungen von Hofnarren und Fastnachtssnarren: Velten 2017, S. 194–213 und 303–316.

³⁶³ Simona Mammana: Riso e risibile. Episodi e pratiche del ridere alla corte dei Medici, in: Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici, hg. von Anna Bisceglia [u. a.], Kat. Ausst. Florenz, Palazzo Pitti, Livorno 2016, S. 17–19. Diese Beobachtung wurde vor allem in Bezug auf den Narren getroffen, aber natürlich ist sie auch auf Kleinwüchsige als Vertreter einer Naturentgleisung und Monsterrasse anwendbar.

empfohlen.³⁶⁴ Folglich war die ästhetische Abwertung Bestandteil fast jeder Kommentierung. Sie verhalf der Hofgesellschaft sich in eindeutige Opposition zu den ‚monströsen‘ Erscheinungen zu bringen. Zudem wurde in Verbindung mit dem Lächerlichen auch der Schrecken eines bedrohlichen, übermächtigen Gegners zunichte gemacht.

4.2.2. Inszenierungen von Kleinwüchsigen auf Festen und Feierlichkeiten

Zusammen mit dem Narren, der antagonistischen Figur des christlichen Abendlandes, konnten Kleinwüchsige den Gegensatz zur idealen Werte- und Normenordnung der christlichen Gemeinschaft verkörpern und den Karneval im öffentlichen Leben auf Festen austragen.³⁶⁵ Besonders der Pygmäenmythos, der aussichtslose Kampf gegen die hoffnungslos überlegenen Gegner, Kraniche und Herkules, wurde mit Vorliebe auf Festen und Turnieren integriert. Kleinwüchsige des europäischen Festlandes schlüpfen in die Rolle des antiken Monstervolkes der Pygmäen. Sie fungierten als Spottbilder, die ihre Kräfte überschätzten oder stellten sich als Komplizen des Bösen, reitend auf einer Hydra, dem tugendhaften Herkules entgegen, so z. B. auf einem Turnier zu Ehren der Hochzeit von Philipp II. und Maria von Portugal oder zur Geburt des Philipp Prosper 1658 in Madrid, auf dem acht Kleinwüchsige kämpfende Pygmäen imitierten.³⁶⁶ Die Partnerschaft des Kleinwüchsigen mit dem mythologischen Ungeheuer mag an dieser Stelle deren gemeinsamen Gegner Herkules geschuldet sein. Herkules' Kampf gegen die Hydra von Lerna war die zweite von insgesamt zwölf Aufgaben, die er im Dienst des Königs von Argos Eurystheus vollbringen musste. Er besiegte sie, indem

³⁶⁴ Zusammenfassend unter Einbezug des spanischen Raumes: Bouza Álvarez 1996, S. 88–96. Laut der Lehre bestimmte der jeweilige dominierende Körpersaft die seelische und körperliche Verfassung, die äußere Erscheinung, die Wesensart, den Körperbau und sogar den Charakter. In zahlreich publizierten Diätetiken, den sogenannten Gesundheitsführern, wurden Gesundheitsregeln für Menschen mit dem schädlichen melancholischen Temperament aufgestellt (Schmitz 2004, S. 35f., 48f.). Grundlegend zur Melancholie als Krankheitsbild: Klibansky/Saxl/Panofsky 1990. In Bezug auf den Narren siehe unter der zahlreichen Literatur exemplarisch: Lever 1992, S. 109–110; Schmitz 2004, S. 16; Mezger 1981, S. 76; Velten 2009, S. 194–213 und 303–316. Zur komischen Funktion von Kleinwüchsigen an europäischen Höfen siehe: Claudia Gottwald: Lachen über das Andere. Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung, Bielefeld 2009, S. 120–124; Wind 1998, S. 21–48.

³⁶⁵ Monstren, fantastische Tiere und Wundermenschen wie Riesen, Kleinwüchsige und Wilde Männer waren auch Teil von Prozessionen des Frohnleichnamfestes (*Corpus Christi*). Sie sollten die Unterwerfung teuflischer Wesen unter die Eucharistie symbolisieren, siehe dazu: José Manuel Gómez-Tabanera: Fiestas populares y festejos tradicionales, in: El folklore español, hg. von J. M. Gómez-Tabanera, Madrid 1968, S. 185–193, hier S. 189. Auf einem solchen Fest tanzten auch Wilde Männer mit Pygmäen, siehe: López-Ríos 1999, S. 71. Vgl. auch: David Sánchez Cano: Die Frömmigkeit herausfordern: Drei religiöse Feste im Jahre 1669 in Madrid, in: Kirchliche Kultur und Kunst des 17. Jahrhunderts in Spanien (*Ars Iberica et Americana*, 9), hg. von Jutta Held, Frankfurt am Main 2004, S. 17–40, hier S. 25. Zur Programmatik und Inszenierung des aristokratischen *ordo* siehe auch: José Jaime García Bernal: El Fasto Público en la España de los Austrias (*Historia y Geografía*, 106), Sevilla 2006, bes. S. 48ff.

³⁶⁶ Auf dem Turnier zu Ehren der Hochzeit von Philipp II mit Maria von Portugal 1543 wurde der Auftritt eines reitenden Zwergs auf einer Hydra integriert, gegen die anschließend Herkules kämpfte: Amalio Huarte y Echenique (Hg.): *Relaciones de los reinados de Carlos V y Felipe II*, Bd. 2, Madrid 1941, S. 73: „Puesta su alteza y sus damas a las ventanas y toda la otra gente en los cadahalsos de los cuales estaba cerrada toda la Corredera, todos muy bien aderezados con doseles de borcado y sedas y tapicerías muy buenas, entró por ella una hidria con siete cabezas con alas de raso verde pintada al natural y echando fuego por todas las bocas, y encima della un enano muy pequeño, vestido una ropa de raso encarnado y blanco, ceñido con dos cinturas y un capitate de lo mismo, el cual se apeó a la puerta de palacio y llevó a la Princesa, nuestra Señora, la carta siguiente: [...]“. Vgl. auch entsprechende Textstelle, zitiert bei: Esther Borrego Gutiérrez: Motivos y lugares maravillosos en las cuatro bodas de Felipe II, in: *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro* (Biblioteca Áurea Hispánica, 26), hg. von Ignacio Arellano, Madrid 2003, S. 69–89, hier S. 75. Der Pygmäenkampf auf dem Turnier zur Geburt von Philipp Prosper wurde vom spanischen Chronisten Rodrigo Méndez Silva beschrieben: Rodrigo Méndez Silva: *Gloriosa celebracion de España en el feliz nacimiento. y solemnisimo bautismo de su deseado Príncipe Don Felipe Próspero*, Madrid 1658, fol. 30v: „Despues huvo un vistoso sarao de mugeres, y dos graciosos entremeses, regozijando la biē venida. Ultimamente se siguió un toreo de ocho Enanos, con lanzas en las manos, que jugaron diestramente a imitacion de los celebrados Pygmeos.“ Tänze von ‚Pygmäen‘ waren auch Bestandteil der Darbietungen verschiedener Zünfte in Madrid anlässlich des Einzugs von Königin Maria Anna von Österreich in Madrid 1649, siehe dazu: Zapata Fernández de la Hoz 2016, S. 374, 381.

er ihre enthaupteten Hälse ausbrannte und dann das gesamte unsterbliche Haupt endgültig abschlug.³⁶⁷ Diese Episode war vermutlich auch ausschlaggebend für die emblematische Motivverknüpfung der Hydra mit dem Kleinwüchsigen bei Cesare Ripa.³⁶⁸ Christlich gedeutet als die Verkörperung eines teuflischen Ungeheuers, konnte sie unter anderem Eingang bei spanischen Geistlichen wie Gracián im Form eines Seeungeheurs finden, dem Kleinwüchsige als Narren dienen.³⁶⁹ Letztendlich wurde der närrische Kleinwüchsige über die Verbindung mit dem mythischen Helden zur perfekten antagonistischen Figur für die spanischen Könige. Als zentrale Identifikationsfigur verkörperte Herkules tugendhafte Ideale des Rittertums. Über ihn erschloss sich der Anspruch auf imperiale Herrschaft und ein ganzer Kosmos an mythischen Figuren, zu denen auch allerhand Repräsentanten monströser Völker gehörten. Das Zusammenspiel von königlicher Mythenschreibung, Geltungstreben und der Demonstration (realer) geopolitischer Macht führten unweigerlich dazu, dass lebende Wunder der Natur fester Bestandteil festlicher Darbietungen von Macht und Pracht im Spanien des 16. und 17. Jahrhunderts wurden. Ihre Schauplätze beschränkten sich jedoch nicht nur auf höfische Feste, sie traten auch auf religiösen Feierlichkeiten auf, insbesondere auf den Festen des Jesuitenordens, der *Compañía de Jesús*, zu Ehren ihres Gründers Ignacio de Loyola.³⁷⁰ Das Fest in der portugiesischen Stadt Braganza 1622 belegt im besonderen Maße die Inszenierung des spanischen triumphalen Imperialismus im Dienst der weltweit missionierenden Kirche, hier vertreten durch den Jesuitenorden, der maßgeblich mit der Missionierung in Amerika beauftragt war.³⁷¹ Eine göttlich legitimierte Monarchie konnte ohne weiteres auf solchen religiösen Umzügen über typische ikonographische Elemente wie die Triumphbögen mit den Säulen des Herkules und das Motto ‚Plus Ultra‘ eingebunden werden.³⁷² Auch das klassische Motiv der verantwortungsvollen Herrschaft fehlte nicht, als der Riese Atlas mit einem Globus auf seinen Schultern erschien. Es wird berichtet, dass um ihn herum kleine Menschen einen anmutigen Tanz aufgeführt haben. Sie haben große Köpfe mit reich geschmücktem rotem Haar gehabt und lange Bärte getragen. Zudem seien sie in kurze Roben und indianische Hosen gekleidet gewesen. Bewaffnet mit Speißen und Schwertern haben sie Fechtstücke vollführt. Alles in allem wird der Tanz als sehr fröhlich beschrieben. Er habe allen so sehr gefallen, dass man den Bitten nachgekommen sei, ihn an einem anderen Tag noch einmal aufzuführen.³⁷³ Dass es sich bei den kleinen Menschen um

³⁶⁷ Gustav Schwab (Hg.): *Sagen des klassischen Altertums*, München/Zürich 1965, S. 121f. Zu den Quellen gehören Hesiod, *Theogonie*, 313 ff. und Apollodoros II 77 ff.

³⁶⁸ Siehe S. 47f. und Anm. 269.

³⁶⁹ Siehe S. 54f. und Anm. 311.

³⁷⁰ Die wechselseitige Einbindung profaner, mythologischer sowie christlicher Elemente auf geistlichen und weltlichen Festen im 16. Jahrhundert wurde untersucht von: Teresa Ferrer Valls: *El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI*, in: *Criticón*, 94–95, 2005, S. 121–135.

³⁷¹ Peggy K. Liss: *Jesuit Contribution to the Ideology of Spanish Empire in Mexico*, in: *The Americas* 29, 1973, S. 322–323.

³⁷² Wie auf den Feierlichkeiten der Jesuiten in Braganza 1622: *Relações das sumptuosas festas com que a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal celebrou a Canonizaçã de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier, Lissabon 1622, fol. 145v*: „Na popa do carro se pintou Atlante de sua figura agigantada com o globo do mundo às estas, & nelle hum fermoso Jesus de ouro Letra: *Ut portes nomen meu*. [...]. Do outro lado lhe respondia o fabuloso Hercules com sua maça na mão, & nella o sancto nome, com que estatua derribando as suas colunas, com hua letra que dizia: Plus ultra.“ Die Vorstellung, dass monarchische Macht eine Delegation der göttlichen sei, findet sich auch in Anspielungen auf triumphalen Städteinzügen. Wenn z. B. vom Himmel runterfahrende Kinder, verkleidet als Engel oder Schutzpatrone der Stadt, die Schlüssel der Stadttore an den Monarchen übergaben, siehe dazu: Ferrer Valls 2005, S. 126.

³⁷³ *Relações das sumptuosas festas com que a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal, 1622, fol. 141r*: „Ne tarde deste dia fahio pela Cidade hũa mōstruosa figura de Atlante como o globo do mundo às cōstas, & diante della hũa mui graciosa dança de años, corpos mui pequenos, cabeças mui grandes, barbas compridas, roupetas curtas, & ricamente ornadas, harretes vermelhos, calças à Indiatica, em hũa mão broqueis, em outra espadas, com que faziaõ mil peças de esgrima: soy esta dança tam alegre, & bem recibida de todos, que pareceo necessario por satisfazer a rogos de muitos tornar a sabir outro dia com igual al uoroço.“ Riesen gehörten zu den Standardfiguren auf städtischen Festen, siehe: Borrego Gutiérrez 2003, S. 85, Anm. 43.

Anspielungen auf die Pygmäen handelt, ist wohl kaum zu bezweifeln. Erneut verschmelzen monströse Körpermerkmale wie rotes Haar, kleiner Wuchs und große Köpfe mit fremden kulturellen Trachten zu einem außergewöhnlichen, wunderlichen Erscheinungsbild, das eher an barocke Gartenzwerge erinnert.³⁷⁴

Im Rahmen höfischer Feierlichkeiten eigneten sich besonders Hochzeiten als Bühne für propagandistische Schauspiele. Begleitende Bankette und Einzüge demonstrierten auf beeindruckende Weise die eigene Ressourcenmacht, verpackt in eine legitimierende mythologische und allegorische Symbolik. Ritterliche Turniere zu Ehren der königlichen Braut bildeten den siegreichen Kampfplatz eines würdigen, triumphalen und christlichen Königs in römisch-imperialen Tradition.³⁷⁵ Dabei waren Kleinwüchsige neben wilden Männern, Riesen und schauerlichen Drachen nur eine weitere requisitorische Figur für den Darstellungsraum eines heldenhaften und ressourcenstarken Rittertums. Die frühen Anfänge für die Inszenierung von Rittertum und antik-mythischer Grenzbewohner ferner exotischer Länder dokumentiert das Hochzeitsbankett des Herzogs von Burgund Philipps des Guten und seiner Braut Prinzessin Isabella, der Tochter König Johanns I. von Portugal im Jahr 1430. Der Herzog von Burgund beeindruckte seine Gäste mit *entremets* zwischen den einzelnen Gängen, bei denen gemalte Schmuckbilder (*tableaux*) gezeigt worden seien und fabelhafte Tiere und Menschen aufgetreten seien (*tableaux vivants*), wie eine Dame, die ein Einhorn geführt habe, oder eine Gruppe von bewaffneten wilden Männern, die auf Pferden geritten seien. Zum Ende des Festmahl sei eine blau gefärbte Ziege mit vergoldeten Hörnern aus einer riesigen Pastete gesprungen, woraufhin sich der in Tierhäute gekleidete Riese des Herzogs, genannt Hans, auf die Kleinwüchsige Madame d'Or der Prinzessin Isabella in einem Schaukampf gestürzt habe.³⁷⁶ Die herrschaftspolitischen Zielsetzungen des Einsatzes von Wundern bei höfischen, öffentlichkeitswirksamen Anlässen haben Daston und Park anhand dieses Falles exemplarisch herausgearbeitet.³⁷⁷ Der Herzog von Burgund gestaltete das höfische Leben mit dem Ziel eine aristokratische Kultur zu formen, die den ländlichen Adel Burgunds an sein Herzogtum binden sollte. Das noch junge Herzogtum, das erst innerhalb der letzten drei Generationen Gestalt angenommen hatte, demonstrierte und inszenierte auf dieser Hochzeit bewusst Reichtum und

³⁷⁴ Der Mirabellengarten in Salzburg beherbergt die ältesten bekannten Zwergfiguren, siehe: Günther Bauer: Salzburger Barockzwerge. Das barocke Zwergentheater des Fischer von Erlach im Mirabellgarten zu Salzburg, Salzburg 1989.

³⁷⁵ Zu den üblichen Motiven wie Triumphbögen, Atlas, mythologischen Figuren und Repräsentanten von Monstervölkern exemplarisch auf den Hochzeiten Philipps II. siehe die Studie von Borrego Gutiérrez 2003 und vgl. den vorherigen Textabschnitt. Allgemeine Anmerkungen zum propagandistischen Charakter von Hochzeiten bei: James M. Saslow: The Medici Wedding of 1589, New Haven/London 1996, S. 2f.

³⁷⁶ Das Hochzeitsbankett fand in Brügge statt und wurde von dem Lehnsherrn von Saint-Rémi, dem späteren Waffenkönig des Ordens vom Goldenen Vlies detailliert festgehalten: Jean le Fèvre: Chronique de Jean le Fèvre. Seigneur de Saint-Rémy, hg. von François Morand, Bd. 2, 1881, S. 168: „Et créés que c'estoit bel a veoir celle noble compaignie et or donnance. A chascun metz avoit entremets, et à chascun plat ung dont le premier fut une dame et ung préau, large plus que n'est ung grant plat. Et tenoit icelle dame banière en sa main armoyée des armes du duc: et à l'autre main menoit une licorne vestue d'ung manteau ainsi armoyé. A chascun plat du second metz y avoit dames qui tenoient, en l'une des mains, petis penonceaux armoyez des armes dessus dictes, et, à l'autre main menoient chynes enmantelez desdictes armes pareillement. Au tiers metz y avoit hommes sauvages à cheval sur pourceletz rostiz, ainsi armoyez des armes dessus dictes. Au quart metz hault chasteaux quarrez à iiij tours, et au millieu une grosse tour, là où il avoit sur la terrasse ung homesauvage tenant une banière des armes du duc; et, à chascune des quatre tours sur la terrasse, une dame tenant ung penon armoié des armes de ses pays. Et en fin, y eult ung grant entremets d'ung grant pasté où il y avoit ung mouton tout vif taint en bleu, et les cornes dorées de fin or. Et icelluy pasté avoit une homme nommé Hansse, le plus appert homme que on sceult, vestu en habit de beste sauvage. Et, quant le pasté fut ouvert, le mouton sailly en bas, et l'homme sur le bout de la table, et alla au long de l'apuye du bancq luitier et riber à madame d'Or, une moult, gracieuse folle et qui bien savoit estre, qui estoit assize au milieu des deux grans dames, aussi hault que l'appuyé du bancq; et en luitier et riber firent moult d'esbattemens.“

³⁷⁷ Daston/Park [1998] ²2002, S. 117–125. Zu den beiden Festen siehe auch: Armand Strubel: Le Théâtre au Moyen Âge. Naissance d'une littérature dramatique (Collection Amphi Lettres), hg. von Colette Becker, Rosny 2003, S. 137–138. In seiner kurzen Analyse beschreibt Strubel bei solchen Festen die Verschmelzung von mythologischen, christlichen, folklorischen und literarischen Motiven.

Kultiviertheit, um die Berechtigung zu veranschaulichen in den Kreis der europäischen Königshäuser aufzusteigen, eine Elite, von der nun auch der ehemals ländlich autonome Adel Teil sein konnte, wenn er sich dem Orden vom Goldenen Vlies des Herzogs anschließen würde. Die Gründung des Ordens war ein entscheidender taktischer Zug innerhalb der Hochzeitsfeierlichkeiten. Gemeinsam mit der Figurenwelt der Naturwunder mit ihren topographischen Verbindungen mit dem Orient sollte der Orden natürliche Gefolgschaft wecken und die globale Führerschaft des Herzogs legitimieren. Denn wilde Männer, Einhörner, Riesen und Kleinwüchsige stellten nur einen Ausschnitt des Wunderkanons ihres Heimatskontinents Afrika dar, das nun durch die Allianz mit dem portugiesischen Königshaus auch mit dem Herzogtum Burgund verbunden war. Jahre später auf dem ‚Fest des Fasans‘ in Lille 1454, dem berühmtesten Bankett Philipps, wurde die auserlesene kulturelle Gemeinschaft durch das ausgerufene Missionsziel sich dem Kreuzzug ins Heilige Land anzuschließen ein weiteres Mal geehrt. Der Wunderkanon Afrikas betonte nicht nur den Führungsanspruch einer kämpferischen Elite, er übertrumpfte nun auch den des fabelhaften Orients, den es zu erobern galt.³⁷⁸

Die spanischen Könige waren die Erben des Herzogtums Burgund und des Amtes des Großmeisters des Ordens vom Goldenen Vlies. In ihrem Königshaus realisierte sich die globale, christlich-ritterliche Herrschaft über ferne wundersame Länder und die Führung einer erlesenen Gemeinschaft, geeint in einem der nobelsten Ritterorden Europas.³⁷⁹ Sie führten die Tradition fort Naturwunder in allegorische Praktiken einzubinden, sie in den Dienst einer globalpolitischen Herrschaftspropaganda zu stellen und identitätsstiftend für die Formung einer kulturell geeinten Gefolgschaft einzusetzen. Und damit waren sie nicht allein. Die engen Netzwerke der europäischen Adelseliten und Herrschaftshäuser, geknüpft über Verwandtschaften oder die Mitgliedschaft in Ritterorden, etablierten den Naturwunderkult an allen europäischen Höfen. So mancher historische Bericht aus einer Zeitungsmeldung oder Chronik offenbart welches ausschweifende Ausmaß solche Inszenierungen erreichen konnten. Besonders italienische, russische und osteuropäische Fürsten veranstalteten Festlichkeiten mit Kleinwüchsigen, denen der spanische Hof mit seiner strengen burgundischen Etikette kaum etwas Entsprechendes entgegensetzen konnte.³⁸⁰ Ein wichtiger Teil dieser Inszenierungen fand im Rahmen des Geschenkwesens statt. Die Einzigartigkeit und Exklusivität von lebenden Naturwundern machte sie zu ausgesprochen geeigneten Geschenken und Austauschobjekten, die besonders imposant in Szene gesetzt werden konnten.³⁸¹ Eine berühmte Inszenierung dieser Art soll sich auf einem Bankett des Duke of Buckingham ereignet haben. Auf dem Höhepunkt des Abends sei der Kleinwüchsige Jeffrey Hudson für die englische Königin Henrietta Maria aus einer Pastete gesprungen – wie die blaue Ziege beim Hochzeitsbankett des Herzogs von Burgund.³⁸² Betrachtet man die wenigen biographischen Informationen zu

³⁷⁸ Von den Türken wurde ein Bild entworfen, das sie exotisch machte und entmenschlichte, indem sie als Tiere, Ungeheuer oder Riesen dargestellt wurden, siehe: Daston/Park [1998] ²2002, S. 123.

³⁷⁹ Zum Orden vom Goldenen Vlies siehe: Friedrich J. Kalff: Funktion und Bedeutung des Ordens vom Goldenen Vlies in Spanien vom 16. bis zum 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur allgemeinen Ordensgeschichte, Bonn 1963, bes. S. 18–40; Charles Terlinden: Der Orden vom Goldenen Vlies, Wien [u. a.] 1970, bes. S. 7–19.

³⁸⁰ Eine Analyse zur Intergration und Funktion von Kleinwüchsigen auf höfischen Festen steht noch aus. Unter dem Aspekt von Zuchtversuchen als moralische Frage siehe: Gerhardt Petrat: Die letzten Narren und Zwerge bei Hofe. Reflexionen zu Herrschaft und Moral in der Frühen Neuzeit, Bochum 1998, S. 57–60. Für den italienischen Raum siehe: Mammanna 2016, S. 17–20 und den Katalogbeitrag von: Günther G. Bauer: [Kat.-Nr. 51] Jacques Callot (Nancy 1592 – Nancy 1635) Der Zwerg mit dem Hängebauch und hohem Hut (Selbstkarrikatur Jaques Callots?), in: Kleine Menschen – grosse Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht, hg. von Alfred Enderle, Dietrich Meyerhöfer und Gerd Unverfehrt, Hamm 1992, S. 172–174.

³⁸¹ In italienischen Inventaren findet man Kleinwüchsigen gelistet als Weihnachtsgeschenke, siehe: Ghadessi 2011, S. 271–273, 277.

³⁸² Tietze-Conrat 1957, S. 80. Kleinwüchsige aus Pasteten rausspringen zu lassen entwickelte sich im 17. Jhd. zu einer beliebten Unterhaltungsform, die an mehreren Höfen dokumentiert ist, siehe: Gottwald 2009, S. 117.

Kleinwüchsigen, so erschließt sich ein Bild weiter europäischer Netzwerke, in denen sie von einem Hof auf den anderen überführt wurden. Sie kamen in fürstlicher und königlicher Begleitung aus Portugal, England, Polen, Frankreich, Flandern, Deutschland und Italien. In einem Zeitraum von 137 Jahren konnten so etwa 69 Kleinwüchsige am spanischen Hof zusammenfinden.³⁸³ Weit gereist war auch der Kleinwüchsige Gonzalo de Liaño, dem die besondere Aufgabe zukam für Philipp II. diplomatische Geschenke aus Italien zu beschaffen.³⁸⁴ Als ein Repräsentant der Wunderkammer der Natur schien er besonders geeignet zu sein, Werke aus dem Reich der Kunst und Natur für die Sammlung des Königs zu akquirieren. Die Katalogillustration zur Sammlung des Museo Cospiano scheint diese Vermittlungsfunktion des Kleinwüchsigen zwischen den Sammlungsbeständen des Marchesen und ihren Betrachtern zu bestätigen.³⁸⁵ Selbst Teil der Sammlung, die der Marchese am rechten Rand präsentiert, hält der Kleinwüchsige namens Sebastiano Biavati dem Betrachter ein Exponat entgegen.³⁸⁶ Man kann ihn als lebendigen Teil der *naturalia* betrachten, zu denen die Muscheln und Korallen in den Regalen gehören. Durch den Pygmäen-Mythos mit fernen Ländern verknüpft, konnte man ihn zugleich zu den *exotica* rechnen, auch wenn kleinwüchsige Individuen in der Regel aus europäischen Ländern stammten. Schließlich war er eine lebendige *mirabilia*, die mit ihrem zeitweiligen Erscheinen einen Hauch von Wundersamen in die Sammlungsräume brachte.³⁸⁷ Die Objekte, die Gonzalo de Liaño am Hof der Medici in Italien für den spanischen König vermittelte, waren so vielfältig, wie man es von einer umfangreichen königlichen Sammlung im 16. Jahrhundert erwarten kann. Sie war nicht auf einen bestimmten Studienzweck ausgerichtet oder auf ein besonderes repräsentatives Ziel beschränkt.³⁸⁸ Sie war so universal und zugleich exklusiv in ihren Inhalten, wie es dem Anspruch eines Königs gebietet, der anstrebt über alle Bereiche der Welt zu herrschen.³⁸⁹ Daher gehörten dazu Objekte aus allen Gattungen der Kunst, aus dem Naturreich wie Pflanzen, Tiere und Mineralien, aber natürlich auch mit Naturmaterialien verarbeitete hybride Werke, die sogenannten *artificialia*, sowie exklusive Apparaturen, Automaten und Maschienen aus dem Bereich der *scientifica* und Reliquiare von höchster künstlerischer und handwerklicher

³⁸³ Morena Villa 1939. Morena Villa untersuchte den Zeitraum von 1563 bis 1700. Eine Auflistung der Personen mit Lebensdaten findet sich auf S. 45–55. Konkrete Beispiele und beliebte Bezugsländer bei Bouza Álvarez 1996, S. 51–58 sowie: Fernando J. Bouza Álvarez/José L. Betrán Moya: Enanos. bufones. monstruos. brujos. y hechiceros. Los olvidados de la historia (Historia, 121), Barcelona 2005, S. 58, 72.

³⁸⁴ Seine Tätigkeiten wurden aufgearbeitet von: Kubersky-Piredda/Salort Pons 2013.

³⁸⁵ Das Museum des Ferdinando Cospi (1606–1686) in Bologna, in: L. Legati, Museo Cospiano, Bologna 1677.

³⁸⁶ Die Sammlung des Marchese Cospi widmete sich den Bereichen der kuriosen *naturalia* und *artificialia*, siehe: Giuseppe Olmi: L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna (Annali dell'Istituto storico italo-germanico. Monografia 17), Bologna 1992, S. 296. Vgl. auch: Jogler 2013, S. 57. Der Kleinwüchsige soll die Sammlung zusammen mit seiner Schwester beaufsichtigt haben, siehe: Arthur MacGregor: Die besonderen Eigenschaften der ‚Kunstkammer‘, in: Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800 (Berliner Schriften zur Museumskunde, 10), hg. von Andreas Grote, Opladen 1994, S. 61–106, hier S. 94.

³⁸⁷ Das gebräuchliche Klassifikationschema von Sammlungsobjekten wurde erst in der modernen Forschung definiert, eine nähere Aufteilung in *artificialia* und *naturalia* etablierte sich erst im 17. Jahrhundert, siehe dazu: Gabriele Beßler: Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart, Berlin 2012, S. 32, 78f.; Dominik Collet: Die Welt in der Stube: Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit, Göttingen 2007, S. 28–30. In den Sammlungskammern zählen zu den *mirabilia* vor allem nie zuvor gesehene Naturwunder, darunter seltene Lebewesen, Pflanzen und Mineralien (Beßler 2012, S. 32 und 65f).

³⁸⁸ Zur Sammlung Philipps II siehe: Fernando Checa Cremades: Felipe II: Mecenas de las Artes, Madrid 1993; Rosemary Mulcahy: Philip II of Spain: Patron of the Arts, Dublin 2004. Zur spanischen Wunderkammer siehe: José M. Morán Turina/Fernando Checa Cremades: El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas, Madrid 1985. Zu den unterschiedlichen Konzepten von Kunst- und Wunderkammern allgemein siehe: Oliver Impey/Arthur MacGregor (Hg.): The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe, Oxford 1985; Paul Grinke: From Wunderkammer to Museum [1984], London 2006; Collet 2007; Beßler 2012.

³⁸⁹ Zum Charakter von fürstlichen Sammlungen siehe die Anmerkungen von: Giuseppe Olmi: Science-Honour-Metaphor: Italian cabinets of the sixteenth and seventeenth centuries, in: The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe, Oxford 1985, S. 5–28, hier S. 5.

Qualität. Kleinwüchsige gingen in diese Bestände über die Hofpraktik des Geschenkwesens als lebendige Sammlungsobjekte ein. Sie waren Teil der höfischen Strategien über Geschenkgaben sowohl Beziehungen, Bündnisse und Gefolgschaften zu festigen, als auch Macht, Geltung und Gewinn zu demonstrieren.³⁹⁰ Der Hof wurde zu ihrem Ausstellungsraum und die unterschiedlichen repräsentativen Darstellungsformen ihr jeweiliger thematischer Ausstellungskontext. Zugleich fanden all diese Präsentationspraktiken vor dem charakteristischen naturkundlichen Interesse der Frühen Neuzeit statt. Wenn Kleinwüchsige als kompositorische Pygmäen in der Art des ‚Monsters von Ravenna‘ mit roten Haaren und langen Bärten auftraten, die musikalische Begleitung darstellten, um einen Riesen zu verspotten, oder selbst als Spottbilder im Schaukampf endeten, so führten sie die Eigenschaften des Monströsen und des Naturwunders in all ihren Facetten vor – angefangen mit abnormen äußerlichen und inneren Merkmalen bis hin zur einzigartigen, wunderlichen und kuriosen Wesensart.

4.2.3. Der Auftrag des Sammeln und Bewahrens von Naturwundern

Die allegorischen Inszenierungen des Hofes speisten sich aus jahrhundertealten traditionsreichen Motiven, die literarisch in den Naturkundetraktaten und Emblembüchern der Frühen Neuzeit eine neue Blütezeit erlebten. Zusammen mit der topographischen Wunderliteratur bildeten das Studium der Naturgeschichte und die emblematische Weltsicht der Zeit wesentliche Bedingungen für die Exklusivität des Besitzes von Naturwundern, denn nur eine umfangreiche Bildung und der soziale Machtstatus des jeweiligen Besitzers konnten die Kennerschaft begründen, solche ‚Subjekte‘ wertzuschätzen und künstlerisch-repräsentativ für eigene Zwecke einzusetzen. Die Edelmänner waren die Sammler, die Hüter und die Nutznießer von Naturwundern. Sie hatten die viel gepriesene Eigenschaft der Neugierde, die seit der Antike untrennbar mit Kennerschaft und dem Vermögen Kunst und Natur angemessen zu würdigen verbunden wurde.³⁹¹ Kaum ein Autor versäumte es die Neugierde im Zusammenhang mit bewundernswerten Werken der Natur zu erwähnen, angefangen mit Plinius bis hin zum spanischen Jesuiten Nieremberg. Selbst Covarrubias y Orozco erwähnt dieses Merkmal als treibendes Element von Edelmännern Kleinwüchsige aufzunehmen.³⁹² Zu diesem Kreis zählte auch der spanische Adlige Gaspar de Haro y Guzmán, der siebte Marqués del Carpio. Sein Vater Luis Mendez de Haro war Premierminister und Berater König Philipps IV. von Spanien. Er selbst wurde 1682 Vizekönig von Neapel und war für seine umfangreiche

³⁹⁰ Der strategische Gebrauch von Kleinwüchsigen im Rahmen des Geschenkwesens ist nicht genauer erforscht. Zur Bedeutung des Geschenkwesens generell siehe: Kubersky-Piredda/Salort Pons 2013, S. 124. Zum diplomatischen Geschenkwesen zwischen Italien und Spanien im 16. und 17. Jahrhundert siehe: Marieke von Bernstorff/Susanne Kubersky-Piredda (Hg.): *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna. 1550–1650* (Studi della Bibliotheca Hertziana, 8), Mailand 2013. Generelle Anmerkungen bei: Jonathan I. Israel: *Conflicts of Empires. Spain, the low countries and the struggle for world supremacy. 1585–1713*, London/Rio Grande 1997, S. xxiv.

³⁹¹ Katie Whitaker: *The culture of curiosity*, in: *Cultures of natural history*, hg. von N. Jardine, J. A. Secord und E. C. Spary, Cambridge 1996, S. 75–90; Olmi 1992, S. 165–192; Daston/Park [1998] ²2002, S. 79–102, 314f. Siehe auch die Beiträge in den Sammelbänden von: Robert J. W. Evans/Alexander Marr (Hg.): *Curiosity and wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot [u. a.] 2006; Joy Kenseth (Hg.): *The Age of the Marvelous*, Kat. Ausst. Darmouth, Hood Museum of Art, Hanover/New Hampshire 1991. Zur Sammlungskultur in Italien siehe: Findlen 2007. Zu den Funktionen von Sammeltätigkeiten siehe: Olmi 1992; Andreas Grote (Hg.): *Macrococosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (Berliner Schriften zur Museumskunde, 10), Opladen 1994; Aleida Assmann/Monika Gomille/Gabriele Rippl (Hg.): *Sammler – Bibliophile – Exzentriker (Literatur und Anthropologie, 1)*, Tübingen 1998, S. 55–297; Karl-Siegbert Rehberg: *Schatzhaus. Wissensverkörperung und ‚Ewigkeitsort‘. Eigenwelten des Sammelns aus institutionen-analytischer Perspektive*, in: *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, hg. von Barbara Marx und Karl-Siegbert Rehberg, München [u. a.] 2006, S. XI–XXXI.

³⁹² Zu Plinius siehe S. 62, Anm. 344, zu Nieremberg S. 38 und Anm. 220 und zu Covarrubias y Orozco S. 56f. und Anm. 323.

künstlerische Sammlung bekannt. Sie umfasste viele Gemälde namhafter Meister wie Tizian, Leonardo da Vinci und Caravaggio. Zu den bekanntesten Werken dieser Kollektion gehört die *Venus vor dem Spiegel* von Diego Velázquez.³⁹³ Die Sammelleidenschaft des Marqués beschränkte sich jedoch nicht nur auf Malerei, sie schloss auch seltene und außergewöhnliche Dinge aus dem Oeuvre der Natur ein, worauf ein kurzes Traktat von Padre Fray Anders Villamanrique schließen lässt, das dem Marqués gewidmet ist. Padre Fray Andrés Villamanrique, der Vorsteher des Monasterio de los Jerónimos de San Pedro de la Ñora, verfasste diese Schrift mit dem Titel *Singularidad histórica, la más peregrina y rara en su línea, que se halla en la noticia de los libros y historias sagradas, y profanas. Autorizada con la real existencia de sí misma, en una calaverita, y cabeza de un hombre tan pequeño (aun en la edad de 25 años) que no excedía su cuerpo al cuerpo de una perdiz* im Jahr 1675.³⁹⁴ In der einleitenden Widmung des Schriftstückes drückt Fray Domingo Sainz de Salazar, der Prediger und Hüter des Klosters De Domus Dei del Aguilera, seine Hoffnungen aus, es möge den Marqués erfreuen und unterhalten. Er betont wie selten und einzigartig das Traktat sei, nicht nur aufgrund seines Inhalts, sondern auch wegen seines historischen Stils, seiner Kürze und des gelehrten Wissens, das es vermittele, sodass er den Eindruck habe, es stelle an sich ein wertvolles Sammlungsstück für seine Bibliothek dar.³⁹⁵ Wie im Titel anklingt, berichtet das Werk von dem Schädel eines kleinwüchsigen Mannes von der Größe eines Huhns, der vor 1300 Jahren zur Zeit des Kaisers Theodosius in Ägypten gelebt haben soll.³⁹⁶ Die reale Existenz dieses Schädels bestätige die Wahrheit von seltenen Erzählungen, die sich in heiligen und profanen Büchern, Geschichten und Nachrichten finden. Kapitel I widmet sich zunächst den Monstren im Allgemeinen.³⁹⁷ Es offenbart, wie bewandert der Padre in den Inhalten von Wundertraktaten, Naturgeschichten und den Lehren von Aristoteles, Albertus Magnus und vieler anderer Gelehrter war. Vor dem Hintergrund seines ganzen gelehrten Wissens klassifiziert er die Fehlbildung des Kleinwuchses in diesem Kapitel gemäß teratologischer Klassifikation als einen Mangel an Materie.³⁹⁸ Seine ontologische Bestimmung findet der

³⁹³ Fernando Checa Cremades: El Marqués del Carpio (1629–1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer, in: *Anales de Historia del Arte*, 14, 2004, S. 193–212. Rosa López Torrijos: Coleccionismo en la época de Velázquez: El marqués de Heliche, in: *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid 1991, S. 27–36.

³⁹⁴ Fray Andrés de Villamanrique: *Singularidad histórica. la más peregrina. y rara en su línea. que se halla en la noticia de los libros y historias sagradas, y profanas. Autorizada con la real existencia de sí misma. en una calaverita y cabeza de un hombre tan pequeño (aun en la edad de 25 años) que no excedía su cuerpo al cuerpo de una perdiz*, Sevilla 1675. Das Traktat wurde bisher kaum näher erforscht. Erwähnung findet es bei: Río Parra 2003, S. 38, 42, 83, Anm. 33.

³⁹⁵ Villamanrique, *Singularidad histórica*, 1675, letzter Absatz aus der einleitenden Widmung von Fray Domingo Sainz de Salazar an Don Gaspar de Haro y Guzman: „Reciba V. Esc. Con su acostumbrada Benignidad este Tratadiro raro en todo; raro en la Brevedad; raro en el Estilo historico; raro en las Noticias; Raro en la Erudicion; y raro en el Assumpto; y alverguele tanto como acaricia à su Autor. Contra cuya modestia yo le estampo pues me confesso, que solo por divertira à V. Exc. Y darle gusto en lo que le mando, le entretuvo en esta historia tan singular, sin juzgar jamás que saldria de su Escritorio así se deve creer; pues un Anabuense de V. Exc. Le escriba, quando passeandose de dictava.“ Zur umfangreichen Büchersammlung des Marqués siehe: Gregorio de Andrés: *El marqués de Liche. bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid 1975. Der Umstand, dass Bibliotheken inhaltlich an die Kunstkammer angebunden waren und somit ein Bestandteil von ihr bildeten, wurde an der Bibliothek von Quiccheberg behandelt: Harriet Roth: *Die Bibliothek als Spiegel der Kunstkammer*, in: *Sammler – Bibliophile – Exzentriker (Literatur und Anthropologie, 1)*, hg. von Aleida Assmann. Monika Gomille und Gabriele Rippl, Tübingen 1998, S. 193–210.

³⁹⁶ Der Schädel, der die Größe einer Haselnuss haben soll, wird auf fol. 3r genauer beschrieben. Die Provenienz und die Herkunft des Schädels behandelt Villamanrique im Kapitel III, fol. 9r–10v. Auf den gleichen Schädel bezieht sich José V. de Olmo in seinem Traktat *Nueva descripción del Orbe de la Tierra*, Valencia 1681, fol. 537–538, zitiert bei: Río Parra 2003, S. 83 mit einer Abbildung (Fig. 8) des Schädels.

³⁹⁷ Villamanrique, *Singularidad histórica*, 1675, fol. 4r–5v unter dem Titel Parrafo I. De los monstros, sus casas naturales, y algunos de los mas raros, que ha avido.

³⁹⁸ Villamanrique, *Singularidad histórica*, 1675, fol. 4v: „La segunda es, por penuria de la materia, de dode salen defectuos en los miembros, como con solo un ojo, con solo un pie, y con quatro dedos solamente en cada mano; y juntamente los Enanos, &c.“

Kleinwüchsige jedoch im Schöpfungsschema von Augustinus. Der kleinwüchsige Mensch veranschauliche im Kosmos aller Naturen die Vielfalt und Bandbreite der Schöpfungen. Sie alle schmückten das Universum und offenbarten die Schönheit des Ganzen, d. h. der gesamten Natur. Zum einen stellten sie den Dekor für die Dunkelheit dar, zum anderen verhielten sie sich komplementär wie Schatten zu den Farben in einem Gemälde. Sie seien die Unvollkommenheiten, die die Vollkommenheit mehr erstrahlen ließen.³⁹⁹ Der Padre verschmäht allerdings auch den Naturbegriff des Plinius nicht, wenn er die Natur als eigenständige Kraft charakterisiert, die sich an der Erzeugung von Spielarten erfreue. In Kapitel III, das ausschließlich den seltenen Fällen von Kleinwuchs gewidmet ist, klassifiziert er den Kleinwuchs als eine Variation der Körpergröße, die sich in jeder Spezies finde.⁴⁰⁰ Der Wert dieser Spielarten bemesse sich laut Villamanrique in ihrer Einzigartigkeit, der Singularität und Seltenheit, die sie kostbar und bewundernswert mache.⁴⁰¹ Der Kleinwüchsige, dessen Schädel in die Hände des Padre gelangt ist, übertreffe in dieser Hinsicht alle anderen.⁴⁰² Dieses monströse Individuum sei nämlich kleiner und älter als alle bisher dagewesenen. Kein Pygmäe und kein Individuum, von dem Aristoteles oder Plinius berichtet haben, käme ihm gleich. Es sei die Monströsität unter den Monstren, die Seltsamkeit der seltsamsten Dinge, die in der Welt vorkämen.⁴⁰³ Drei Dinge erhöben ihn über alle anderen:

³⁹⁹ Villamanrique, *Singularidad histórica*, 1675, fol. 5r–5v: „De esto ay mucho en los libros sin querer decir en esto que ay libros llenos de mostrossidades sino que no ay duda que es grande hermosura de la naturaleza, semejante variedad de formas disformes, y al parecer defectuosas; porque así como la obscuridad de la noche es causa que adornen, y hermoseen mas los resplandores del Sol; y así como las sombras hazen sobre salir mas las tintas, y colorido diverso de la pintura, así lo disforme destas formas imperfectas, es causa que resplandezcan mas las formas de toda perfeccion.“, ebd. fol. 3v–4r: „12 De aqui es, que no por acaso, como muchos llevan, echandole la culpa al Sol, y al ingenio del Cielo, sino muy de proposito, forma el Autor destas naturalezas tanta variedad de grandeza, y pequeñez en los animales que adornan el todo del ambito del universo. Y así como ha avido generaciones de Gigantes, se escriben generaciones de Pigmeos, llenos están destas noticias los libros; y porque pertenece á la exornació deste tratado hablar de todo lo á el pertenesciente, trataremos la materia en Parrafos, eligiendo lo mas verisimil, ò verdadero.“

⁴⁰⁰ Villamanrique, *Singularidad histórica*, 1675, fol. 7v: „Mas lo cierto es, que no le falta esta recreacion a la naturaleza, deleitandose en la generacion destes juguetes. 31 Tambien lo que passa en el hombre toca Columela (49) que passa en la casta de los demas anomales, aves, y plantas; como cavallos, y yeguas enanas: palomas, y otras aves caseras enanas: mancanos, y naranjos enanos, que tambien tocó Plinio: (50) Pumilionum genus in omnibus animantibus est, atque etiam inter volucres.“ Villamanrique zitiert hier Beispiele von Plinius für das Pflanzenreich, wie es schon Covarrubias y Orozco getan hat, siehe Anm. 321. Der Urheber all dieser Naturen bleibe aber immer noch Gott: ebd. fol. 3v: „12 De aqui es, que no por acaso, como muchos llevan, echandole la culpa al Sol, y al ingenio del Cielo, sino muy de proposito, forma el Autor destas naturalezas tanta variedad de grandeza, y pequeñez en los animales que adornan el todo del ambito del universo.“

⁴⁰¹ Villamanrique, *Singularidad histórica*, 1675, fol. 2r: „1 Solo lo raro, unico y singular puede alcançar el nombre de precioso, grande y lleno de estimacion. A el objeto, que V. Exc. Māda me māda deferivir, ò pintar, ò solamente dibuxar, tēgo por lo mas precioso en su linea, ù de mas aprecio que ay en el mundo, no por otra razon, que por ser solo raro, unico y singular: *Omne quod rarum est, pretiosum est.*“ Das Gewöhnliche hätte weniger Wert: ebd. fol. 2v: „4 Lo comun engendra meno precio.“

⁴⁰² Das Kapitel III trägt den entsprechenden Titel: Villamanrique, *Singularidad histórica*, 1675, fol. 9r: „Las razones de ponderacion, y estimacion, que acompañan al Enano de nuestro assumpto, mayores que las de otro monstroso individuo.“

⁴⁰³ Villamanrique, *Singularidad histórica*, 1675, fol. 7v–8r: „34 Las monstrosidades particulares de sujetos pequeños han sido muchas; pero ninguna lega á ser tan rara como la del sugeto de nuestro assumpto. Porque parte de ellos, aunque pudieron salir á luz, no se pudieron criar; y parte, aunque se conservaron algún tiempo solo quedo su memoria. Y sobre todo, que ninguno llegè a ser tan grande en lo pequeño. 35 De la primera suerte trata Aristoteles (55) quardo dize que no lograron veinte hijos, que una muger dio a luz en quatro partos: a cinco hijos en cada parto ay muchas; una esclava del Emperador Augusto, (56) otra por nombre Serapia, (57) otra en tiempo del Emperador Enzico. (58) De á siete ay dos, una en Egipto (59) y la madre de Lamisio Rey de los Longobardos, que los mando arrojar en una cisterna de agua: y acaso revolviendolos el Rey, uno que avia vivo, se asio de la asta tan fuerte que salio fuerte, y le mado educar y le sucedio en el Reyno, y fue (60) el Lamiño dicho.“ Neben Aristoteles und Plinius führt er noch weitere antike Autoren wie den Poeten Philetas an und berichtet von Kleinwüchsigen des berühmten Marcus Antonius und Kaiser Augustus: ebd. fol. 8v: „40 De la segunda fuerte afirma Plinio (69) que huvo en Roma un Enano, llamado Conépas, de solos dos palmos, y medio de cuerpo. Y una esclava llamada Andromeda, de la misma pequeña estatura. Y en el mismo capitulo, testigo Marco Varron, que los trato afirma, que Manio Maximo y Marce tulio hijos de Cavalleros Romanos, tenia cada uno solos dos codos de estatura: y dize Plinio, que en su tiempo o se guardavan todavia sus huesos por prodigio. Philetas Poeta, escritor de eclogas, Maestro

Als erstes, dass er die Statur eines Mannes besessen habe, die gemeinhin der Mikrokosmos der Welt sei und damit das größte Wunder Gottes. Der Kleinwüchsige sei folglich das Kompendium des Kompendiums der Welt, der Inbegriff der Wunder Gottes, der in seiner Weisheit ein ganzes Universum in einem so kleinen Körper abgebildet habe. Als zweites mache gerade diese Kleinheit den Wert gegenüber einer exzessiven Größe aus und verdiene mehr Bewunderung als ein Riese. Der dritte Punkt liegt in dem erhaltenen Schädel selbst begründet, der das wichtigste Körperteil eines Menschen darstelle, den Sitz der Seele und all ihrer Vermögen, der alles regiere und lenke.⁴⁰⁴

Villamanrique versammelt in seinem Traktat alle theoretischen Grundlagen der Zeit, um das Naturwunder zum wertvollen Besitzobjekt zu erheben: die Schöpfungslehre des Augustinus, das Erzählkonzept der Naturgeschichte von Plinius und die naturkundlichen Erkenntnisse des Aristoteles. All diese gelehrten Traditionen bilden das Fundament für die Entfaltung der Sammlungskultur in der Frühen Neuzeit und für die Bedeutung, die man authentischen Belegen von Wundern Gottes zuschrieb. Deswegen bemüht sich Padre Villamanrique im letzten Kapitel seines Traktates die Authentizität des Schädels entsprechend darzulegen und herauszustellen. Er benennt die Besitzer des Schädels Papst Benedikt XIII. und den Erzbischof von Tarragona, dem späteren Bischof von Cartagena. Leider habe es in den Annalen des Papstes keinen Hinweis darauf gegeben, dass der Kleinwüchsige zu dessen Zeit gelebt habe. Doch gebe es Berichte von anderen Autoren, die behaupteten, dass zur Zeit des Kaisers Theodosius ein Kleinwüchsiger von 25 Jahren und der Größe eines Rebhuhns gelebt habe, dem die Größe des erhaltenen Schädels verhältnismäßig entsprechen würde.⁴⁰⁵ Er führt sogar noch die historischen Zeitumstände heran, die die Wahrscheinlichkeit nahelegten,

de Prolomeo Filadelso, fue tan enano, que se necessito a traer suelas de plomo, porque no se lo llevase el avre. Ravisto Textor (70) refiere, que Marco Antonio Sisipho tuvo un Enano de ingenio vivaz, que tenia de cuerpo menos que dos pies. Y otro el Emperador Augusto, llamado Lucio, de la misma pequeña estatura, y que servia de mucho devirtimiento al Pueblo en los espectaculos.“ Die Singularität des Kleinwüchsigen beschreibt er mit den folgenden Zeilen: ebd. fol. 9r: „41 Todo lo qual que hemos dicho en la primera, y segunda fuerte, aunque es portentoso, si salio á luz, no se conservo; y si se conservo algun tiempo, nada subsiste, sino su memoria. Y nuestro enano, no solo existe, sino que se conserva su memoria mil y treientos años ha, y es mayor prodigio, pues vence a todos los referidos, en ser menor de cuerpo, y mayor de edad, que todos ellos.“ Sowie ebd. fol. 2v: „fue el Nuestro lo monstroso de los monstruos, y lo raro de las cosas raras que ha avido en el Mundo.“

⁴⁰⁴ Villamanrique, Singularidad histórica, 1675, fol. 10v.: „48 Supuestas, pues recomendaciones de aprecio, entran mis ponderaciones en realce de su estimacion, y las reduzgo a tres. La primera es pertenesciente a la fabrica, yestatura del hombre. La segunda, que sea la prenda que gozamos la cabeza, miembro mas noble, y principal. Y la tercera que se aya, o huviesse su mostrosidad de la parte de lo Pigmeo, y no de la parte de lo Gigante. 49 Y en quanto a la primera, es de admirar cosa tan minima; y mas si se considera que en la fabrica, y composicion de su cuerpo tan Enano estatua fabricado todo el mundo. Si el hombre es compendio del mundo, el nuestro es compendio del compendio del mundo.“ In den nächsten Abschnitten führt er explizit die jeweiligen Punkte aus, siehe ebd. fol. 10v–11v, Abschnitt 49–54. Dass die Seele auch in kleine Körper einfahren könne, begründet er mit den Lehrsätzen von Thomas von Aquin, siehe ebd. fol. 7v, Abschnitt 32. Für die Bewunderung kleiner gegenüber großen Geschöpfen habe sich auch Augustinus in seiner *De civitate Dei*, Buch 22, Kapitel 24 ausgesprochen, wo er Ameisen und Bienen eine größere Bewunderung zuschreibe als einem großen Wal, siehe ebd. fol. 11v.

⁴⁰⁵ Villamanrique, Singularidad histórica, 1675, fol. 10r-10v: „47 A estas tan claras recomendaciones se le sigue suocessivamente el autentico testimonio de la tradicion, y implicito parecer que me remitiò su ilustrisima el Señor Don Francisco de Roxas y Borja Arcobispo de Tarragona, y al presente de Cartagena, en sè de averle remetido, y presentado à V. Esc. dize así: *Siendo el ano de 1657. Arzebispo de Tarragona tuvo noticia que en sucessores de criados del Papa Luna llamado Benedicto dezimo tercio, avia una Calavera de un Ennao, que no era mayor que una avellana, y que estava su dueno en un Lugar cerca de Peniscola, à donde murio el Papa. Hize diligencia que me la traxeran para ver esta maravilla; y aunque se busco en los anales de aquel Pontifice, no se hallò noticia que el tal enano viviesse en su tiempo. Pues cosa tan vara no emisiria; y así se deve creer, que el l'ontifice tuvo sola esta calabera, no todo el cuerpo. Para confirmar ser natural, y no artificial, se hallaron Autores que citara el papel, que afirman aver vinido en Egipto en tiempo del Emperador Theodosio un Enano veinte y cinco anos, no mayor que una perdiz, y de bonissima conversacion, con que se salio de la duda, de si pudo ser supuesta y qualquiera que la vea conocera esta verdad. A mi me la ferio su dueno per interez y conociendo ser alhaja digna de un Museo singular, à donde se conserve este prodigio, la presente en Marcia à 12. De Innio 1674 al Escelentissimo señor Marques del Carpio mi señor sugete de singular guste, y [...] que sobra darle la estimacion en que deve tenerse, y admirarse tal unica pequenez.“*

dass der Kleinwüchsige ein bekehrter Christ gewesen sei, sodass dessen Schädel, wenn er sich selber zum Christentum gerettet habe, gar eine Reliquie darstelle. Wenn er jedoch ein Heide gewesen sei, so bleibe der Schädel das Zeugnis für das größte Wunderkind der Natur.⁴⁰⁶ In jedem Fall sei er es aber wert in einem Museum aufbewahrt zu werden. Mit diesem Anliegen wendet sich der Padre an den Marqués. Dessen Kenntnis und große Neugier sollten dieses Wunder hüten, denn er wisse es richtig zu schätzen und zu bewundern. Über mehrere hundert Jahre habe der Schädel bereits sein historisches Andenken bewahrt und mit dem ganzen Gewicht seiner historischen Authentizität werde es dem Gedächtnis und der Unsterblichkeit des Hauses des Marquis zur Ehre gereichen, wenn es in seine Sammlung eingehe.⁴⁰⁷ Von einem Prinzen an den nächsten weitergegeben, solle es von den großen Händen eines Kaisers, Papstes, Erzbischofs und Bischofs nun in ein Museum übergehen, damit alle, die dies altertümliche und einzigartige Werk sähen, Gott verehren und preisen könnten.⁴⁰⁸

4.2.4. Fazit

Das Werk von Padre Fray Andrés Villamanrique formuliert das Anliegen Naturwunder zu studieren, zu dokumentieren und der Nachwelt zu hinterlassen. Sie sollten ihrem historischen Wert entsprechend und als Gegenstände der göttlichen Schöpfung in ihrer Außergewöhnlichkeit wertgeschätzt werden. Diejenigen, denen diese privilegierte Aufgabe zukam, waren die von Neugierde erfüllten und mit Kennerschaft belesenen Männer von Rang und Status. Sie repräsentierten eine gebildete Kultur, der es vorbehalten blieb Naturwunder zu besitzen, zu pflegen, auszutauschen, zu diskutieren und letztendlich zu sammeln. In den Ritualen des Banketts, des Turniers und der Stadteinzüge wurden die Naturwunder Teil des großen universalen Programms von Tugenden und Sünden, in dem sich die Hofgesellschaft selbst als moralisch überlegen und heroisch präsentierte. Sie waren die Erwählten, die Gottes Schöpfung in den Naturwundern nicht nur erkannten, sondern auch preisten. Damit kamen sie ihrem anthropologischen Auftrag als Mensch auf Erden gegenüber Gott nach. Folglich wurde diesen Objekten Wertschätzung entgegengebracht. Sie wurden ausgestellt, vorgeführt, über

⁴⁰⁶ Villamanrique, *Singularidad histórica*, 1675, fol. 12v–13r: „59 Y la mas ponderable circunstancia, es lo que puede ser que fuesse, áuque puede ser no aya sido. Pues leidas las historias de Nicephoro, Sócrates, y Sozomeno, y averiguado lo que en Egipto passa, y sucedia en tiempo de nusetro Enano; es constante, que por entonces se destruyeron los templos de la Idolatria, y entró la Religion Christiana, se convirtieron los Egipcios à nuestra Santa Fè, y dexaron de adorar el Nilo que era su ceguedad. [...] 60 Pues siendo así, verisímil es, que perteneciese nuestro Enano al Christiamismo, y su alma goze de Dios, el qual como acto purissimo incorpóreo, y libre de toda potencialidad, y materia, no mira la cantidad del cuerpo, sino la qualidad del alma: (82) *Non mole, sed virtute magnus est Deus*, dixo Augustino. Y si fue Christiano, y se salvò, ya la Calaverira seria Reliquia; y si fue Gentil, y se condenò, el guardarla, ponderarla, encarecerla, y reservarla, es con inspección à ser el mayor prodigio de la naturaleza, que se conoce, [...]“.

⁴⁰⁷ Villamanrique, *Singularidad histórica*, 1675, fol. 9r: „42 La primera recomendacion, que la Calaverita trae para su aprecio, es la singularidad; con que es sola, rara, y unica en el mundo, y vestida de tanta antiguedad. Tocamoslo arriba, num. 6 v. 8 en su pintura, y agora lo retocaremos en su ponderacion. Tengo por sin duda que se eslabonará, y encadenará con las grandezas de la eterna memoria de su casa de V. Exc. V. aplicandose à la inmortalidad de sus muros, la verdesta siempre lozana moral grandeza, vivira celebrada por sola, y de solar conocido en el padron de las edades.“ Sowie fol. 10v, Zitat in Anm. 405.

⁴⁰⁸ Villamanrique, *Singularidad histórica*, 1675, fol. 3r: „6 Tambien à lo peregrino, y raro deste Assumpto, que V. Esc. me manda delincar, se sigue la vovedad antigua, ò la antigüedad moderna que en si tiene. Y lo es grande manisestarse en esta ocasión, prenda, que de Principe en Principe llegó desde el Emperador Theodosio á manos de Benedicto Tertio dezimo y después á las del Mustrifisimo señor Don Francisco de Roxas y Roxas y Borja, Arçobispo de Tarragona, Obispo de Avila, y al presente Obispo de Cartagena: y dellas al Museo de V. Exe. donde su alt conocimiento, y gran curiosidad, la conservará, para que todos los que fueren versados en Historias, y noticiosos de antiguedades, tengá mas que anotar en los libros, siempre que nuevamente encontraren esta singularidad, assegurando, que esta prenda la posee España, in merecimientos de la curiosidad, inteligencia, y buenas letras de V. Esc. Y ue esta vinculada á su Libreria: y todos los que la vieren, alaben á Dios en la veneracion desta antiguedad, y particularissima obra de la Naturaleza.“

sie wurde geschrieben und sie wurden abgebildet. Das Porträt wurde zu einem Medium dieser Dokumentation, konnte aber in seinen bildnerischen Mitteln noch weit darüber hinausgehen.

5. Die Aufnahme des Kleinwüchsigen ins Porträt

So exklusiv Kleinwüchsige als Wunder und Monstren der Natur in den Dienst der noblen Gesellschaft aufgenommen wurden, so selten waren auch die bildlichen Darstellungen, die von ihnen angefertigt wurden. Dabei gehörten sie nicht einmal zu den Hauptakteuren unter den Monstrenerscheinungen. Sie teilten sich die Bildbühne mit Haarmenschen, bärtigen Frauen, Riesen und Narren. Ihre außergewöhnliche Existenz schien bedeutend genug zu sein, um nicht nur in literarischen Werken, sondern auch im Medium des Bildes festgehalten zu werden. Ihre Darstellungen waren stets Auftragsarbeiten ihrer Herren und Gönner. Aus diesem Grund muss man ihre Porträts vor dem Hintergrund der Beweggründe und Absichten dieser Gesellschaftsschicht betrachten. Das erfordert, dass die ursprünglichen Funktionen des Porträts als Erinnerungs- und Imagebild hinterfragt sowie künstlerische Interessen und gattungsübergreifende Aspekte einzubezogen werden. Insbesondere Einzelgemälde von Kleinwüchsigen und anderen monströsen Naturwundern erweisen sich vor diesem Hintergrund nicht als klassische Vertreter des Porträts, da sie Parallelen zu anderen Bildgattungen und literarischen Formaten aufweisen. Ihre bildlichen Existenzen standen in Verbindung mit der literarischen Tradition der Naturkundewerke und Moralsatirik. Sie waren Bestandteil des Sammlungs- und Wunderkammerzusammenhangs und dienten sogar als kuriose Sujet der Natur, um kunsttheoretische Diskurse und Positionen auszutragen. Ihre Abbilder gingen in ihrer Bedeutung über das jeweilige Individuum hinaus und standen stets im Zusammenhang mit den ikonographischen Karrieren anderer Monstrum-Figuren. Selbst an der Seite eines Repräsentanten der Auftraggeberschicht spielten all diese medialen und kulturalanthropologischen Aspekte eine Rolle, denn schließlich waren sie nur Akteure im kulturellen Kontext der noblen Gesellschaftsschicht und im Porträt Teil ihrer kulturellen Ausdrucksformen.

5.1. Die Bildniswürdigkeit der Monstren

Ein erster Hinweis auf die zeitgenössische Einschätzung dieser Bilder findet sich im Traktat *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) des bolognesischen Bischofs Gabriele Paleotti. Das Werk wurde in Anlehnung an das Bilderdekret der Abschlusssitzung des Tridenter Konzils verfasst und widmete sich im Rahmen der Katholischen Gegenreformation der Rechtfertigung der katholischen Bilderverehrung gegen den protestantischen Ikonoklasmus. Mit klaren theologischen Intentionen verfasst, gilt es nicht als klassisches Werk der Kunstliteratur,⁴⁰⁹ dennoch schildert es unter welchen Voraussetzungen Monstren als legitimes Sujet vor dem Hintergrund des zeitgenössischen theologischen Regelwerks in Bildwerke aufgenommen werden konnten. Paleotti widmet den monströsen und wunderbaren Bildern ein eigenes Kapitel: *Delle pitture monstruose e prodigiose*.⁴¹⁰ Die Darstellung des Monströsen bezeichnet er als *teratographia*, abgeleitet von dem griechischen *teras*, pl. *terata*, der Bezeichnung für Monstren.⁴¹¹ Zuerst behandelt er die Monstren der Natur unter den Menschen

⁴⁰⁹ Heinz Steinemann: Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis ‚Discorso intorno alle immagini sacre e profane‘ (1582), Hildesheim [u. a.] 2006, S. 11. Siehe auch: Christian Hecht: Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus. Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997, S. 43.

⁴¹⁰ Paleotti, *Discorso*, [1582] 1961, Kap. XXXVI, S. 419–424.

⁴¹¹ Paleotti, *Discorso*, [1582] 1961, S. 419: „La pittura monstruosa de’ Greci è stata detta τερατογραφία, ch’abbraccia tutte le sorti de’ mostri, potendo quelli essere o dalla natura o dalla imaginazione, o tenere della qualità dell’uno e l’altro, o non essere propriamente né l’uno né l’altro.“ Der Terminus *teras* (pl. *terata*) kommt aus dem Griechischen und wurde von Aristoteles als Bezeichnung für abnorme Geburten (Monstren) benutzt. Von diesem Begriff leitet sich die Lehre von den Fehlbildungen, die Teratologie ab, siehe: Friedmann 1981, S. 3; Michael

und Tieren, die er als Verstöße gegen die Ordnung der Natur definiert.⁴¹² Darunter unterscheidet er zwei Arten von Monstren: diejenigen bei denen die Monströsität in der Quantität und diejenigen bei denen sie in der Qualität begründet sei.⁴¹³ Zu den quantitativen Monstren gehörten die Kleinwüchsigen.⁴¹⁴ Solche Monstren der Natur werden nur unter der Bedingung abgebildet, dass es das Thema erfordere, wie z. B. beim Leben des Heiligen Antonius, der einen Homunkulus gesehen habe. Auf dieser Grundlage dienten sie nicht zur Anschauung von Deformität, sondern erhielten Lob dafür, dass sie die Wahrheit darüber bezeugten, wie Dinge seien.⁴¹⁵ Zu diesen Monstren gehörten auch diejenigen aus Afrika, von denen authentische Autoren berichteten. Diese könnten ebenfalls ohne Schande gemalt werden.⁴¹⁶ Die *teratographia* kann demnach als mediale Dokumentation von Fehlbildungen im Naturreich verstanden werden. Sie bezeugen die Naturwahrheit, die Paleotti zur ureigensten Bestimmung von Kunst erhebt. Das Umfeld der katholischen Reformmalerei wie auch die Kunsttheorien der Zeit definierten die Repräsentationsleistung von Bildern ausgehend von dem Begriff der Naturnachahmung. Auch wenn nicht alle Autoren dasselbe darunter verstanden und es als absolute Zielvorgabe akzeptierten, blieb die Bezugsgröße der *imitatio* stets gegeben. Im Fall von Monstren oder Grotresken konnte sie sogar zur Legitimierung ihrer Darstellung herangezogen werden.⁴¹⁷ Ihr dokumentarischer Wert erlaubte es sie ins Historienbild aufzunehmen, das in der kanonischen Hierarchie der Gattungen der Malerei die oberste Stufe bekleidete.⁴¹⁸ Besonders die biblischen Sujets der Historie waren für die kirchliche Praxis von großer Bedeutung, da sie durch ihre affektive Wirkung die Gläubigen zur Frömmigkeit anregten.⁴¹⁹ Florentinische Künstler ließen Kleinwüchsige als Teil der höfischen Entourage in der neutestamentlichen Geschichte von der Anbetung der Heiligen Drei Könige auftreten oder die Königin von Saba bei ihrem Besuch bei König Salomon begleiten.⁴²⁰ Erschienen Kleinwüchsige in den Vitendarstellungen von Heiligen wie dem Heiligen Antonius, so trugen sie zur wahrheitsgetreuen Fundierung seiner Biographie bei. Sie wurden Teil eines didaktischen und propagandistischen Mittels der frömmigen Belehrung und betonten das Wunderbare und Bewundernswerte am Leben des Heiligen.⁴²¹ Dass Naturwunder die Würde eines kirchlichen Ereignisses nicht untergruben, belegt auch ein Autodafé, das am 30. Juni 1680 auf der Plaza Mayor in Madrid stattfand und von Francisco Rizi in einem

Hagner: [Art.] Mißbildungen. körperliche, in: Enzyklopädie Medizingeschichte, hg. von Werner E. Gerabek [u. a.], Berlin/New York 2005, S. 996f.

⁴¹² Paleotti, Discorso, [1582] 1961, S. 419: „I mostri dalla natura sono, come gl’intelligenti, quei corpi i quali sono contro l’ordine della natura, siano d’uomini o d’animali bruti.“

⁴¹³ Paleotti, Discorso, [1582] 1961, S. 419: „Nel primo modo può accadere la mostruosità o per la quantità o per la qualità.“

⁴¹⁴ Paleotti, Discorso, [1582] 1961, S. 419: „[...] o di picciolezza, come sono quelli chiamati da’ Greci e dal parlare nostro commune nani et altrimente pigmei, dal nome di cubito; [...]“.

⁴¹⁵ Paleotti, Discorso, [1582] 1961, S. 420: „Questi mostri dalla natura diciamo che si possono dipingere, però con occasione quando ricerchi così il soggetto che s’ha per le mani; et allora non solo non averanno deformità, ma più tosto commendazione, per rappresentare la verità di quello che è stato: sì come, chi figurasse la vita di S. Antonio potrà molto bene isprimere quello che scrive S. Girolamo di lui, dicendo: Vidit homunculum aduncis naribus et fronte cornibus aspera, cui extrema corporis in caprarum pedes desinebant;“

⁴¹⁶ Paleotti, Discorso, [1582] 1961, S. 420: „Così chi figurasse le cose di Africa o de’ paesi nuovamente trovati, potria senza biasimo pingere varii mostri et umani e ferini, narrati dagli scrittori autentici di quei luoghi.“

⁴¹⁷ Steinemann 2006, S. 92–94, 100f.

⁴¹⁸ Karin Hellwig: Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert (Ars Iberica, 3), Frankfurt am Main 1996, S. 201f.; Gaethgens 2003, S. 16. In Bezug auf die Kriterien für die Rangordnung vgl.: Ekkehard Mai: Historia! – Von der Figurenmalerei in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert, in: Triumph und Tod des Helden, hg. von Ekkehard Mai, Kat. Ausst. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Mailand 1987, S. 15–29.

⁴¹⁹ Hellwig 1996, S. 205.

⁴²⁰ Meister des Bambino Vispo, Florenz, *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, 15. Jhd., Holz, 31 x 58 cm, Douai, Musée de la Chartreuse; Sandro Botticelli, *Die Anbetung der Könige*, 1470, Holz, 50 x 136 cm, London, The National Gallery; Apollonio di Giovanni, *Die Königin von Saba bei König Salomon*, ca. 1460–65, Eitempera auf Holz, 42 x 151 cm, Yale, University Art Gallery, James Jackson Jarves Collection.

⁴²¹ Zum wunderbaren Charakter der mittelalterlichen Heiligenlegenden siehe: Bynum 1997, S. 10–12.

Gemälde festgehalten wurde.⁴²² Es wurde im Rahmen der Feierlichkeiten zur Hochzeit des spanischen Königs Karl II. und Marie Louise d'Orléans abgehalten.⁴²³ Links vom zentralen Balkon im Hintergrund des Gemäldes, auf dem das königliche Paar Platz gefunden hat, sieht man drei kleine Gestalten, die sich vor einer Gruppe von *dueñas* versammelt haben. Sie gehörten zur Entourage des spanischen Herrscherpaares und zugleich zum auserwählten Zuschauerkreis einer historischen gerichtlichen Bekundung kirchlicher Lehre.

Das Anliegen der bildnerischen Darstellung des Naturwunders Wahrheit über die Natur der Dinge zu bezeugen korrespondiert mit der Forderung, die Paleotti auch an das Porträt stellte. Als eine *imitacio* der Natur solle es nichts beschönigen, weder angeborene noch nicht angeborene Schädigungen auslassen. Es müsse den Anspruch auf Wirklichkeit erfüllen.⁴²⁴ Das Porträt des Kleinwüchsigen Giacomo Picino aus der Sammlung der Medici folgte dieser Anforderung.⁴²⁵ In ganzer Figur sitzend abgebildet, neben sich die Attribute seines Herrn, Schwert und Schild des Ritters Pigniatta, hält eine Schrifftafel zu seinen Füßen fest, dass es sich um das wahre Bildnis des Portugiesen Giacomo Picino handelt: „Questo e il vero ri/ trato efigie et mis/ di Giac Picino porto/ gese“.⁴²⁶ Die gleiche Verschränkung von Bild und Schrift findet sich im Porträt der bärtigen Frau Magdalena Ventura des spanischen Malers Jusepe de Ribera.⁴²⁷ Die lateinische Inschrift ist in eine Säule gemeißelt, die als bildliches Element in die rechte Bildhälfte integriert ist. Sie preist die Abgebildete als großes Wunder der Natur, benennt ihre Herkunft aus der Stadt Accumoli im Königreich Neapel und schildert das wunderbare Ereignis, das ihr widerfahren sei: Der mittlerweile 52-jährigen, verheirateten Mutter von bereits drei erwachsenen Kindern sei im Alter von 37 Jahren ein wallender Bart gewachsen. Neben den kurz skizzierten biographischen Angaben der wundersamen Frau werden zudem der Urheber des Bildes, der Auftraggeber und die Entstehungszeit genannt. Es heißt das Bild sei im Auftrag von Ferdinand II., dem III. Herzog von Alcalá und Vizekönig von Neapel in Auftrag gegeben und vom Maler Jusepe de Ribera am 16. Februar 1631 ausgeführt worden.⁴²⁸

⁴²² Francisco Rizí, *Autodafé auf der Plaza Mayor in Madrid*, 1683, Öl auf Leinwand, 277 x 483 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁴²³ José Antonio Escudero López: La Inquisición española, in: Actas de la II Jornada de historia de Llerena, hg. von Francisco J. Mateos Ascacibar und Felipe Lorenzana de la Puente, Llerena 2001, S. 15–45, hier S. 35f.

⁴²⁴ Paleotti, *Discorso*, [1582] 1961, S. 340f.: „E poiché si chiamano ritratti dal naturale, si dovia curare ancora che la faccia o altra parte del corpo non fosse fatta o più bella o più grave o punto alterata da quella che la natura in quella età gli ha conceduto, anzi, se vi fossero anco defetti, o naturali o accidentali, che molto la deformassero, né questi s'avriano da tralasciare, se non quando con l'arte si potessero realmente dissimulare, si come è scritto del ritratto d'Antigono, che da Apelle fu fatto in profilo perché non apparesse ch'egli era losco e manco d'un occhio.“ Zum Porträtbegriff bei Paleotti siehe: Rudolf Preimesberger: Caius Plinius Secundus d. Ä.: Imago. indiskret und diskret (77 n. Chr.), in: *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren)*, 2), hg. von Rudolf Preimesberger. Hannah Baader und Nicola Suthor, Darmstadt 2003, S. 134–144, hier S. 143; Hannah Baader: Gabriele Paleotti: Ähnlichkeit als Kategorie der Moral (1582), in: *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren)*, 2), hg. von Rudolf Preimesberger. Hannah Baader und Nicola Suthor, Darmstadt 2003, S. 297–306, hier S. 304.

⁴²⁵ Florentinischer Kreis, *Porträt des Portugiesen Giacomo Picino*, 16. Jhd., Florenz, Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto.

⁴²⁶ Dass er dem Hofstaat des Ritters Pigniatta angehörte, legt eine Notiz im Inventar der Villa di Artimino von 1599 nahe: „un quadretto in tela, senza ornamento, del ritratto di Jacomo Piccinino, intero, a sedere, che questo Sua Altezza Serenissima vole che stia in casa il Cavaliere Pigniatta“ zitiert nach: Mammana 2016, S. 20.

⁴²⁷ Jusepe de Ribera, *Magdalena Ventura*, 1631, Öl auf Leinwand, 196 x 127 cm, Toledo, Hospital de Taverna.

⁴²⁸ „EN MAGNVM NATVRAE / MIRACVLUM / MAGDALENA VENTVRA EX / OPPIDO ACVMVLI APUD / SAMNITES VVLGO EL A / BRVZZO REGNI NEAPOLI / TANI ANNORVM 52 ET / QVOD INSOLENS EST CVM / ANNUM 37 AGERET COE / PIT PVBESCERE EOQUE / BARBA DEMISSA AC PRO / LIXA EST VT POTIVS / ALICIVIVS MAGISTRI BARBATI / ESSE VIDEATVR QVAM MV / LIERIS QVAE TRES FILIOS / ANTE AMISERIT QVOS EX / VIRO SVO FELICI DE AMICI / QVEM ADESSE VIDES HA / BVERAT. / IOSEPHVS DERIBERA HIS / PANVS CHRISTI CRVCE / INSIGNITVS SVI / TEM / PORIS ALTER APELLES / IVSSV FERDINANDI II / DVCIS III DEALCALA / NEAPOLI PROREGIS AD / VIVVM MIRE DEPINXIT / XIIIJ KALEND. MART. / ANNO MDCXXXI.“, zitiert nach: James Clifton: „Ad vivum mire depinxit“. Toward a Reconstruction of Ribera's Art Theory, in: *Storia dell'arte*, 83, 1995, S. 111–132, hier S. 112. Vgl. die Zusammenfassung der Inschrift von: Susanne Thiemann: Sex trouble. Die bärtige Frau bei José de Ribera. Luis Vélez de Guevara und Huarte de San Juan, in: *Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang der*

Mit diesen Angaben erfüllt die Schrifttafel die klassischen Merkmale der Berichterstattung über Monstergeburten und Naturwunder, wie sie in Zeitungsmeldungen und Naturkundetraktaten geprägt wurden. Sie verleiht dem Porträt einen historischen Kontext und erhebt es zum historischen Zeugnis dieses Naturwunders, autorisiert durch Auftraggeber und Künstler.⁴²⁹ Wie die wirklichkeitsnahen graphischen Abbildungen von den drei Kleinwüchsigen in der *Monstrorum Historia* von Ulisse Aldrovandi, so stehen auch die lebensnahen malerischen Porträts in der gelehrten Tradition der Naturgeschichte die bewundernswerte Schöpfung Gottes zu veranschaulichen und die Menschen dazu anzuhalten Gott für seine Werke zu preisen. Zugleich vereinen die Bilder das historische, nicht alltägliche und außergewöhnliche Sujet einer Historienmalerei mit dem Natursujet eines Porträts.⁴³⁰ Das Anliegen einer Historie zu belehren, zu bilden und an bedeutende Ereignisse zu erinnern verbindet sich mit der naturnahen Vergegenwärtigung und dem Andenken eines Geschöpfes Gottes, das aus der krönenden Gattung des Menschen stammt.⁴³¹ Das historische Geschehen grenzt sich dabei nicht auf ein punktuelles Ereignis ein, wie die Geburt eines Monstrums, sondern erstreckt sich auf eine ganze wundersame Existenz, die in einer Porträtaufnahme eingefangen wird. Das Porträt erzählt eine *Historia naturalis*.

Ölgemälde von Naturwundern konnten auch als Vorbild für Miniaturen in künstlerischen naturphilosophischen Werken fungieren, wie zwei Abbildungen in dem vierbändigen emblematischen Werk *Animalia Rationalia et Insecta, Ignis* (1575–80) des Künstlers Georg Hoefnagel zeigen, das sich als Kompendium der bekannten Welt der Naturphilosophie verstand und in vier Tierbüchern korrespondierend zu den vier Elementen angelegt wurde.⁴³² Die zwei Doppelporträts zeigen das Ehepaar Gonsalus und ihre zwei gemeinsamen Töchter.⁴³³ Petrus Gonsalus litt an Hypertrichose und gehörte als lebendes Beispiel eines sogenannten ‚Haarmenschen‘ ebenfalls zum Kompendium der Naturwunder, deren Zustandekommen auch gerne der sogenannten Imagination, der Einbildungskraft der Mutter zugeschrieben wurde.⁴³⁴ In dem Traktat wird die Haarmenschfamilie der Tierwelt zugerechnet und innerhalb dieser wiederum zum Naturwunderwerk der Insekten.⁴³⁵ Die Abbildung der Eltern zielt eine

Neuzeit, hg. von Judith Klinger, Potsdam 2006, S. 47–82, hier S. 54f. In Bezug auf die Lesart des Entstehungsdatums besteht in der Forschung Uneinigkeit, siehe ebd. Anm. 11, S. 55.

⁴²⁹ Zum Aufbau und Charakter von spanischen Meldungen von Monstergeburten und Naturwundern siehe: Río Parra 2003, S. 131 sowie S. 52 in dieser Arbeit.

⁴³⁰ Zum Historienbild lag bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts keine genaue Definition in der Kunsttheorie vor. Einen Überblick über die sich seit dem 15. Jahrhundert entwickelnden Kriterien gibt: Thomas W. Gaegtens: Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie, in: Historienmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 1), hg. von Thomas W. Gaegtens und Uwe Fleckner, Berlin 1996, S. 15–76, hier bes. S. 16–26.

⁴³¹ Zu den Anforderungen an das Historienbild, u. a. formuliert von Leon Battista Alberti und Gabriele Paleotti siehe: Gaegtens 1996, S. 16–20, 23. Alberti umschrieb die Kriterien für ein Historienbild mit folgenden Begriffen: *invenzione, compositione, circoscriptione, copia, varietà und ricevere di lumi* (ebd. S. 18).

⁴³² Thomas DaCosta Kaufmann: The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II, Chicago/London 1988, Kat.-Nr. 9, S. 202f.; Christiane Hertel: ‚Der rauch man zu München‘: Die Porträts der Familie Gonsalus in der Kunstkammer Erzherzog Ferdinands II. von Tirol, in: Sammler – Bibliophile – Exzentriker (Literatur und Anthropologie, 1) hg. von Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl, Tübingen 1998, S. 163–191, hier S. 170–172.

⁴³³ Georg Hoefnagel, *Ehepaar Gonsalus*, in: *Animalia Rationalia et Insecta (Ignis)*, Bd. 1, 1575–80, Aquarell, Gouache und ovale Umrandung in Gold auf Pergament; Georg Hoefnagel, *Töchter des Ehepaar Gonsalus*, in: *Animalia Rationalia et Insecta (Ignis)*, Bd. 1, 1575–80, Aquarell, Gouache und ovale Umrandung in Gold auf Pergament.

⁴³⁴ Daston/Park [1998] ²2002, S. 227. Nieremberg widmet in seinem mehrbändigen Kompendium *Curiosa y occulta filosofia* den Wundern der Imagination ein ganzes Buch: Nieremberg, *Curiosa y occulta filosofia*, [1630] 1649, fol. 39–62. Zu biographischen Angaben der Familie siehe: Hertel 1998, S. 172f. Die Familie Gonsalus wurde auch in der *Monstrorum Historia* von Ulisse Aldrovandi abgebildet: Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, fol. 16–18.

⁴³⁵ Hertel 1998, S. 171.

lateinische Überschrift, die die Haarmenschen ins Verhältnis zur Schöpfung und zu ihrem größten Wunderwerk, den Menschen, setzt:

„Gegenüber allem für den Menschen geschaffenen Wunderwerk ist der Mensch doch das größere Wunder/ Unter allem Sichtbaren ist die Welt das größte, unter dem Unsichtbaren Gott/ Aber die Existenz der Welt sehen wir, an Seine Existenz glauben wir.“⁴³⁶

Angelehnt an Augustinus, verbirgt sich in der Überschrift die Aussage, dass das Wunderwerk der Welt im Ganzen wie im Einzelnen und vor allem in der Art des Menschen zum Glauben an den unsichtbaren Gott bewegt. Das ovale Porträt der Kinder ist von entsprechenden Aufforderungen eingefasst: „Lobt den Herrn des Kindes“ und „Lobt den Namen des Herrn“.⁴³⁷ Unabhängig von der Kategorisierung im Traktat bleibt die Einordnung von Petrus Gonsalus und seiner Kinder in die Menschenart gewahrt, da er in der Unterschrift zum Bild als Erdmensch charakterisiert wird:

„Der Erdmensch, vom Weib geboren [ist] arm an Tagen, doch reich an Leiden.“⁴³⁸

In Bezug zu seinem Ursprung sitzt das Paar vor einem Erdhügel und das rechte Kind berührt einen Erdwall neben sich. Das Wunderwerk der Natur, das zugleich als Monstrum leidgeprüft ist, erfährt erst in der Zivilisation der Menschheit, genauer gesagt in Frankreich, eine Formung zum sprachfähigen und sittsamen Menschen durch die Kultur. Geschildert wird diese Wandlung in einer fiktiven wörtlichen Rede auf der verso-Seite des Titelblattes des ersten Bandes von Petrus Gonsalus selbst.⁴³⁹ Die feine höfische Kleidung, die Petrus Gonsalus und seine Tochter Antonietta auch in den Ölgemälden tragen,⁴⁴⁰ dient als zusätzlicher Beleg für diese Transformation. Doch bleibt ihre Zugehörigkeit zum Reich der Natur, dem Erdwall und der Erdhöhle, auch in den Ölporträts gewahrt.⁴⁴¹ Das Höhlenmotiv in den Abbildungen könnte aber auch, wie es Hertel vermutet, auf das Herkunftsland von Petrus Gonsalus, die kanarische Insel Teneriffa verweisen, wo die Bewohner laut den Berichten des Dominikanermönches Alonso de Espinosa in Höhlen gelebt haben sollen.⁴⁴² Die analoge Beschreibung von Teneriffa in der fiktiven Rede von Gonsalus als die kanarische Insel, der er entsprungen sei und die ihn hervorgebracht habe, stützt diese Annahme.⁴⁴³ Der ethnografische Bezug fügt sich jedenfalls in den Hängungskontext der Ambraser Kunstkammer des Erzherzogs Ferdinand II., wo die Ölgemälde von Petrus Gonsalus und seiner Tochter laut dem Inventar von 1621 gegenüber

⁴³⁶ Zitiert nach der Übersetzung von: Hertel 1998, S. 171.

⁴³⁷ Zitiert nach der Übersetzung von: Hertel 1998, S. 172.

⁴³⁸ Zitiert nach der Übersetzung von: Hertel 1998, S. 171. Der Vers ist dem Buch Hiob, Kap. 14 entlehnt. Zur typologischen Ikonographie Hiobs siehe Literaturhinweise ebd. Anm. 24, S. 171f.

⁴³⁹ „Petrus Gonsalus [bin ich], das Pflegekind des Königs von Frankreich./ Den Kanarischen Inseln entsprungen:/ Teneriffa brachte mich hervor: haarig am ganzen Körper/ (Verteilt) ein Wunderwerk der Natur: Wie eine/ Zweite Mutter hat Frankreich mich vom Knaben- bis zum Mannes/alter genährt: und mich die wilden Sitten abzulegen gelehrt./ Und die Freien Künste, und die lateinische Sprache zu sprechen./ Es rührte Gott, sowohl eine Gattin von hervorragender Gestalt/ Als auch unsres Ehebettes liebstes Pfand mir zu schenken:/ Es beliebt der Natur zu unterscheiden und dementsprechend Dir zu schenken:/ Während die einen Kinder in Gestalt und Farbe die Mutter wiederholen./ Folgen die anderen dem Vater im Haargewand. (Anwesend) im Bayerischen München im Jahre 1582.“, zitiert nach der Übersetzung von: Hertel 1998, S. 172.

⁴⁴⁰ *Petrus Gonsalus*, um 1580, Öl auf Leinwand, 190 cm x 80 cm, Kunsthistorisches Museum Wien; *Antonietta Gonsalus, Tochter des Haarmenschen Petrus Gonsalus*, um 1580, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum Wien.

⁴⁴¹ Hertel 1998, S. 170.

⁴⁴² Hertel 1998, S. 176–178. Espinosa veröffentlichte seine Geschichte von Teneriffa 1594 in Sevilla. Weitere mögliche Ansätze zur Interpretation des Höhlenmotivs siehe bei: Hertel 1998, S. 176. Als vielversprechender Bezug für den theologischen Rahmen des Naturwunders erscheint mir der Hinweis von Hertel auf die Vulgata, in der die Erdentsprungeneheit der Wahrheit als „Veritas de terra orta est.“ formuliert sei (ebd. S. 176).

⁴⁴³ Siehe Anm. 439.

einem Schrank mit indianischen Gegenständen gehangen haben sollen.⁴⁴⁴ Hier waren die Porträts Teil des Ausstattungsprogramms einer universellen repräsentativen Sammlung, die neben Gemälden, Instrumenten und Automaten aus dem Bereich der *scientifica* auch zahlreiche natürlich belassene und zu Kunst verarbeitete Naturalien beherbergte. Die Bilder der Gonsalus-Familie hingen dicht gedrängt mit zahlreichen Porträts der fürstlichen Familie, bekannter Persönlichkeiten, Vertretern europäischer Fürstenhäuser und mit Bildnissen anderer körperlich abnormer Erscheinungen der menschlichen Art wie von Riesen und Kleinwüchsigen.⁴⁴⁵

Dass Porträts von Monstren in den Kreis bildwürdiger Personen aufgenommen wurden, spricht für den Wert, der ihnen zugesprochen wurde, denn bezogen auf die Abbildung eines Naturwunders, konnte das Gemälde selbst zu einer wertvollen *mirabilia* werden.⁴⁴⁶ Der zweite Teil der Inschrift im Porträt von Magdalen Ventura legt diese Einschätzung nahe und wurde bereits von James Clifton dementsprechend interpretiert. Sie preist Ribera als Apelles, der das Naturwunder Magdalena Ventura wundersam vom Leben gemalt habe: „VIVVM MIRE DEPINXIT“. ⁴⁴⁷ Der Apelles-Vergleich war in der Frühen Neuzeit eine konventionelle Auszeichnung für Künstler, die eine besonders exklusive Beziehung zu ihren Patronen führten. Das Privileg als einziger seinen Patron zu porträtieren, wie Apelles seinen König Alexander den Großen, drückt aber auch große Anerkennung für die Malkunst des Künstlers aus. Und in der Tat gehörte Apelles zu den meistgerühmten Künstlern der Antike, bekannt und geschätzt für seine naturgetreuen Darstellungen von Menschen und Tieren. Ribera geht in seinem Porträt von der bärtigen Frau aber noch einen Schritt weiter, er malt sie nicht nur naturgetreu, sondern bildet sie ‚wundersam‘ vom Leben ab. Die Kunst des Malers wird zum zweiten Wunderwerk, denn Kraft seines täuschenden Naturalismus, wurde dem staunenden Betrachter ein real existierendes Naturwunder vor Augen geführt.⁴⁴⁸

Die veristische Malweise akkreditierte das Wunder, steigerte dessen Authentizität und offenbarte sich zugleich als eine mit der Natur parallelisierte Tätigkeit, lebensnah abzubilden.⁴⁴⁹ Lebensnähe war wiederum ein prinzipieller Anspruch, den die Kunsttheorie der Frühen Neuzeit an das Porträt stellte.⁴⁵⁰ So erweist sich Ribera nicht bloß als fähiger Porträtist, sondern als ein Künstler, der über die Möglichkeiten der Kunst hinausgeht, indem er in seinem Naturalismus der Natur selbst nacheifert. Der Wert eines Gemäldes konnte sich also nicht nur an seinem Abbildungsgegenstand bemessen, sondern auch an der Kunstfertigkeit, mit der das

⁴⁴⁴ Hertel 1998, S. 178.

⁴⁴⁵ Zur Sammlung in der Kunstkammer siehe: Elisabeth Scheicher: The Collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras: its purpose, composition and evolution, in: The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe, hg. von Oliver Impey und Arthur Macgregor, Oxford 1985, S. 29–38; Elisabeth Scheicher: Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger, hg. von Christian Brandstätter, Wien [u. a.] 1979, S. 73–135. Allein sieben Kleinwüchsige sollen in Einzelporträts vertreten gewesen sein (Scheicher 1979, S. 134).

⁴⁴⁶ Scheicher trifft in Bezug auf Kuriosa und Mirabilien generell die Einschätzung, dass diese in ihrem Wert für Sammler den großen Werken von Malerei und Skulptur gleichwertig, wenn nicht sogar überlegen waren, siehe: Elisabeth Scheicher: Die Kunstkammer (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 24), hg. von Schloss Ambras Innsbruck, Innsbruck 1977, S. 16.

⁴⁴⁷ Siehe komplettes Zitat in Anm. 428.

⁴⁴⁸ Clifton 1995, 120f. und 125ff. Die von den Zeitgenossen gepriesene veristische Malweise, die ausgehend vom Bildgegenstand das Bildmedium selbst zum ästhetischen und faszinierenden Ereignis verwandelt, war auch Gegenstand des Vortrags von: Salvatore Pisani: Miraculorum artifex? Ribera malt die bärtige Frau, Institut für Kunstgeschichte Universität Mainz, 6. Mai 2009.

⁴⁴⁹ Eine Parallelisierung der Tätigkeiten des Künstlers und der Natur legt auch Clifton in Bezug auf Riberas Gemälde nahe (Clifton 1995, S. 125).

⁴⁵⁰ Ausgehend von dem Ähnlichkeitsbegriff von Plinius behandelt von: Rudolf Preimesberger: Caius Plinius Secundus d. Ä.: Ähnlichkeit (77 n. Chr.), in: Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2), hg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, Darmstadt 2003, S. 127–133. Im Zuge der katholischen Reform des 16. Jahrhunderts wurde die Forderung nach dem Wirklichkeitsbezug besonders rigoros, siehe: Preimesberger, Imago, 2003, S. 143. Im Hinblick auf die spanische Kunsttheorie siehe: Waldmann 1995, S. 92–100.

Naturwunder abgebildet wurde. Eine analoge Wertschätzung erhielt auch das Traktat von Padre Villamanrique über den Kleinwüchsigenschädel von Fray Domingo Sainz de Salazar. Nicht nur der Gegenstand seiner Schilderungen machte es wertvoll für den Bibliotheksbestand des Marquis, sondern auch die schriftstellerische Ausarbeitung.⁴⁵¹

Riberas künstlerische Leistung lässt sich aber nicht nur auf den Grad der Naturnachahmung beschränken. Als die Natur zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Italien einen Autoritätsverlust erlitt, sich in der Emblematis von einer geistig ordnenden und moralischen zu einer rein physischen Kraft wandelte, wurden ihr gegenüber auch kritische Haltungen eingenommen.⁴⁵² Es entbrannte ein Wettstreit, der seinen Ausgang von der Auffassung nahm, dass die Natur in ihren Erscheinungsformen unvollkommen und einen Mangel an Schönheit vorweise. Autoren wie Danti und Dolce forderten von der Kunst die Naturdinge zu vervollkommen, aus den individuellen Erscheinungen das Typische und Allgemeingültige zu extrahieren und damit die angestrebte, aber verfehlte Form der Natur zu erreichen.⁴⁵³ Zwar bildete die Vorgabe der Naturnachahmung immer noch ein grundlegendes Gebot für den Künstler, doch entwickelte sich die Natur im Rahmen der Nobilitierungsbestrebungen der Maler auch zur ärgsten Konkurrentin.⁴⁵⁴ Es galt sie nicht nur täuschend nachzuahmen, sondern sie auch in ihrer eigenen Schöpferkraft und Erfindungsgabe zu übertreffen.⁴⁵⁵ Vor diesem Hintergrund kann man die zahlreichen Kunstwerke mit Kombination natürlicher Materialien wie Alabaster, Korallen und Nautilusmuscheln betrachten, die die Kunstkammern der Frühen Neuzeit beherbergten. Sie demonstrieren wie Künstler die Formen und Prozesse der Natur in ihren Werken beherrschten.⁴⁵⁶ Dazu gehören auch die mechanischen Apparaturen in den Wasserbassins von Gartenensembles und Grotten adeliger italienischer Landsitze. Sie wurden von Figuren aus antiken Mythologien und mittelalterlichen Bestiarien bevölkert, die sich in Bewegung setzten oder täuschend lebendig gestaltet wurden, wie die emaillierten Krustentiere in der Grotte von St.-Germain-en-Laye.⁴⁵⁷

Ebenfalls eröffnete ausgerechnet das Porträt beim Sujet eines Naturwunders Möglichkeiten, die über bloße Naturnachahmung hinausgingen. Das Motiv der bärtigen Frau, die zugleich Mutter war, bot Ribera die Gelegenheit einen imaginativen Anteil einzubauen, um die nicht sichtbaren Prozesse der Natur zum Bildgegenstand zu erheben. Denn Magdalena Ventura hatte zwar Kinder, doch waren sie zum Zeitpunkt der Porträtarbeiten bereits längst über das Säuglingsstadium hinausgewachsen.⁴⁵⁸ Dass es sich bei dem abgebildeten Kind also um eine rein imaginative Ergänzung des Künstlers handelt, ist sehr wahrscheinlich. Der

⁴⁵¹ Siehe S. 72 und Anm. 395.

⁴⁵² Katharine Park: Nature in Person: Medieval and Renaissance Allegories and Emblems, in: The Moral Authority of Nature, hg. von Lorraine Daston und Fernando Vidal, Chicago/London 2004, S. 50–73.

⁴⁵³ Steinemann 2006, S. 92f. Zu Vincenzo Danti siehe auch: Rudolf Preimesberger: Vincenzo Danti: Das Allgemeine, nicht das Besondere – ‚imitare‘ statt ‚ritrarre‘ (1567), in: Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2), hg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, Darmstadt 2003, S. 273–287, bes. S. 283. Alberti strebte in der Überwindung der Natur die Verwirklichung von Schönheit an; im Zusammenhang mit der Ideenlehre siehe: Erwin Panofsky: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie [1924], Berlin 1982, S. 24.

⁴⁵⁴ Steinemann 2006, S. 94, 99. Einen guten Überblick über den Nachahmungsbegriff in der Renaissance unter Einbezug des wissenschaftlichen Kontextes gibt: Anne Eusterschulte: Nachahmung der Natur. Zum Verhältnis ästhetischer und wissenschaftlicher Naturwahrnehmung in der Renaissance, in: Natur der Ästhetik – Ästhetik der Natur (Ästhetik und Naturwissenschaften. Neuronale Ästhetik), hg. von Olaf Breidbach, Wien/New York 1997, S. 19–53.

⁴⁵⁵ Lomazzo lobt in diesem Sinne den ingeniosen Erfindungsreichtum von Guiseppe Arcimboldo in Bezug auf dessen Porträt von Rudolf II. als *Vertumnus* aus Gemüse, Früchten und Blumen (Steinemann 2006, S. 101).

⁴⁵⁶ Beßler 2012, S. 65.

⁴⁵⁷ Beßler 2012, S. 67. Vgl. zum Verhältnis von Kunst und Natur in Kunst- und Wunderkammern auch: Andrea Goesch: Diana Ephesia. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.–19. Jahrhundert, Frankfurt am Main [u. a.] 1996, S. 110–113.

⁴⁵⁸ Sie soll den Bart erst im Alter von 37 Jahren bekommen haben. Zum Zeitpunkt des Porträtierens waren ihre drei Kinder schon aus dem Haus (Thiemann 2006, S. 55).

Anspruch auf wirklichkeitstreue Naturnachahmung des Sichtbaren scheint sich hier nicht vollends zu realisieren. Ribera porträtiert nicht bloß die Gestalt der bärtigen Frau, er gibt ihr einen familiären und symbolischen Kontext. Der Ehemann an ihrer Seite situiert ihre soziale und weibliche Existenz in der neapolitanischen Gesellschaft, doch das Kind überhöht ihr Dasein als Wunder der Natur. Es ist nicht nur ein Attribut ihrer außergewöhnlichen Mutterschaft und Femininität, es verweist ebenfalls auf den Ursprung ihrer Existenz, die Natur selbst, wie sie Cesare Ripa in seiner *Iconologia* Ende des 16. Jahrhunderts kanonisierte: als nackte Frau mit Brüsten voll Milch, die Kinder und alle Geschöpfe nährt.⁴⁵⁹ Die Natur wurde als machtvolle kosmische Kraft begriffen, die erfinderisch die physische Welt erzeugt. Ribera lässt Magdalena Ventura ein allgemeingültiges Prinzip verkörpern, wie es der Natur zugrunde liegt. Dabei ist sie selbst das Kind dieser Natur, die weder vollkommen noch schön ist, sondern eine fehlerhafte, vielseitige und dennoch nährnde Kraft des Universums, die auch Naturwunder und Monstren hervorbringt.⁴⁶⁰

Naturwunder boten also auch die Möglichkeit Erfindungsreichtum zu beweisen und auf Allgemeingültiges zu verweisen, indem man die Phänomene hinter dem Sichtbaren thematisiert, wie in diesem Fall die formende Kraft, die *natura naturans*.⁴⁶¹ Künstler konnten sich jedoch auch auf andere allegorische Felder begeben. Das Spiel mit sinnbildlichen Konstruktionen ließ sich auch mit gesellschaftlichen Ordnungs- und Moralprinzipien treiben. Da Porträts gewöhnlich den sozialen Stand der abgebildeten Person einbeziehen, werfen Bildnisse von Naturwundern besonders viele Fragen auf. Campbell deutete Porträts von Kleinwüchsigen, Narren aber auch Kindern, die in konventionellen herrschaftlichen Posen und Kleidern abgebildet sind, als burlleske Parodien ihrer Herren.⁴⁶² Das Doppelporträt des Riesen Giovanni Bona und des Kleinwüchsigen Thomerle aus der Kunstkammer des Erzherzogs Ferdinand II. könnte für diese Interpretation beispielhaft sein.⁴⁶³ Die beiden Dargestellten präsentieren sich wie Edelmänner vor einer grauen Wand. Giovanni Bona trägt ein rotes Kostüm mit weißer Halskrause. Ein schwarzer Mantel mit rotem Innenfutter ist über seine rechte Schulter und ein Degen an einem Lederriemen um seine Hüfte drapiert. In seiner linken Hand hält er einen schwarzen Hut mit Feder, während seine rechte auf einem Postament liegt. Rechts neben ihm steht der Kleinwüchsige Thomerle im schwarzen Hofkostüm, ebenfalls mit einem Degen an der Hüfte und einer goldenen Kette um den Hals ausgestattet. Neben Kleidung und Attributen verweist jedoch auch die Ausstattung des Bildraums auf den gesellschaftlichen Stand des Abgebildeten. In dem Miniaturporträt der Gonsalus-Familie des Hofmalers Dirck van Ravesteyn für das Tierbuch Rudolfs II. weicht die Erdhöhle den Würdeformeln eines

⁴⁵⁹ Ripa, *Iconologia*, 1603, fol. 351: „Donna ignuda, con le mammelle cariche di latte [...] & dividendosi questo principio in attivo, & passivo, l'attivo dimandorono con il nome di forma, & con nome di materia il passivo. L'attivo si nota con le mammelle piene di latte, perche la forma è che nudrisce, & sostenta tutte le cose create, come con le mammelle la donna nutrisce, & sostenta li fanciulli.“ Die Anlogie zu Darstellungen der Natur wurden von Clifton festgestellt. Er vergleicht das Bild zudem mit Abbildungen der *Virgo lactans*. Bei der letzten Anspielung vermutet er ein Spiel mit den Erwartungen des Betrachters (Clifton 1995, S. 126). Tönz interpretiert das Stillen als eine ehrenvolle Bezeichnung der Weiblichkeit in Anlehnung an die *Virgo lactans*: Otmar Tönz: Curiosa zum Thema Brusternährung. Von stillenden Vätern, bärtigen Frauen und saugenden Greisen, in: Schweizerische Ärztezeitung, LXXXI, 20, 2000, S. 1058–1063, hier: 1060.

⁴⁶⁰ Zu den Charakteristika der Natur in der Renaissance, die sich auch ikonographisch niederschlagen, siehe: Park 2004, S. 68.

⁴⁶¹ Clifton dagegen folgert in Bezug auf die Darstellung der Magdalena Ventura von Ribera, dass sich das allgemeingültige Prinzip der formenden Kraft der *natura naturans* auf den Künstler selbst bezieht, der analog zum Kind, das die Milch von der Mutter bekommt, die künstlerische Schaffenskraft von der Natur erhält (Clifton 1995, S. 126).

⁴⁶² Lorne Campbell: *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven/London 1990, S. 104.

⁴⁶³ *Doppelporträt des Riesen Giovanni Bona und des Zwerges Thomerle*, 16. Jhd., 267 cm × 163 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, siehe: Scheicher 1977, Kat.-Nr. 398, S. 153.

höfischen Porträts, zwei Säulen und einem Vorhang, der als Baldachin dient.⁴⁶⁴ Der Bildraum wandelt sich in die klassische Szenerie für das Abbild einer würdigen, fürstlichen Person, der das Porträt zur Ehre und zum Gedächtnis dient, wie es Paleotti für die Funktion der Bildgattung festlegt.⁴⁶⁵ Mögen die Bedingungen für die Darstellung von *terata* bei den bisher betrachteten Porträts noch gegeben sein – wie die Absicht wahrhaftige Naturwunder abzubilden, eingebettet in den überthematischen Kontext eines Naturkundetraktates oder den Ausstellungszusammenhang einer Kuriositäten- und Wunderkammer –, so können beim Porträt von Ravesteyn sowie beim Bild des Riesen und Kleinwüchsigen bereits Zweifel an der Angemessenheit der Gesamtdarstellung und der Wahl des *decorums* für die abgebildeten Personen entstehen; denn der Kreis der Personen, denen ein Porträt zustand, war von der italienischen und spanischen Kunsttheorie klar festgelegt und wurde auch von Paleotti entsprechend beschrieben.⁴⁶⁶ Demnach dürften sich nur Menschen, die moralische und christliche Vorbilder für andere seien, porträtieren lassen, um andere anzuregen ihren Tugenden nachzueifern.⁴⁶⁷ Das Bildnis solle als *exemplum* (Nachbildung) und der Porträtierte als ein Vorbild für die *virtus* dienen, die sich für die Zeitgenossen vor allem durch den christlichen Glauben und moralische Integrität definiert hat.⁴⁶⁸ Diese Personen sollten mit dem Ernst und *decorum* porträtiert werden, die ihrem Status gebieten, anstatt mit Hündchen, Blumen oder Wetterhähnen, Singvögeln, Papageien oder Affen. Sie dürften auch nicht in unangemessener Kleidung erscheinen oder sich in unziemlichen Situationen oder amüsierend zeigen.⁴⁶⁹ Denn Porträts, genauso wie andere Bilder, dürften keinen öffentlichen Schaden anrichten, wie die von Heretikern, Verfolgern des Heiligen Glaubens oder Tyrannen, die Paleotti als Monstren bezeichnet.⁴⁷⁰ Narren gehörten seiner Meinung nach wie Prostituierte, Gaukler, Schausteller oder Söldner, obwohl sie dem Namen nach Christen seien, zu den Personen, die mit ihrer Lebensweise schändlich und abscheulich gegen gute Gesetze verstießen und seien deshalb einem Porträt unwürdig.⁴⁷¹ Porträts von Monstren, die nicht dem Zweck dienen Wahrheit zu bezeugen, gerieten bei Paleotti zudem schnell in die Kategorie der lächerlichen Bilder (*Delle pitture ridicole*). Lächerliche Bilder seien lächerlich, da sie den Betrachter zum Lachen anregten. Dabei referiert er auf den antiken Schriftsteller Quintilian,

⁴⁶⁴ Hertel 1998, S. 174f. Das Miniaturporträt schmückt fol. 1r des ersten Bandes des zweibändigen Tierbuchs, das sich in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet: Dirk van Ravesteyn, *Der Haarmensch Petrus Gonsalus mit Familie*, in: Cod. min. 129, um 1600–12, fol. 1r, Öl auf Pergament.

⁴⁶⁵ Paleotti, Discorso, [1582] 1961, S. 333: „[...] perciocché, essendo l’origine delle imagini stata principalmente instituita per onorare altri e conservarne degna memoria [...]“.

⁴⁶⁶ Aus dem Kreis der spanischen Kunstliteraten seien an dieser Stelle Francisco Pacheco, Francisco de Holanda und Vicente Carducho genannt, siehe: Waldmann 1995, S. 105–108.

⁴⁶⁷ Paleotti, Discorso, [1582] 1961, S. 339: „Quanto al primo capo, diciamo che – oltre i casi eccettuati di sopra, ne’ quali deve ciascuno astenersi da simili ritratti, e, di più, presupposto che il fine perché si ricercano non sia cattivo, et anco che per ottenerli s’usino i mezzi convenienti alla prudenza et onestà cristiana – pare a noi di mettere in considerazione che, dovendo le pitture servire a’ costumi et utilità della vita, come di sopra più volte si è detto, non doviano porsi in ritratto se non le persone le quali o con bontà morale o con santità cristiana potessero essere incitamento alle virtù.“ Auch Covarrubias y Orozco hält eine entsprechende Definition des Porträts als Abbild einer ausgezeichneten und wichtigen Person in seinem *Tesoro de la lengua castellana o española* fest, siehe: Waldmann 1995, S. 92, Anm. 327.

⁴⁶⁸ So auch in der spanischen Kunsttheorie, siehe: Waldmann 1995, S. 105f.

⁴⁶⁹ Paleotti, Discorso, [1582] 1961, S. 340: „Di più, nei ritratti di persone di grado e dignità dovriano i patroni procurare che fossero espressi con la gravità e decoro che conviene alla condizione loro, e non con cagnuoli o fiori o ventarole in mano, non con uceletti o papagalli o bertucce appresso, non con abiti poco lodevoli, massime le persone ecclesiastiche, non in atti di diporto, non in altre maniere poco degne di persone mature et esemplari.“

⁴⁷⁰ Paleotti, Discorso, [1582] 1961, S. 336: „Imperò che sono alcune sorti de ritratti, che si avviano da fuggire per la qualità loro nociva al publico, come di eretici, idolatri, persecutori della fede santa, tiranni empìi et abominevoli e simili altri mostri.“

⁴⁷¹ Paleotti, Discorso, [1582] 1961, S. 336: „Alcuni, per essere di persone di vita ignominiosa et odiosa alle buone leggi, se bene hanno titolo di cristiano, come meretrici, lenoni, ciurmatori, bagatteglieri, istrioni, mercenari, buffoni, crapuloni, o altri che fossero tenuti per infami.“

der Lachen als Antwort auf Deformität oder Hässlichkeit beschrieb.⁴⁷² Entsprachen also Bildnisse von fürstlich gekleideten Monstren einer Demonstration unvollkommener Nachahmung, wie die Schauspiele von kämpfenden, aber nie siegreichen Pygmäen bei Turnieren und Festen? Der parodistische Aspekt ist jeder Verkleidung eigen. Dass es sich bei der Kleidung der meisten Monstren um Verkleidung handelt, sobald sie nicht der typischen bunten Narren- oder Dienstracht entspricht, ist ebenfalls eindeutig, da Monstren nicht die entsprechenden Funktionen in der Gesellschaft innehatten. Im Fall der Familie Gonsalus und des Doppelporträts von Thomerle und Giovanni Bona verweisen Kleidung, Säule und Baldachin jedoch nicht auf den eigenen sozialen Stand, sondern auf den ihrer Patrone und Herren.⁴⁷³ Narren und andere Monstren genossen die Privilegien, die ihnen ihre königlichen und fürstlichen Herren zugestanden. Sie lebten unter ihren Dächern, wurden von ihnen gekleidet und genährt, an andere Höfe geschickt und am Ende ihres Lebens, wenn sie in besonderer Gunst standen, sogar beerdigt. Wie kostbar die Stoffe für ihre Kleidung mitunter sein konnten, belegen viele erhaltene Rechnungen und Inventare.⁴⁷⁴ Das Naturwunder sollte den Reichtum seiner Herren widerspiegeln, im wahren Leben wie im Gemälde.

Doch wurde der parodistische Aspekt dabei nicht ausgeklammert, denn das Interesse an komischen, lächerlichen oder hässlichen Figuren und Ausdrücken stand in der Kunst der Frühen Neuzeit unter vielen Vorzeichen.⁴⁷⁵ Lachende Gesichter konnten im Rahmen von Affekt- und Gemütsstudien entstehen, im Bestreben anhand von Naturstudien seelische Ausdrucksmöglichkeiten zu erfassen, um der eigenen Malerei mehr Wirkung zu verleihen, wie es Alberti bereits forderte.⁴⁷⁶ Sie konnten das Ergebnis physiognomischer Studien sein, die mimische Grenzwerte für bestimmte Gemütsbewegungen ausloteten, wie es z. B. die Grotteskenköpfe von Leonardo da Vinci illustrieren.⁴⁷⁷ So manche Überschreitung des Maßes endete zwangsläufig im Lächerlichen, Derbkomischen und Karrikaturhaften. Lachende Bauern, Narren oder Schausteller fanden jedoch im profanen Bereich Legitimation, diente doch das Lachen im wohldosierten Maße das Säfterhältnis im Körper aufrecht zu erhalten und damit für Erholung und Entspannung beim Betrachter.⁴⁷⁸ Zu diesen Ausnahmen, die auch Paleotti aus gesundheitlichen Erwägungen zugestand,⁴⁷⁹ konnten ebenso Porträts von Narren

⁴⁷² Paleotti, Discorso, [1582] 1961, Kap. XXXI, *Delle pitture ridicole*, S. 390: „Sono altre pitture che chiamiamo ridicole, perché muovono il riso a chi le riguarda;“ sowie weiter im Text ebd.: „Il che non avviene in queste pitture di che parliamo, che sono tutte piene di sproporzioni e sciochezze causate dal solo difetto dell'autore, che le fa passare in stoltizia, secondo Quintiliano, che disse: *Anceps ridiculi ratio est, quod a derisu non procul abest risus, cuius sedes cum sit in deformitate aliqua et turpitudine, cum in aliis demonstratur, urbanitas, cum in dicentem ipsum recidit, stultitia vocatur.*“

⁴⁷³ Vorhänge und ein Baldachin sind auf Porträts als Hoheitszeichen anzusehen, siehe: Maria Kusche: Zeremoniell und Individuum: Sánchez Coello. Hofmaler Philipps II., in: Vision oder Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit, hg. von Henrik Karge, München 1991, S. 43–63, hier S. 51.

⁴⁷⁴ Da wären beispielhaft die Samtkleider für die Kleinwüchsige Elena zu nennen, siehe: Moreno Villa 1939, S. 94. In Bezug auf den italienischen Raum siehe: Ghadessi 2011, S. 271f.

⁴⁷⁵ Roland Kanz: Lachhafte Bilder. Sedimente des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit, in: Das Komische in der Kunst, hg. von Roland Kanz, Köln [u. a.] 2007, S. 26–58.

⁴⁷⁶ Kanz 2007, S. 35f. Leon Battista Alberti: Della pittura/Über die Malkunst, hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, Kap. 41, S. 130f., vgl. auch Kap. 42, S. 132f.

⁴⁷⁷ Kanz 2007, S. 37f. Clayton betrachtet solche Zeichenstudien von Leonardo da Vinci dagegen ausschließlich als Illustration bestimmter Satire-Typen. Später wurden sie in komödiantischen Alben wie dem von Pierre-Jean-Mariette verarbeitet, siehe: Martin Clayton: Leonardo da Vinci. The Divine and the Grottesque, London 2002.

⁴⁷⁸ Schmitz 1972, S. 135–171. Besonders bäuerliche Alltagsszenen aus der Genremalerei zählten zu den *pitture ridicole*, siehe: Hans-Joachim Raupp: ‚Pitture ridicole‘ – ‚Kleine Sachen‘. Zur Genremalerei in den romanischen Ländern, in: Zwei Gesichter der Eremitage. Von Caravaggio bis Poussin (Die Großen Sammlungen, 6), hg. von Ekaterina V. Derjabina und Tat'jana K. Kustodieva, Kat. Ausst. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Ostfildern-Ruit 1997, S. 58–68; Kanz 2007, S. 39.

⁴⁷⁹ Paleotti, Discorso, [1582] 1961, S. 394f.: „i quali però non intendiamo noi rigorosamente, per modo che in questa fragile e calamitosa vita ci debba essere interdotta ogni sorte di giocondità e ricreazione, ma si bene che ogni azione nostra sia regolatamente ordinata e temperata con le debite misure, che non cada né in melanconia, né in soverchio solazzo. Imperoché è sentenza approvata dai dottori sacri che, si come la natura nostra corporale, per essere di facoltà finita, non può continuamente soggiacere alle fatiche, ma ha bisogno di riposo, così alla

und Kleinwüchsigen zählen. Das Porträt eines unbekanntes flämischen Künstlers,⁴⁸⁰ das im Detroit Institute of Arts verwahrt wird, zeigt einen Kleinwüchsigen und einen Narren mit auffälliger Mimik, die zum Lachen anregen konnte: ein deutliches Augenbrauenrunzeln und nach unten verzogene Mundwinkel beim Kleinwüchsigen und ein offen lachender Mund mit nach oben gezogenen Augenbrauen beim Narren.⁴⁸¹ So viel natürliche Mimik wäre keiner würdigen Person in einem Porträt angemessen gewesen, doch einem Narren und Kleinwüchsigen als Grenzbewohner der Gesellschaft und der natürlichen Schöpfung allemal. Denn es ist offensichtlich, dass gerade normüberschreitende Physiognomie, Mimik, Körperhaltung und Verhalten der Monstren mit ihrer ganzen anthropologisch-moralischen Dimension zum wahrhaftigen Wesensmerkmal der Naturwunder gehörten. Deshalb war es auch zulässig diese Merkmale abzubilden, wenn sie die wahre Natur des Porträtierten ausdrückten. Zudem wurde seit der Antike die wesenseigene Wirkung der Deformität gleichermaßen Verwunderung und Lachen hervorzurufen tradiert. Diese Verbindung der beiden Affekte greift auch Paleotti auf, wenn er Aristoteles rezipiert: Das was Lachen verursache, müsse etwas Neues beinhalten, das den Zuhörer unerwartet einfange und zum Wundern bringe. Und da laut Aristoteles wunderbare Dinge Vergnügen bereiten würden, breche der Betrachter ob der Neuheit in Fröhlichkeit und Belustigung aus.⁴⁸² Diese doppelte Wirkung war für die theologischen Moralisten in Bezug auf Porträts unziemlich, für die höfische Gesellschaft jedoch durchaus erwünscht. Das Monstrum des Naturwunders wurde weder verschleiert noch beschönigt, manchmal sogar exponiert zur Schau gestellt, denn es wurde, wie es Covarrubias y Orozco formuliert, als „spöttische Spielart der Natur“⁴⁸³ verstanden. Für die Auftraggeber erfüllten sie mit dem Erstaunen und der Belustigung beim Betrachter zwei wesentliche Ziele: Sie demonstrierten den Reichtum und die Macht des Besitzers, der besondere Geschöpfe an seinem Hof beherbergen konnte. Zugleich eröffneten sie einen Reflexionsspielraum für Norm- und Regelvorstellungen. Diese konnten ohne soziale Standesfesseln und ihren Fragen nach Angemessenheit am Körper und Verhalten von Menschen, denen regelwidriges Sozialverhalten und eine Existenz außerhalb aller Ordnungen zugeschrieben wurden, anthropologisch aufgearbeitet werden. Deshalb konnte man in königlichen Sammlungen Porträts von wundersamen Menschen als kuriose Luxusobjekte und zugleich als humoristische Verkörperungen regelwidriger Existenzen arrangieren, wie es in den Bildgalerien des spanischen Königspalastes Alcázar geschah. Die beiden Säle der *guardajoyas* (Schmucksammlung) und die fünf Räume der *casa del tesoro* (Schatzkammer) des Alcázar beherbergten neben Edelsteinen, Reliquien und anderen kostbaren Artefakten auch wundersame Objekte wie das Horn eines ‚Einhorns‘ und Gemälde verschiedenster

intellettuale, per essere anch'essa limitata, è necessaria alcuna intermissione, a guisa dell'arco che sempre teso si snerveria; sì come si legge nelle vite de' santi Padri essere stato detto da S. Giovanni Evangelistas. Sì che, dovendo l'operazioni e del corpo e dell'anima essere proporzionate alla condizione dell'uno e dell'altro, necessariamente si ha da concedere ad amendue opportuna quiete e ristoro.“ Vgl. Kanz 2007, S. 49.

⁴⁸⁰ Flämischer Künstler, *Zwerg und Narr*, um 1550–75, Öl auf Holz, 65 x 53 cm, Detroit Institute of Arts.

⁴⁸¹ Porträts von lachenden Narren in Narrentracht findet man besonders häufig im flämischen Raum. Sowohl das Lachen als auch der Zeigegestus waren typische gestische und mimische Ausdrücke der Fastnachtssnarren. Das Lachen galt als Zeichen von Irrsinn und der Fingergestus verweist auf die frühneuzeitliche Mahnfunktion des Narren das eigene Handeln zu hinterfragen, siehe: John F. Moffitt: Velázquez. Fools. Calabacillas and Ripa, in: Bruckmanns Pantheon: Internationale Jahreszeitschrift für Kunst, 40, 1982, S. 304–309, hier S. 306–307; Meier 1955, S. 7, 9.

⁴⁸² Paleotti, Discorso, [1582] 1961, S. 391: „Intorno alla prima dicono alcuni che, essendo necessario, per causare il ridicolo, che quel che si dice o fa abbia seco una certa novità, la quale, cogliendo l'uomo all'improvviso, gli eccita ammirazione; et essendo che le cose meravigliose secondo Aristotele porgono diletto: di qui è che tal novità lo fa prorompere in certa allegrezza.“

⁴⁸³ Covarrubias y Orozco, Tesoro, [1611] 2006, S. 769: „[ENANO] Porque naturaleza quiso hacer en ellos un juguete de burlas, [...]“. Siehe auch S. 56 in dieser Arbeit.

Gattungen.⁴⁸⁴ Wie üblich beschränkte sich die umfangreiche Bildsammlung nicht auf Porträts der Königsfamilie und anderer Persönlichkeiten von Bedeutung, sondern umfasste auch Bilder von Naturwundern, Narren und exotischen Tieren. Zwischen 1625 und 1628 wurden einige ausgewählte Bilder dieser Räume auf der nördlichen Treppe des Palastes neu arrangiert.⁴⁸⁵ Darunter befanden sich Bildnisse von Narren, exotischen Tieren, Kleinwüchsigen und das eines siamesischen Zwillingspaars. Lediglich drei Porträts sind noch erhalten: das Ganzkörperporträt des Narren Peréjon in höfischer Kleidung und einem Kartenspiel in der Hand, das halbfigurige Porträt des Narren Calabrés in höfischer Tracht und einer schweren goldenen Halskette mit einem Kruzifix-Anhänger sowie das ursprünglich halbfigurige Porträt der Kleinwüchsigen Magdalena Ruiz, das heute beschnitten ist (Abb. 6).⁴⁸⁶ Saskia Jogler charakterisiert dieses Arrangement als eine Zurschaustellung humorvoller ‚lasterhafter Entgleisungen‘, die die lustvolle Neugier an außergewöhnlichen Kuriositäten befriedigte. Das Kartenspiel des Narren Perejón sei Zeichen seines lasterhaften Müßiggangs und womöglich gar närrischen Liebe zu einer Frau, worauf die Herzkarte in seiner Hand hindeutet. Die herrschaftliche Pose des Narren El Calabrés und die schwere Kruzifixkette in womöglicher Anspielung auf das Abzeichen eines Ritterordens stelle eine ständische Vermessenheit dar, die auch die Kleinwüchsige Magdalena Ruiz begehe, die im Porträt ursprünglich die Attribute hochrangiger Damen in den Händen hielt, einen Fächer und ein Paar Handschuhe.⁴⁸⁷ Den fundamentalen Rahmen für diese anthropologische Reflexion über soziale Verfehlungen bildete jedoch die Demonstration der Einfluss- und Herrschaftsbereiche des spanischen Königtums. In mehreren Stadtansichten und Schlachtenbildern wurden wichtige Besitzungen in den überseeischen Kolonien und Europa sowie entscheidende militärische Siege und Eroberungen gezeigt.⁴⁸⁸ Der Anklang an die Verkehrung illustrierter Personen der Gesellschaft, wie er sich in den Narren- und Kleinwüchsigenbildern äußert, mag hier gegeben sein.⁴⁸⁹ Jedoch scheint hier viel mehr, ungeachtet der einzelnen Bilddeutung und in Anbetracht des gesamten Bildprogramms, der Einbezug von Naturwundern und Kuriosa unter dem Motto ‚wahre Begebenheiten und Dinge zu bezeugen‘ erfolgt zu sein. So wie sich die globale Herrschaft des spanischen Königtums realisierte, bewahrheiteten die Monstren die Schöpfungen der Natur in all ihrer Vielfalt und damit folglich Gottes Macht und Werk auf Erden. Sie waren würdig Teil des Bildprogramms zu sein, nicht weil sie gesellschaftlich ehrbare Personen waren, sondern weil das Bildmedium würdige Zeugenschaft über ihre Existenz belegte. Zusammen mit den spanischen Einflussbereichen bezeugen sie eine historische Wahrheit in der göttlichen Schöpfung, die in diesem Fall nicht schriftlich in

⁴⁸⁴ Eine Beschreibung der Gegenstände in den *guardajoyas* findet sich bei: González Dávila, Gil: *Las grandezas de la villa de Madrid. Corte de los Reyes Católicos de España* [1623], Valladolid 2003, III, S. 311f. González Dávila bezeichnet sie als Kuriositäten der Natur des Erdballs („raro de la naturaleza del Orbe“, ebd. S. 311). Die Bestände sind im Alcázar-Inventar von 1598–1609 verzeichnet: Francisco J. Sánchez Cantón: *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II* (Archivo documental español, 10–11), 2 Bde., Madrid 1959.

⁴⁸⁵ Das Bildprogramm der Treppe wurde von Saskia Jogler rekonstruiert und auf seine Herkunft in den Beständen zurückverfolgt: Jogler 2013, S. 56–74. Nur drei Porträts sind erhalten.

⁴⁸⁶ Anthonis Mor, *Perejón, Narr des Conde de Benavente und des Gran Duque de Alba*, 1559–61, Öl auf Leinwand, 181 x 92 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado; Nachfolger von Alonso Sánchez Coello, *Agustín Profit, El Calabrés*, um 1590, Öl auf Leinwand, 108 x 95 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado; Schüler des Alonso Sánchez Coello, *Magdalena Ruiz*, um 1590, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. Die Inventareinträge zu den Bildnissen wurden von Saskia Jogler transkribiert: Jogler 2013, S. 49–51.

⁴⁸⁷ Verzeichnet im Inventar des Alcázar von 1636: „[775] Un retrato de medio cuerpo arriba de Magdalena Ruiz, loca, bestida de negro con toca en punta, mangas blancas y un abanico en la mano derecha y en la otra unos guantes.“, zitiert nach: Gloria Martínez Leiva/Ángel Rodríguez Rebollo: *Quadros y otras cosas que tienen su magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636* (Inventarios reales con cuadros del Museo del Prado, 1), Madrid 2007, S. 99. Laut Jogler zeigen die Narrenporträts Variationen des Irrsinns und verkehren in Anlehnung an *varones ilustres*-Galerien des 16. Jahrhunderts tugendhafte Idealbilder, wie das eines Ritteradeligen, in ihr Gegenteil (Jogler 2013, S. 63–68).

⁴⁸⁸ Jogler 2013, S. 68–74.

⁴⁸⁹ Siehe Anm. 487.

fürstlichen Chroniken, sondern bildlich in den Räumen des königlichen Palastes dokumentiert wird.

Die Wahrheit über die Naturen zu bekunden ist auch das Hauptanliegen der bisherigen behandelten Porträts mit naturkundlichem Textbezug. Sie zeigen kein ungemäßes mimisches oder anderweitiges Gebaren. Der soziale Kontext der Wundermenschen ist entweder ausgespart oder nur unter ehrbaren Vorzeichen wie der eines Familienmenschen einbezogen, wie im Fall von Gonsalus als Ehemann mit Frau und Kindern oder Magdalena Ventura mit ihrem Ehemann an ihrer Seite. Jedwede soziale Funktion als unterhaltendes Subjekt oder mahnendes Lasterbild ist in diesen Porträts nicht präsent und doch steht gerade so die ‚lächerliche‘ Deformität, das eigentliche körperliche Anderssein im Mittelpunkt des Bildnisses. Wird die Deformität zur eigentlichen porträtwürdigen Erscheinung, verlagert sich die Wagschale der Deutung schnell zugunsten des bestaunenswerten Wunders. So wie die Naturgeschichte des Plinius und seine Nachfolger keine sozialen Fragen an die betreffenden Wundermenschen herantrugen, sondern ihr gesamtes inhaltliches Konzept an den sozialen Stand ihres Lesepublikums, den Herrschern und Besitzern über diese Naturwunder, ausrichteten, so taten es ihnen in diesen Fällen die Künstler und deren Auftraggeber in der Frühen Neuzeit gleich. Als Tiere und Wundermenschen zum Symbol der Macht und des Reichtums wurden, konnten sie auch in Porträts den sozialen Status ihrer Besitzer unterstreichen. Ob nun in einer Inschrift als Auftraggeber, Herr oder Pflegevater ausgewiesen,⁴⁹⁰ in der Widmung des Naturkundewerkes als Adressat gepriesen oder in den Räumlichkeiten des Mäzens über das Porträt und den Wundermenschen ausgestellt, stets waren die kundigen Edelmänner hinter den Werken präsent. In diesem Kontext durften sie entsprechend reich ausgestattet werden, sowohl was die Kleidung anbetrifft als auch die Attribute, denn alles blieb symbolischer Verweis auf ihre Herren. Sie verkörperten gewiss keine Tugenden, konnten aber zum würdigen Attribut eines tugendhaft lebenden Menschen werden. Ebenso konnten sie zu einem tugendhaften Lebenswandel anhalten, wenn sie im Porträt Überschreitungen von Normen körperlicher und verhaltensbasierter Art demonstrierten oder gar die für die gesunde Lebensführung nötige Erheiterung hervorriefen. Der Hof gewährte als Mikrokosmos der Welt einen großen Spielraum für die Unvollkommenheiten der Natur, solange die Vollkommenheit des Ganzen gewahrt blieb.

5.2. Das monströse Naturwunder an der Seite der spanischen Infanten

Welcher gestalterische Spielraum eröffnete sich nun für die Kleinwüchsigen in den Porträts der spanischen Infanten? Die bereits erörterten Möglichkeiten das Wesen der Monstren in Bildern zu inszenieren waren vielfältig. Doch nicht jede Art der Darstellung war in der Anwesenheit einer königlichen Person angemessen. Beschränkt man sich auf den Bildtypus des Doppelporträts beginnt die Analyse ausgehend von der Person mit dem höchsten sozialen und bildnerischen Rang. In den drei zentralen Porträts dieser Arbeit sind es die spanischen Infanten, die im Mittelpunkt des jeweiligen Bildes stehen. Als Nachkommen Philipps II. waren seine Tochter Isabel Clara Eugenia, sein Enkel und zukünftige König Philipp IV. und dessen Sohn Baltasar Carlos Anwärter auf den höchsten gesellschaftlichen Rang des spanischen Königreichs. Drei Generationen ließen sich mit Kleinwüchsigen in Zeiträumen porträtieren, die jeweils von großen militärischen und geopolitischen Ambitionen geprägt waren. Das erste

⁴⁹⁰ Petrus Gonsalus bezeichnete sich als Pflegekind des Königs von Frankreich in einer fiktiven Rede auf der verso-Seite des Titelblattes des ersten Bandes von *Animalia rationalia et insecta, Ignis* des Künstlers Georg Hoefnagel, siehe Anm. 439.

Bild der Isabel Clara Eugenia entstand zu einer Zeit als Spanien ein Weltreich kontrollierte und danach strebte weitere Throne Europas zu besetzen.⁴⁹¹ Der Infant Philipp wurde porträtiert, als sein Vater Philipp III. bestrebt war die Geltung Spaniens aufrechtzuerhalten, obwohl der Zenit der militärischen und wirtschaftlichen Erfolge schon längst überschritten war und ein langsamer Niedergang einsetzte. Unter Philipp IV. und dessen Ersten Minister Conde Duque de Olivares begann eine neue Großmachtpolitik, die seinem erstgeborenen Sohn Baltasar Carlos ein wiedererstarktes und reformiertes spanisches Königreich hinterlassen sollte.⁴⁹² Alle drei Dargestellten repräsentierten die Kontinuität der spanischen Monarchie, die sich als göttlich auserwählt und zur Herrschaft über die mächtigste Nation der Christenheit sowie als Verteidigerin des katholischen Glaubens beauftragt verstand. Die Kleinwüchsigen an ihrer Seite durften dieses Geltungsbestreben nicht mindern, denn obwohl es sich um Einzelexemplare dieses Porträttypus handelt, sind sie von einem hohen repräsentativen Charakter und stehen dementsprechend mit den ikonographischen Traditionen der Repräsentation künftiger Herrscher und der Verkörperung höfischer und herrschaftlicher Tugenden in Einklang. Die Anwesenheit der Kleinwüchsigen fügt sich in diese Traditionen und verleiht der Bedeutung der Infanten zusätzlichen Ausdruck.

5.2.1. Die tugendhafte christliche Infantin Isabel Clara Eugenia

I. Ein Porträt im Dienst der königlichen Dynastie

Die Infantin Isabel Clara Eugenia wurde 1566 in Spanien als älteste Tochter des spanischen Königs Philipp II. und seiner dritten Frau Elisabeth von Valois geboren. Als spanische Infantin genoss sie eine sehr gute und profunde Ausbildung, deren Qualität höher war, als es für Frauen, die nicht in der Thronfolge standen, traditionell üblich gewesen ist.⁴⁹³ Das wird zum einen darauf zurückgeführt, dass sie als künftige Repräsentatin einer der mächtigsten Monarchien Europas erzogen wurde und zum anderen darauf, dass sie bereits als Infantin eine gewichtige politische Rolle innehatte. Denn in Anbetracht der hohen Kindersterblichkeit, von der vor allem die männlichen Nachkommen in der spanischen Königsfamilie betroffen waren, war sie zeitweise faktische Thronerbin, so z. B. nach dem Tod ihres Bruders Don Carlos 1568. Bis zur Thronübernahme ihres Bruders Philipp III. 1598 erfüllte sie die Rolle der symbolischen Regentin, für den Fall, dass die männliche Linie sterben sollte. Sie war stets an der Seite ihres Bruders Philipp III. präsent, begleitete ihn auf Zeremonien und Veranstaltungen. Um 1585 definierte sogar eine Medaille mit den Profilen des Königs, seines Sohnes und der ältesten Tochter ihr Bild als Nachfolgerin ihres Bruders.⁴⁹⁴ Nichtsdestotrotz übernahm sie keine offiziellen Zuständigkeiten am Hof, während ihr Vater und ihr Bruder lebten. Sie genoss hohes Ansehen, hatte eine Führungsposition innerhalb der Familienhierarchie und die Etikette erlaubte ihr eine prominente Position in allen Zeremonien des Hofes einzunehmen. In die Tradition weiblicher habsburgischer Regentinnen sollte sie erst durch ihre Heirat 1599 treten, als sie Gattin des Erzherzogs Albrecht wurde und mit ihm Souveränin über die südlichen Niederlande.⁴⁹⁵

⁴⁹¹ Zu den Expansionsbestrebungen Philipps II. in den 1580er Jahren siehe: Geoffrey Parker: David or Goliath? Philipp II and his World in the 1580s, in: Spain. Europe and the Atlantic World: Essays in Honour of John H. Elliott, hg. von R. L. Kagan und Geoffrey Parker, Cambridge 1995, S. 245–266.

⁴⁹² Elliott 1989, S. 164, 172–179.

⁴⁹³ Santiago Martínez Hernández: 'Enlightened Queen. clear Cynthia. beauteous moon': The Political and Courtly Apprenticeship of the Infanta Isabel Clara Eugenia, in: Isabel Clara Eugenia. Female sovereignty in the courts of Madrid and Brussels, hg. von Cordula van Wyhe, Madrid 2011, S. 21–59, hier S. 27.

⁴⁹⁴ Martínez Hernández 2011, S. 34–39. Die Medaille befindet sich im Museo Arqueológico Nacional in Madrid.

⁴⁹⁵ Martínez Hernández 2011, S. 36–38. Für eine umfangreichere politische Zuständigkeit und Verantwortung der Infantin Isabel mangelt es an Beweisen. Als vorbildhafte habsburgische Regentinnen, Gouverneurinnen und

Entsprechend ihrem Rang und ihrer Bedeutung für die Dynastie fand ihr Porträt Eingang in das Bildprogramm des Alcázar. Verzeichnet in den Inventaren des Madrider Schlosses von 1600 und 1636, war es Teil eines bildlichen Stammbaums der Casa de Austria, das sich der Kontinuität der spanisch-habsburgischen Dynastie und Herrschaft widmete.⁴⁹⁶ Noch unter ihrem Vater Philipp II. um 1586 von Alonso Sánchez Coello ausgeführt, zeigt es die junge Infantin ganzfigurig vor einem roten Brokatbehang mit goldenem Ornament, der sie auf der linken Bildhälfte bis zur rechten Schulter einfängt (Abb. 1). Rechts von der Infantin ist eine dunkle Steinwanddecke bloßgelegt; eingefasst von einer Rundsäule führt sie den Blick in die Dunkelheit nach hinten. Zu ihren Füßen liegt ein rotgrundiger Orientteppich, der einen schmalen Streifen des dunklen Bodens vor dem Vorhang freigibt. Die Infantin steht frontal, den Kopf ein Stück nach rechts gewandt, sodass sie den Betrachter leicht von der Seite ansieht. In ihrer rechten Hand präsentiert sie eine Kamee mit dem Porträt ihres Vaters Philipp II., während ihre linke Hand auf dem Kopf der Kleinwüchsigen Magdalena Ruiz ruht, die sehr nah bei ihr steht, sodass ein Teil ihrer Figur von dem Kleid der Infantin verdeckt wird. Die Infantin trägt ein weißes, reich besticktes Brokatkleid mit geschlitzten Flügelärmeln, aus denen die hellen, im goldenen Ringmuster bestickten Unterärmel mit Spitzenmanschetten hervorschauen. Ihre Brust schmückt ein Diamanten-Perlen-Kollier mit einem Anhänger aus zwei sehr großen Brillianten im Tafelschliff und einer Perle. Das Mieder und die Schulterpassen des Kleides sind mit goldgefassten Brillianten bestickt. Eine zweireihige Perlen-Rubin-Diamant-Kette liegt bis zu ihrer Taille auf, die wiederum von einem breiten Schmuckgürtel mit einem großen Abschlussdiamanten umfasst wird. Der kegelförmige Rock des Kleides ist vorne mit *puntas* geschlossen und läuft in einer Schleppe aus, die links hinten drapiert ist. Das Gesicht der Infantin ist von einer weißen Spitzenkrause eingefasst und das braune Haar ist hochfrisiert. Leicht schräg auf dem Kopf trägt sie einen mit Perlen geschmückten hohen schwarzen Hut, auf dem links vorne ein weißes Reiherfedergesteck mit einer Agraffe aus einer Perle, einem Diamanten und einem Rubin festgesteckt ist. Magdalena Ruiz trägt ein schwarzes Kleid mit einem weißen Überwurf und Spitzenmanschetten um die Hände. Ihren Kopf bedeckt eine weiße Haube und darüber ein spitzenumsäumtes weißes Kopftuch. Ihre Brust schmückt ein aus roten Korallenperlen gearbeiteter Rosenkranz. Auf den Armen trägt sie zwei Affen, die beide nach etwas greifen, das die Kleinwüchsige in ihrer rechten Hand festzuhalten scheint (Abb. 1.2). Ihre linke Hand durchläuft eine Silberkette, die wahrscheinlich am Fuß des darauf sitzenden Affen befestigt ist. Wie die Infantin hält sie ein kleines, in ein Medaillon eingefasstes, nicht weiter bestimmbares Porträt, das sie mit ihrer linken Hand dem Betrachter präsentiert.⁴⁹⁷

Die Infantin erscheint in einem klassischen und doch überaus reich ausgestatteten Repräsentationsporträt, das minutiös ihre königliche Identität konstruiert. Der Bildraum wird gefüllt mit den Zeichen königlicher Macht und Würde, einem roten Brokatvorhang und Teppich mit goldenem Ornament sowie einer Säule im Hintergrund.⁴⁹⁸ Sie bilden die Bühne

Vizeregentinnen seien hier auszugsweise die Statthalterinnen der spanischen Niederlande Margarethe von Parma und Marie von Ungarn genannt, sowie ihre Tante Juana, Prinzessin von Portugal, die zeitweise während der Abwesenheit ihres Bruders Philipp II. die Regierungsgeschäfte in Spanien übernahm.

⁴⁹⁶ Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, S. 25, 105 ([871]), 166; Stephanie Breuer-Hermann: [Kat.-Nr. 29] Alonso Sánchez Coello. La Infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz, in: Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II, hg. von Santiago Saavedra, Kat. Ausst. Madrid, Museo del Prado, 1990, S. 146f. Zu den Beständen und der Architektur des Alcázar siehe auch: Fernando Checa Cremades (Hg.): El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España, Kat. Ausst. Madrid, Palacio Real, 1994.

⁴⁹⁷ Zur detaillierten Bestimmung des Schmucks siehe: Stephanie Breuer: Alonso Sanchez Coello, München 1984, Kat.-Nr. 13, S. 213.

⁴⁹⁸ Zeichen königlicher Würde im spanischen Porträt behandelt: Julián Gállego: Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid 1987, S. 218ff.

für die Verkörperung einer tugendhaften Infantin in einem opulenten Kleid in Weiß und Gold, das nicht nur einer königlichen Majestät, sondern auch einer jungfräulichen Infantin gebührt. Die Farbe Weiß trug sie bereits mit dreizehn Jahren als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit, ihres Glaubens und ihrer Demut in einem Porträt von Sánchez Coello.⁴⁹⁹ Ebenfalls verblieben sind der konservative hochgeschnittene Kragen und die weißen Perlen als Verweis auf Reinheit und sittsamen Anstand. Die Schamesröte ihrer Wangen ist ein weiteres typisches Merkmal jungfräulicher Weiblichkeit. Der typische Schnitt des Kleides nach spanischer Mode und die Form des Hüftschmucks, nach der Art, wie ihn schon ihre Mutter in einem Porträt von Anthonis Mor getragen hat,⁵⁰⁰ weisen sie zudem dezidiert als eine Prinzessin Spaniens aus.⁵⁰¹ Im besten Heiratsalter, gewachsen an Autorität und Rang, kann sie sich nun mit Gold, Rubinen und Diamanten majestätisch schmücken. Ein Attribut, das sie unmissverständlich in die genealogische Kontinuität der spanischen Dynastie stellt, auf ihre Herkunft und bedeutungsvolle politische Zukunft verweist, ist das Porträt ihres Vaters in Form einer antikisierenden Kamee. In ihrer rechten Hand vor ihrer Taille nimmt das Porträt Philipps II. eine zentrale Position im Gemälde ein. Es stellt die Infantin unter die patriarchalische und königliche Autorität ihres Vaters und bestimmt zugleich ihre zukünftige politische Rolle als loyale Gefolgsfrau der spanischen Krone.⁵⁰² Noch in den frühen Porträts als Souveränin der Niederlande blieben ihr Vater und später ihr Bruder Philipp III. in Form eines Porträts in ihrer Hand präsent,⁵⁰³ denn obwohl sie aus vollem Recht die Herrschaft über die südlichen Niederlande gemeinsam mit ihrem Ehemann ausübte, regierte sie stets unter der Berücksichtigung der Interessen der spanischen Krone, die ihre Kontrolle mit vielen Klauseln und Bedingungen von Madrid aus ausübte.⁵⁰⁴

Der Autorität der männlichen Linie, der alle weiblichen Nachkommen aus dem spanischen Königsgeschlecht unterstehen, war auch das königliche Schlafgemach des Alcázar gewidmet, in dem das Porträt der Infantin 1636 hing. Es bildete eines der repräsentativsten Räume im Alcázar und transportierte eine profunde legitimatorische Botschaft für die spanische Linie.⁵⁰⁵ Eröffnet wurde das Bildprogramm mit einer Episode aus dem Leben Rudolfs, des Begründers der habsburgischen Dynastie, von den Künstlern Peter Paul Rubens und Jan Wildens,⁵⁰⁶ in der Rudolf seinen Respekt gegenüber den Heiligen Sakramenten beweist, als er und sein Page einem Priester und Kirchendiener ihre Pferde für die Überquerung eines reißenden Flusses

⁴⁹⁹ Alonso Sánchez Coello, *Infantin Isabel Clara Eugenia*, 1579, Öl auf Leinwand, 116 x 102 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁵⁰⁰ Anthonis Mor, *Elisabeth von Valois*, um 1560, Öl auf Leinwand, 105 x 84 cm, Madrid, Várez Fisa Collection.

⁵⁰¹ Zur Schamesröte als Symbol von Jungfräulichkeit u. a. beim spanischen Schriftsteller Juan Vives siehe: Maria I. Amster: Bodies and Sexuality, in: *A Cultural History of Women in the Renaissance (A Cultural History of Women, 3)*, hg. von Karen Raber, London [u. a.] 2013, S. 45–65, hier S. 51ff. Die ikonographischen Beobachtungen in Bezug auf Symbole der Jungfräulichkeit und die spanische Mode hat Cordula van Wyhe getroffen: Cordula van Wyhe: Piety. Play and Power: Constructing the Ideal Sovereign Body in Early Portraits of Isabel Clara Eugenia (1586–1603), in: *Isabel Clara Eugenia. Female Sovereignty in the Courts of Madrid and Brussels*, hg. von Cordula van Wyhe, Madrid 2011, S. 89–129, hier S. 97, 106f.

⁵⁰² Wyhe, *Play and Power*, 2011, S. 110f. Zu den weiteren Porträts, die die junge Infantin mit dem Porträt ihres Vaters zeigen, gehören das von Alonso Sánchez Coello von 1586 im Museo Franz Mayer in Mexiko-Stadt und das von Blas de Prado von 1587, das sich im Museo de Santa Cruz in Toledo befindet, siehe: Cordula van Wyhe (Hg.): *Isabel Clara Eugenia. Female Sovereignty in the Courts of Madrid and Brussels*, Madrid 2011, Abb. 13, S. 35 und Abb. 31, S. 72.

⁵⁰³ Juan Pantoja de la Cruz, *Infantin Isabel Clara Eugenia*, 1605–08, Öl auf Leinwand, 112 x 89 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado; Flämischer Künstler, *Infantin Isabel Clara Eugenia*, 1600–15, Öl auf Leinwand, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

⁵⁰⁴ Zudem sicherte sich Philipp III. die Erbfolge im Fall, dass das herzogliche Ehepaar kinderlos bleibt, siehe: Martínez Hernández 2011, S. 50; Israel 1997, S. 3.

⁵⁰⁵ Es handelt sich um die *Pieça en que duerme su magestad en el quarto bajo de verano*, siehe: Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, S. 39.

⁵⁰⁶ Peter Paul Rubens und Jan Wildens, *Akt der Devotion von Rudolf I. von Habsburg*, um 1625, Öl auf Leinwand, 198 x 283 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

überlassen.⁵⁰⁷ Es folgten die Porträts der bedeutendsten männlichen Vertreter der spanischen Linie: ein Porträt von Karl V., mehrere Porträts Philipps II., zwei Porträts der verstorbenen Thronfolger Infant Fernando und Don Carlos sowie zwei allegorische Porträts von Philipp III. und Philipp IV., die sich jeweils den Motiven der Erziehung und den prinziplichen Tugenden widmen.⁵⁰⁸ Die *Los Borrachos* von Velázquez sollen ebenfalls auf die Erziehung des Prinzen referieren,⁵⁰⁹ in diesem Fall die Mäßigung und die Besonnenheit als zwei der wichtigsten Tugenden für das Regieren am Gegenbeispiel des Weingottes Bacchus.⁵¹⁰ Die weibliche Präsenz beschränkte sich auf die Porträts der englischen Königin Maria Tudor, der zweiten Gemahlin Philipps II., Elisabeth von Valois, der dritten Gemahlin Philipps II. und das als Pendant zu ihrem Ehemann arrangierte Porträt der Isabella von Portugal, der Gemahlin Karls V.⁵¹¹ In Referenz an die erste Gemahlin Philipps II. Maria von Portugal wurde die Reihe der königlichen Gemahlinnen durch das Porträt ihrer Mutter Katharina, der Königin von Portugal und Schwester Karls V., ergänzt.⁵¹² Das Porträt der Infantin Isabel Clara Eugenia fügte sich in die weibliche Säulenreihe ein, die Spaniens globale Ansprüche vor allem während der 1580er Jahre widerspiegelte. Die Gemahlinnen und die Tochter Philipps II. bildeten das Fundament für ein imperiales Reich, das über taktische Heiratsverbindungen realisiert werden sollte.⁵¹³ Dank der Verbindung seines Vaters Karl V. zu seiner Mutter Isabella von Portugal fiel Philipp II. nach dem Tod des portugiesischen Kardinalkönigs Heinrich I. im Jahr 1580 das Königreich Portugal in Personalunion zu, da das Haus von Avis keinen Thronerben vorweisen konnte und Philipp II. über seine Mutter, die Tochter des portugiesischen Königs Manuel I., ein Enkel des portugiesischen Königs war. Zudem wurden die verwandtschaftlichen Beziehungen und damit der Thronanspruch Philipps über seine Ehefrau und Cousine Maria von Portugal, die Tochter von Johann III. und Nichte Heinrichs I. – beide Söhne Manuels I. und damit ebenfalls ehemalige portugiesische Könige – noch weiter gestärkt.⁵¹⁴ Den Grundstein für die Verflechtungen mit dem portugiesischen Königsgeschlecht legten aber schon die Hochzeiten der Geschwister Karl V. und Katharina mit dem Geschwisterpaar Isabel und Johann III. von Portugal. Die zweite Ehe Philipps II. mit Maria Tudor sollte wohl ähnliche Resultate nach sich ziehen, doch sie verstarb, ohne einen Nachkommen mit dem spanischen König zeugen zu können. Die dritte Ehe mit Elisabeth von Valois erschloss für Philipp II. einen möglichen Thronanspruch für Frankreich, zumindest aber sicherte es für kurze Zeit den Frieden unter den Ländern wie schon im Fall der Hochzeit mit der Königin von England. Die Heiratspolitik der

⁵⁰⁷ Nicht alle Porträts sind erhalten. Für die Kammer wurde eine Auswahl von Porträts und Gemälden verschiedener Künstler getroffen, die seit Karl V. am spanischen Hof tätig waren. Siehe Inventarliste und Aufstellung der erhaltenen Gemälde in: Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, S. 105–106 ([871]–[890]) und S. 166–170.

⁵⁰⁸ Das allegorische Porträt von Philipp III. ist noch erhalten und wurde von Justus Tiel ausgeführt: Justus Tiel, *Allegorie der Erziehung Philipps III.*, um 1590, Öl auf Leinwand, 159 x 105 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. Das allegorische Porträt von Philipp IV. ist nicht mehr erhalten, siehe Inventarbeschreibung in: Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, S. 105 ([877]).

⁵⁰⁹ Diego Velázquez, *Triumph des Bacchus*, 1628/29, Öl auf Leinwand, 165 x 227 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁵¹⁰ Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, S. 39.

⁵¹¹ Anthonis Mor, *Maria Tudor, Königin von England*, 1554, Öl auf Leinwand, 109 x 84 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado; Kopie nach Alonso Sánchez Coello von Juan Pantoja de la Cruz, *Elisabeth von Valois, Königin von Spanien*, 1605, Öl auf Leinwand, 119 x 84 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. Das Porträt von Isabella von Portugal ist nicht mehr erhalten, siehe Inventareintrag in: Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, S. 106 ([881]).

⁵¹² Anthonis Mor, *Katharina von Kastilien, Königin von Portugal*, 1552/53, Öl auf Leinwand, 107 x 84 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁵¹³ Zu Spaniens militärischen Bestrebungen, insbesondere gegenüber England in den 1580er Jahren, siehe: Parker 1995, S. 256ff.

⁵¹⁴ Dem König von Portugal Manuel I. (1469–1521) folgte zunächst sein Sohn Johann III. (1502–1557) auf den Thron. Nach dessen Tod übernahm sein Bruder, der Kardinal Heinrich (1512–1580) die Regentschaft bis Sebastian I. (1554–1578), Johanns Enkel und Sohn des verstorbenen Kronprinzen Johann Manuel (1537–1554), den Thron besteigen sollte. Nach einem Jahr Regentschaft fiel jedoch Sebastian I. im Feldzug von Marroko, sodass der Kardinal bis zu seinem Tod als Heinrich I. den portugiesischen Thron inne hatte.

spanischen Habsburger stand wie die seiner Schwesterlinie im Zeichen von Machtgewinn und Machterhalt.⁵¹⁵ Sie leistete ihren friedlichen Dienst, um den wichtigsten Auftrag des spanischen Königshauses geopolitisch zu unterstützen, festgehalten in Tizians Gemälde *Spanien kommt der Religion zu Hilfe*,⁵¹⁶ welches das Bildprogramm symbolisch zum Abschluss brachte: die Verteidigung der katholischen Religion, die die Vormachtstellung Spaniens in Europa begründete.⁵¹⁷

Entsprechend der Herkunft und der Bedeutung der Infantin komponierte der Künstler Sánchez Coello ihr Porträt traditionell anhand vieler einzelner motivischer Vorgaben, die vor allem Tizian und sein Lehrmeister Anthonis Mor für die spanische Porträtmalerei prägten.⁵¹⁸ Als wesentliche Vorbilder in Bezug auf die Wahl der repräsentativen ganzfigurigen Darstellung, die raumbildliche Ausstattungselemente wie Säule und Vorhang sowie das Arrangement von Begleitfiguren, Körperhaltung und Gestik wurden in der Forschung das Porträt von Karl V. von Jakob Seisenegger und die Porträts ihrer Tante Juana von Portugal von Sánchez Coello und Sofonisba Anguissola angeführt.⁵¹⁹ Vor Säulen und Vorhängen sind vor allem männliche spanische Habsburger erschienen wie der Infant Don Fernando in einem Porträt von Sánchez Coello oder später noch Philipp II. in seinem Altersporträt, das ebenfalls von Sánchez Coello ausgeführt wurde.⁵²⁰ Ein roter Brokatvorhang bildete aber auch schon die Kulisse für weibliche Repräsentantinnen wie die letzte Gemahlin Philipps II. Anna von Österreich in einem Bildnis von Sánchez Coello.⁵²¹ Unmittelbare Vorlagen für die Anordnung von Säule, Begleitfigur und die Referenz auf den amtierenden spanischen König durch ein Porträt bleiben jedoch vor allem die Bildnisse ihrer Tante Juana und das Porträt ihrer Mutter Elisabeth von Valois von Sofonisba Anguissola.⁵²² Im Bildnis von Sofonisba Anguissola hält Elisabeth von Valois wie später ihre Tochter das Porträt Philipps II. in ihrer rechten Hand, angelehnt an das Postament einer Säule. Die Säule wird als hoheitliches Würdezeichen im Porträt der frisch Verheirateten unmittelbar mit ihrem Gemahl, den spanischen König und Herrscher über ein Reich von imperialen Ausmaßen, verknüpft. Sánchez Coello verwendete die Säule bereits zuvor im Porträt des Infanten Don Carlos um ihn als spanischen Thronfolger und neuen Herkules auszuweisen.⁵²³ Sie erscheint in dem Landschaftsausblick des Fensters, getragen von einem Adler, der von Zeus ausgesandt wurde, um dem Infanten eine der Säulen des Herkules zu überbringen.⁵²⁴ In Bezug auf die junge Königin ist die Säule nicht nur Ausdruck ihres gebührenden Standes, sondern auch ihrer über die Heirat erlangten

⁵¹⁵ Zur habsburgischen Heiratspolitik im Zeichen der Dynastiesicherung und Expansion siehe: Strohmeier, 2012, S. 39f., 43; Götz Adriani: Das Prinzip Habsburg. Die Künstler der Kaiser, in: Die Künstler der Kaiser. von Dürer bis Tizian. von Rubens bis Velázquez, hg. von Götz Adriani, Kat. Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum [u. a.], Köln 2009, S. 13–29, hier S. 13.

⁵¹⁶ Tizian, *Spanien kommt der Religion zu Hilfe*, 1572–75, Öl auf Leinwand, 168 x 168 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁵¹⁷ Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, S. 40.

⁵¹⁸ John F. Moffitt: The Theoretical Basis of Velázquez's Court Portraiture, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 53, 1990, S. 216–225, hier S. 216–218.

⁵¹⁹ Wyhe, Play and Power, 2011, S. 108f. Wyhe bezieht sich auf folgende Bilder: Jakob Seisenegger, *Kaiser Karl V. mit Hund*, 1530, Öl auf Leinwand, 204 x 123 cm, Kunsthistorisches Museum Wien; Alonso Sánchez Coello, *Prinzessin Juana von Portugal mit Hund*, um 1557, Öl auf Leinwand, 180 x 112 cm, Kunsthistorisches Museum Wien; Sofonisba Anguissola, *Prinzessin Juana von Portugal mit einem Mädchen*, 1561/62, Öl auf Leinwand, 194 x 108 cm, Boston, Isabel Stewart Gardner Museum.

⁵²⁰ Alonso Sánchez Coello, *Infant Don Fernando*, 1577, Öl auf Leinwand, 109 x 86 cm, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales; Alonso Sánchez Coello, *Philipp II.*, um 1587, Öl auf Leinwand, Madrid, Monasterio de El Escorial.

⁵²¹ Alonso Sánchez Coello, *Anna von Österreich, Königin von Spanien*, 1571, Öl auf Leinwand, 170 x 98 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.

⁵²² Sofonisba Anguissola, *Elisabeth von Valois*, um 1561, Öl auf Leinwand, 205 x 123 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁵²³ Alonso Sánchez Coello, *Infant Don Carlos*, um 1557, Öl auf Leinwand, 109 x 95 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁵²⁴ Kusche 1991, S. 45.

dynastischen Verpflichtung und Unterordnung gegenüber der Autorität ihres Gemahls.⁵²⁵ Dass solche Würdezeichen in weiblichen Porträts die bezeichnende Person nicht aus eigenem Recht, sondern in Referenz an die Autorität des männlichen Oberhauptes der dynastischen Linie legitimieren, zeigt sich wieder am Porträt der Tochter Karls V. *Juana von Portugal mit Hund* von Sánchez Coello.⁵²⁶ Die Dogge, auf deren Kopf die linke Hand der Kronprinzessin von Portugal ruht, erscheint in Reminiszenz an das Porträt ihres Vaters Karls V.⁵²⁷ Der Hund als klassisches Symbol fürstlicher Tugend, zur Wachsamkeit, Treue, Klugheit und einem verlässlichen Jagdgefährten erzogen, bezeichnet attributiv die legitimierte Macht und fürstliche Autorität des männlichen Dargestellten – er wird zum Statussymbol des königlichen Herrschers.⁵²⁸ Im Porträt der verwitweten Juana dagegen, die nach dem Tod des Prinzen Johann Manuel von Portugal an den spanischen Hof zurückkehrte, um das spanische Königreich während des Aufenthalts ihres Bruders Philipp II. in England zu verwalten, bezeichnet der Hund die symbolische Treue der Tochter und Schwester gegenüber der Dynastie ihres Vaters und Bruders. Als Prinzessin von Spanien konnte sie die fürstlichen Tugenden im Namen ihres Vaters und Bruders während ihrer zeitweiligen stellvertretenden Herrschaft für sich in Anspruch nehmen. Zugleich verweist das reliefierte Allianzwappen Spanien-Portugals am breiten Halsband des Hundes auf ihre bedeutsame Rolle als Bindeglied zwischen den beiden Königsdynastien.

Das Schicksal der Infantin Isabel sollte seinen Beitrag zur dynastischen Machtsicherung leisten. Als älteste Tochter Philipps II. stand ihr ein Weg bevor, der sie an den Hof von Portugal, England oder Frankreich hätte führen können. Das ganze Gewicht der majestätischen Autorität, der dynastischen Bedeutung und des herrschaftlichen Auftrags, das auf ihren Schultern lastete, kommt durch die reiche repräsentative Textur und Materialität im Porträt der Infantin zum Ausdruck. Als erste Prinzessin sollte sie schließlich die Interessen der männlichen Regenten ihrer Linie wahren und selbst über ihre Heirat mit dem Erzherzog hinaus mit ihren männlichen Nachkommen die spanische Thronfolge sichern, falls ihre Brüder ohne Erben verstarben.⁵²⁹

II. Ein Standesporträt

Die Legitimation einer herrschaftlichen Repräsentation und die Tragweite der aktiven Rolle erwachsen beim Porträt der spanischen Infantinnen aus ihrem jeweiligen Dienst für die Dynastie der männlichen Linie. Es stellt sich nun die Frage, inwiefern die Kleinwüchsige Magdalena Ruiz diese repräsentative Rolle näher bezeichnet. Als Naturwunder bezeugt ihre Präsenz im Porträt der Infantin zunächst eine historische Wahrheit über ihre Existenz am spanischen Hof. Sie erscheint als reale Person, als Witwe und Christin, worauf ihre Tracht und der Rosenkranz hinweisen. Tatsächlich geht aus dem Testament der Magdalena Ruiz vom 18. April 1584 hervor, dass sie die Witwe von Rodrigo de Tejada war, zwei Töchter hatte und im Kloster des Franziskanerordens begraben werden wollte.⁵³⁰ Das Porträt in ihrer Hand zeigt deshalb wahrscheinlich das Abbild ihres verstorbenen Ehemannes und dient der Memoria-

⁵²⁵ Vgl. dazu: Wyhe, *Play and Power*, 2011, S. 111.

⁵²⁶ Zu den Bildangaben siehe Anm. 519.

⁵²⁷ Annemarie Jordan Gschwend: *Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: La imagen de una Princesa de Portugal, una Regente de España y una jesuita*, in: *Reales Sitios*, 151, 2002, S. 42–65, hier S. 46f.; Wyhe, *Play and Power*, 2011, S. 109.

⁵²⁸ Sigrid Dittrich/Lothar Dittrich: *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts* (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte, 22), Petersberg 2004, S. 228; Manfred Schneider: *Der Hund als Emblem*, in: *Politische Zoologie*, hg. von Anne von der Heiden und Joseph Vogl, Berlin 2007, S. 149–176.

⁵²⁹ Im Testament von Philipp II. wurden Anweisungen für den Fall verfügt, dass sein Sohn ohne Erben verstirbt. Isabel sollte, verheiratet oder verwitwet, nach Spanien zurückkehren und regieren. Ihre Söhne sollten auf den Thron folgen (Martínez Hernández 2011, S. 49, Quellenangaben in Anm. 127).

⁵³⁰ Bouza Álvarez/Betrán Moya 2005, S. 77f.

bekundung.⁵³¹ Nach dem Tod ihrer ursprünglichen Herrin Juana von Portugal 1573 verblieb sie am spanischen Hof und taucht in vielen Briefkorrespondenzen des Königs auf. Sie begleitete Philipp II. auf seiner Reise nach Lissabon 1580 und schien dem Schriftverkehr nach zu urteilen für die klassischen Unterhaltungszwecke gedient zu haben wie der Narr Morata, der öfter mit ihr im Zusammenhang erwähnt wird. In den Briefen, die zwischen 1580 und 1583 von Philipp II. an seine Töchter geschrieben wurden, berichtet er über allerlei private Begebenheiten wie Streitereien, die missmutigen Stimmungen und Gefühle von Magdalena, die er ihrem Alkoholkonsum zuschrieb, und wie sie am Strand zu tanzen und zu singen pflegte.⁵³² Magdalena Ruiz gehörte zu einer ganzen Gruppe von Kleinwüchsigen und Narren, mit denen sich die Familie umgab. Unter den weiblichen Protagonisten lassen sich mit der Infantin noch Catalina La Portuguesa, Isabelica La Loca und Elena Fuertes in unmittelbare persönliche Verbindung bringen.⁵³³ Es ist jedoch anzunehmen, dass Magdalena Ruiz als Dienerin ihrer Tante, die seit dem Tod von Elisabeth von Valois 1568 die Obhut für die junge Infantin übernahm, in engem Kontakt mit Isabel verblieb.⁵³⁴ Zudem kann man den Briefen Philipps II. große Anteilnahme und Besorgnis um das Befinden der Kleinwüchsigen entnehmen, die seine Töchter scheinbar teilten.⁵³⁵ Dass Kleinwüchsige als alltägliche Begleiterinnen und Vertraute ihrer Herrinnen am spanischen Hof in Madrid auftraten, schildern die Briefe der französischen Baronin d’Aulnoy. Bei mehreren Gelegenheiten beschreibt sie, wie hässliche, aber äußerst schön gekleidete Kleinwüchsige ihren Damen zu Diensten gewesen seien, ihnen Essen und Nachtspeisen serviert und sie als Vertraute begleitet haben.⁵³⁶ Wie selbstverständlich es für Damen von Stand war Kleinwüchsige zu beschäftigen, legt auch die Bemerkung von Friedrich Weber nahe, eines Diplomaten des Kurfürstentums Hannover, der 1714 als Gesandter an den Hof Peters I. von Russland geschickt wurde. In seinem diplomatischen Bericht erzählt er, dass man in Russland besonders viele Kleinwüchsige antreffe, da man sie dort verheirate, sodass sich kein Herr als groß bezeichnen könne, der nicht einen oder mehrere Kleinwüchsige für die Hausherrin halte.⁵³⁷ Der Dienst von Kleinwüchsigen war üblich und doch außergewöhnlich genug, dass ihre Präsenz den feinen Damen von Stand mehr Ansehen und Ehre verlieh. Die persönliche Beziehung zwischen den

⁵³¹ Zum Gebrauch von Miniaturporträts in dieser Funktion siehe: Petra Kathke: *Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*, Berlin 1997, S. 190.

⁵³² Exemplarisch hier ein Zitat aus dem Brief Philipps II. vom 15. Januar 1582: „Yo creo que Madalena no está tan enojada conmigo, pero ha días que está mala y hase purgado y quedado de muy mal humor; y ayer vino acá, y está muy mal parada y flaca y vieja y sorda y medio caduca; y creo que es todo del beber, que por esto huelga de estar sin su yerno.“, zitiert nach: Moreno Villa 1939, S. 26. Weitere Stellen zitiert bei: Moreno Villa 1939, S. 25–29 und Bouza Álvarez 1996, S. 81. Die Briefe sind veröffentlicht in: Fernando J. Bouza Álvarez: *Cartas de Felipe II a sus hijas* (Akal universitaria, 199), Tres Cantos 1998.

⁵³³ Dies legt eine Auswertung von diesbezüglichen Dokumenten nahe, siehe: Almudena Pérez de Tudela: *Making Collecting. Displaying and Exchanging Objects (1566–99): Archival Sources Relating to the Infanta Isabel’s Personal Possessions*, in: Isabel Clara Eugenia. *Female Sovereignty in the Courts of Madrid and Brussels*, hg. von Cordula van Wyhe, Madrid 2011, S. 61–87, hier S. 75.

⁵³⁴ Kusche 1991, S. 51.

⁵³⁵ Siehe Zitat in Anm. 532.

⁵³⁶ Aulnoy, *Relation du voyage*, 1693, S. 41: „L’on a aussi des nains & des naines qui sont tres desagrees; les naines particulièrement sont d’une laideur affreuse; leur tête est plus grosse que tout leur corps; elles ont toujours leurs cheveux épars, qui tombent jusque’à terre; l’on ne fait d’abord ce que l’on voit, quand ces petites figures se presentent aux yeux. Elles portent des habits magnifiques; elles sont les confidentes de leurs maîtresses, & par cette raison là, elles en obtiennent tout ce qu’elles veulent.“ Die Kleinwüchsigen sind bei den alltäglichsten Gewohnheiten der Herrinnen zu Diensten, wie beim Nachtmahl, ebd. S. 285: „Les nains & les naines servent le souper, qui est aussi frugal que le dîner.“

⁵³⁷ Friedrich Christian Weber, *Das Veränderte Rußland...*, Frankfurt/Hannover 1721, S. 385: „(§ 472) In Petersburg kam eine Zwergin nieder und barchte (Zwerge) von ihrer Art auf die Welt, und weil man diese kleine Geschöpfe mit einander verheyrahet (hat), so kommt es daher, daß man so viele Zwerge in Rußland findet, wie denn fast kein grosser Herr ist, der nicht einen Zwergen oder eine Zwergin vor (für) die Frau des Hauses haben sollte, (so) daß (es) also nicht schwer fiel, bey der Anno 1710. gehaltenen Zwerge-Hochzeit ihrer zwey und siebentzig zusammen zu bringen.“, zitiert nach: Petrat 1998, S. 59.

hierarchischen Ebenen bildete die Grundlage für die Verschränkung von privater Vertrautheit und repräsentativem Auftreten. Diese beiden Ebenen, so gegensätzlich sie erscheinen, werden im Bildnis der Infantin durch die Raumaufteilung präsent. Während links der prunkvolle Wandteppich den Hintergrund für die Repräsentation der Infantin bildet, wird die Kleinwüchsige Magdalena Ruiz vor eine dunkle Raumvertiefung gestellt, die zu den hinteren privaten Räumen führt, in die beide jeden Augenblick wieder entschwinden können.⁵³⁸ Sie erscheint in der Obhut der Infantin, leicht hinter ihr und dicht neben ihr, in ihrem privaten Verfügungsraum. Die Witwentracht der Kleinwüchsigen bezeichnet ihre Stellung gegenüber der Infantin noch näher, denn das schwarze Kleid mit der weißen Haube, inspiriert von dem Habitus einer Nonnentracht, entsprach im Spanien des 17. Jahrhunderts der diskreten und ehrenhaften Tracht von verwitweten Gesellschaftsdamen, den sogenannten *dueñas*, die als Begleiterinnen für Damen von Stand, Königinnen und Infantinnen, eine wichtige soziale Rolle erfüllten.⁵³⁹ Ohne selbst diese Position einzunehmen, konnten Kleinwüchsige in die Gruppe dieser Begleiterinnen aufgenommen werden, wie die Bildnisse der Infantin Margarita Theresa (Abb. 7.1) und der Königin Mariana Anna, Gemahlin Philipps IV. (Abb. 8) veranschaulichen.⁵⁴⁰ Anlässlich des Todes Philipps IV. zeigt sich die Tochter im schwarzen Trauerkleid und die Gemahlin, die nun stellvertretende Regentin für ihren noch minderjährigen Sohn Karl II. war, trägt eine Witwentracht. Während sie im Vordergrund standesgemäß in der Erfüllung ihrer dynastischen Pflichten präsentiert werden, eröffnet sich jeweils im Hintergrund ein weiterer Raum, in dem sich ihre Begleiterinnen, *dueñas*, Kleinwüchsige und Kinder aufhalten (Abb. 7.2).⁵⁴¹ Es ist anzunehmen, dass sich die Kleinwüchsigen hier unter der Aufsicht von Hofdamen in ihrer sozialen Funktion als Spielkameraden zu den Kindern gesellen.⁵⁴² Der Einblick in die eigentlich vor der Außenwelt verschlossene Kammer der bereits dem Kaiser versprochenen Infantin und königlichen Witwe verleiht den Bildern einen sehr intimen und privaten Charakter.⁵⁴³ Zugleich veranschaulichen die Bildnisse aber auch essentielle Aufgaben und Pflichten, denen das christliche Frauenbild im patriarchalischen Spanien nachkommen musste. Dem männlichen Oberhaupt der Familie unterstellt, beschränkte sich der Zuständigkeitsbereich der Frau auf den Haushalt und die Erziehung der

⁵³⁸ Vgl. Kusche 1991, S. 60.

⁵³⁹ Carmen Bernis: El traje de viudas y dueñas en los cuadros de Velazquez y su escuela, in: *Miscelanea de arte*, 1982, S. 145–154, hier S. 145. Covarrubias y Orozco beschreibt dementsprechend die Erscheinung und die soziale Funktion einer *dueña* in seinem *Tesoro de la lengua castellana o española*: „Dueña en lengua castellana antigua vale señora anciana biuda, agora sinifica comunmente las que sirven con tocas largas y mongiles, a diferencia de las donzellas; y en Palacio llaman Dueñas de Honor, personas principales, que han enbiudado, y las reynas y princesas las tienen cerca de sus personas en sus palacios.“, zitiert nach: Bernis 1982, S. 145. Siehe auch: Carlos Gómez-Centurión Jiménez: La familia. la mujer y el niño, in: *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid 21999, S. 169–194, hier S. 174f. Der Einfluss dieser Damen wuchs auf die Infantin Isabel ab 1580, als die letzte Gemahlin Philipps II. Anna von Österreich verstarb (Martínez Hernández 2011, S. 34).

⁵⁴⁰ Juan Bautista Martínez del Mazo, *Margarita Theresa von Österreich*, 1665/66, Öl auf Leinwand, 205 x 144 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado; Juan Bautista Martínez del Mazo, *Königin Mariana von Spanien*, 1666, Öl auf Leinwand, 199 x 149 cm, Toledo, Casa Museo del Greco.

⁵⁴¹ Die Personen im Hintergrund des Porträts von Mariana Anna wurden als ihr Sohn Carl II. in Begleitung seiner Erzieherin Marquesa de los Vélez, ihrer Tochter und zwei unbekanntem Kleinwüchsigen identifiziert: Javier Portús Pérez (Hg.): *Velázquez y la familia de Felipe IV (1650–1680)*, Kat. Ausst. Madrid, Museo del Prado, 2013, Kat.-Nr. 25, S. 144. Das Porträt von Margarita Theresa wurde noch vor ihrer Abreise nach Wien, wo sie im Dezember den Kaiser Leopold I. offiziell heiratete, am 28. April 1666 von Juan Bautista Martínez del Mazo angefertigt. Die Personen im Hintergrund wurden als Marquesa de los Vélez, Karl II., die Kleinwüchsige Maria Bárbola und Königin Mariana Anna identifiziert (ebd. Kat.-Nr. 24, S. 142).

⁵⁴² Wie Tiere, vor allem Affen und Hunde, die mit Kindern in Porträts abgebildet wurden, so gehörten auch Kleinwüchsige in der Realität zu ihren Spielkameraden, siehe: Adelson 2005, S. 12; Kubersky-Piredda/Salort Pons 2013, S. 134; Tropé 2014, S. 77. Der familiäre Einbezug von Kleinwüchsigen wird in der Forschungsliteratur immer wieder betont, so u. a. von: Tropé 2014, S. 85, im Fall von Magdalena Ruiz von: Wyhe, *Play and Power*, 2011, S. 111.

⁵⁴³ Die Kammer wurde von der burgundischen Etikette als privater Rückzugsort deklariert (Pérez de Tudela 2011, S. 76).

Kinder.⁵⁴⁴ Die familiäre Obhut, die familiäre Bezeugung der Anteilnahme an einem zugleich offiziellen wie privaten Todesfall und die familiäre Pflicht einer stellvertretenden Regentin gegenüber ihrem minderjährigen Sohn, all diese Sphären sind Ausdruck einer sehr strengen sozialen Hierarchisierung unter eine dem Anstand und Decorum verpflichtete christliche Etikette, die im Bildnis den ehrbaren Stand der Dargestellten definierte und ihre königliche Identität konstruierte.⁵⁴⁵ Die Position der weiblichen Mitglieder einer Monarchie legitimierte sich über die familiären und politischen Beziehungen, aus denen sie erwachsen und die sie ihr Leben lang und vor allem für die Zukunft ihrer Kinder pflegten.⁵⁴⁶ Magdalena Ruiz bezeichnet den sozialen Stand der Infantin als eine Dame von edler, königlicher Geburt. Sie ist als ererbte Dienerin von Juana von Portugal eine Referenz auf die Pflege von familiären Beziehungen und zugleich ein politisches Versprechen die Interessen ihrer Dynastie über ihre Vermählung hinaus zu verfolgen.

III. Ein Brautschaubild?

In Anbetracht des ledigen Standes der Infantin zum Zeitpunkt der Anfertigung des Bildnisses und ihrer hoheitlichen Präsentation wurde die Vermutung geäußert, dass es sich ursprünglich um ein Brautschaubild handeln könnte.⁵⁴⁷ Als unmittelbares Vorbild für die Figurenkonstellation des Bildnisses könnte das Porträt der verwitweten Elisabeth von Österreich von Juan Pantoja de la Cruz (Abb. 9) gedient haben,⁵⁴⁸ die Philipp II. nach dem Tod seiner vierten Gattin Anna von Österreich 1580 zu heiraten gedachte. Ehemals mit dem König von Frankreich Karl IX. verheiratet, war sie die Tochter Kaiser Maximilians II. und seiner Gemahlin Maria, der spanischen Prinzessin und Schwester Philipps II. Das Bildnis wurde von Pantoja de la Cruz in Wien ausgeführt und fand seinen Weg nach Madrid, um womöglich Philipp II. als Brautbild zu dienen.⁵⁴⁹ Letztendlich schlug Elisabeth die Heirat mit ihrem Onkel aus, doch verblieb ihr Porträt in der Sammlung des Königs und könnte Sánchez Coello zur Motivwahl bewogen haben. Es zeigt Elisabeth mit einer Kleinwüchsigen an ihrer rechten Seite, auf deren Schulter die Hand der Hauptdargestellten ruht. Beide Frauen tragen die Kleider einer *dueña*. Ganz in schwarz und weiß gehüllt mit jeweils dem klassischen Taschentuch feiner Damen in der Hand, präsentieren sie sich jedoch im Vergleich zur Infantin Isabel Clara Eugenia deutlich schlichter und strenger vor einem dunklen Hintergrund. Gemessen an der sozialen Stellung der Infantin als heiratsfähige Prinzessin aus einer der mächtigsten Monarchien Europas, die in den 1580er Jahren mit mehreren Eroberungen und militärisch-strategischen Siegen die Dominanz über die restlichen europäischen Mächte anstrebte, entsprach ihr Bildnis nicht nur einer würdigen Abbildung, sondern kam auch einem politischen Anspruch gleich. In seinem selbstbewussten Reichtum reflektiert es die Bestrebungen Philipps II. seine Tochter an die größten Höfe Europas zu bringen, ob nun über

⁵⁴⁴ Gómez-Centurión Jiménez ²1999, S. 170, 182.

⁵⁴⁵ Das Idealbild einer christlichen Frau verkörperte in der Frühen Neuzeit die heilige Jungfrau Maria. So war es üblich, dass sich Regentinnen mit der Jungfrau assoziierten, insbesondere wenn sie als Witwen die Regentschaft für ihre noch minderjährigen Söhne übernahmen, siehe: Holly Hurlburt: Power, in: A Cultural History of Women in the Renaissance (A Cultural History of Women, 3), hg. von Karen Raber, S. 163–182, hier S. 164. Vgl. Gómez-Centurión Jiménez ²1999, S. 185. Zum propagandistischen Bild der habsburgischen Witwen siehe auch: Jordan Gschwend 2002, S. 42f.

⁵⁴⁶ Wyhe, Play and Power, 2011, S. 90f. Zur religiösen Erziehung der Infantin siehe: Martínez Hernández 2011, S. 31. Regentinnen waren auch an den Hochzeitsplänen ihrer Kinder im großen Maße beteiligt, so wie die Mutter von Rudolf II., die die Heirat ihres Sohnes mit Isabel Clara Eugenia anstrebte (Martínez Hernández 2011, S. 44).

⁵⁴⁷ Pablo Jiménez Díaz: El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II, Madrid 2001, S. 169 sowie Martínez Hernández 2011, S. 46.

⁵⁴⁸ Juan Pantoja de la Cruz, *Elisabeth von Österreich mit einer Zwergin*, um 1580, Cáceres, Antigua colección Hoffmeyer, Instituto histórico Hoffmeyer.

⁵⁴⁹ María Kusche: Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores. Bartolomé González. Rodrigo de Villandrando y Antonio López Polanco, Madrid 2007, S. 39f.

eine Heirat oder einen Thronanspruch. Als Heiratskandidaten wurden bereits früh ihr Cousin Don Sebastian, der Thronerbe von Portugal und Charles IX., König von Frankreich in Erwägung gezogen. Beide verstarben jedoch schon in den 1570er Jahren. Konkretere Pläne wurden im Rahmen der habsburgischen Heiratspolitik gefasst. Bereits im Alter von drei Jahren wurde sie mit Rudolf, dem ältesten Sohn Kaiser Maximilians II., verlobt. Nach jahrelangen Verhandlungen wurde die Verlobung jedoch seitens Rudolfs 1589 aufgelöst.⁵⁵⁰ Das Bildnis der Infantin oder vielmehr eine mögliche Kopie davon könnte während dieser 20 Jahre dauernden Überredung für einen Umwerbungsversuch gefertigt worden sein. Doch beruht diese Annahme lediglich auf einem sehr spärlichen Kommentar des kaiserlichen Diplomaten Hans Khevenmüller zu einem Porträt von Sánchez Coello, den er zusammen mit einem Bildnis von Prinzessin Juana an den Prager Hof schickte. Er lobt es als das beste Bildnis des Künstlers, doch gibt er weder den Namen des oder der Dargestellten noch weitere Hinweise preis.⁵⁵¹ In der verbliebenen Sammlung des Kaisers ist jedenfalls keine Kopie dieses Bildnisses erhalten.

In einer anderen Sammlung findet sich ein Bildnis, das Isabel eindeutig in Bezug zu ihrer Vermählung setzt. Von Frans Pourbus dem Jüngeren ausgeführt, zeigt es Isabel Clara Eugenia als frisch Vermählte mit einem unbekanntem Mädchen zu ihrer rechten Seite, bei der es sich höchstwahrscheinlich um eine Kleinwüchsige handelt (Abb. 10).⁵⁵² Es ist als Pendantbild zum Bildnis ihres Ehegatten konzipiert (Abb. 11).⁵⁵³ Unter einem Brokatvorhang stehend, einen Stuhl zu ihrer linken Seite, trägt Isabel ein festliches Kleid, geschmückt mit reichem heraldischen und ehelichen Symbolismus, das auf ihren ehelichen Status und ihre dynastische Zugehörigkeit verweist. Das Gitterwerk von symbolischen, keimenden gelben Veilchen für eheliche Treue und Liebe durchzieht Eheringe und fleurs-de-lys, die an die französische Herkunft ihrer Mutter Elisabeth von Valois referieren. Umsäumt wird es von Borten im Schrägkreuzmuster, die an das Wappen von Burgund erinnern. Das junge Mädchen zu ihrer rechten Seite nimmt wie Magdalena Ruiz unter der Hand der neuen Erzherzogin eine Position hinter ihrem Kleid ein. Sie trägt ein besticktes blaues Kleid mit einer prachtvollen Halskrause. Ihr Haar ist zu einer geflochtenen Frisur hochgesteckt und in ihrer rechten Hand hält sie einen Handschuh.⁵⁵⁴ An der Brust ist eine auffallende rote Nelke angebracht. In Porträts wurde diese Blume symbolisch für Verlobung, Hochzeit und Eherituale verwendet.⁵⁵⁵ Dass es sich bei dem jungen Mädchen tatsächlich um eine Kleinwüchsige handelt, ist nicht unwahrscheinlich. Hochzeiten waren festliche Anlässe, die die Präsenz von allen möglichen Naturwundern erforderten, und zwar nicht nur im Rahmenprogramm von Turnieren, Einzügen und

⁵⁵⁰ Martínez Hernández 2011, S. 44–48.

⁵⁵¹ Khevenmüller an Rudolf, Madrid, 3. Dezember 1586: „Bei ihm hab ih das pewust conterfeh, wie ich vor disem gehorsamist aimserdt hab, ubersickht. Ih glaub gewis, sei das päste, so Alonso Sanches jhe gemacht hat. Mit demselben ghet auch der prinzesa doña Juana seligen, so ih vorlengst uff euer kais. maj. Allergenedigsten befehl machen lassen.“, zitiert nach: Jiménez Díaz 2001, S. 169, Anm. 15. Siehe auch: Martínez Hernández 2011, S. 46.

⁵⁵² Frans Pourbus d. J., *Infantin Isabel Clara Eugenia mit einer Zwergin*, 1599, Öl auf Leinwand, 218 x 130 cm, Hampton Court Palace, British Royal Collection, siehe: Wyhe, *Play and Power*, 2011, S. 117f.

⁵⁵³ Christopher White: *The Later Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen*, London 2007, S. 164. Beide Porträts befinden sich in der Sammlung des Hampton Court Palace. Variationen von diesen Paarbildnissen, die die Infantin ohne eine Kleinwüchsige zeigen, befinden sich heute im Monasterio de las Descalzas Reales in Madrid (Matías Díaz Padrón: *Pedro Pablo Rubens. (1577–1640). exposición homenaje*, Kat. Ausst. Madrid, Palacio de Velazquez, 1977, Kat.-Nr. 76, S. 89). Vgl. die Version des Porträts des Erzherzogs im Monasterio de las Descalzas Reales in Madrid von: Frans Pourbus d. J., *Erzherzog Albrecht*, 1599, Öl auf Leinwand, 226 x 131 cm. Wyhe ordnet dem Porträt der Infantin ein anderes Porträt des Erzherzogs als Pendantbild zu. Es wurde ebenfalls von Frans Pourbus d. J. (oder Werkstatt) ausgeführt und zeigt den Erzherzog vor einer Stadtsansicht und mit einem kleinen Jungen an seiner Seite, bei dem es sich womöglich um einen Kleinwüchsigen handelt (Wyhe, *Play and Power*, 2011, S. 117f.). Die architektonische Gestaltung des Bildraums und der Umstand, dass es sich um ein Kniestück handelt, sprechen jedoch gegen diese Annahme, da mit dieser Ausführung keine Angleichung an das Interieur und das ganzfigurige Format des Bildnisses der Infantin vorgenommen wurde.

⁵⁵⁴ Wyhe, *Play and Power*, 2011, S. 118.

⁵⁵⁵ Celia Fisher: *Blumen der Renaissance. Symbolik und Bedeutung*, München [u. a.] 2011, S. 65. Griffey deutet die Kleinwüchsige selbst als Symbol der Fruchtbarkeit und Ausdruck ihres Kinderwunsches (Griffey 2003, S. 42).

Banketten, sondern auch unmittelbar an der Seite der Herrschaften. Das Fresko von Vasari im Palazzo Vecchio im Saal Clemens VII. hält eine solche Szene fest.⁵⁵⁶ Während sich Heinrich von Orléans und Caterina de' Medici das Jawort geben, stehen ihnen zwei festlich gekleidete Kleinwüchsige im Bildvordergrund zur Seite. Der männliche Kleinwüchsige steht gleich hinter dem französischen König und trägt ähnlich wie sein Herr einen kurzen pelzverbrämten Mantel, enganliegende rote Hosen und braune Lederstiefel. Die Kleinwüchsige, die hinter Caterina de' Medici kniet und deren Rock mit der linken Hand ergreift, ist in ein aufwendiges Kleid gewandet. Ihre reichgeflochtene Frisur ist mit einem Tuch unterlegt, ganz einer Brautjungfer würdig.⁵⁵⁷ Im italienischen Raum finden sich viele Fresken und Gemälde, die Kleinwüchsige mitten unter der Hofgesellschaft, meist im Vordergrund platziert, auf festlichen und historischen Anlässen zeigen. Sie erscheinen auf Familienversammlungen wie bei den Gonzaga in einem Fresko von Andrea Mantegna oder begleiten ihre Herrschaften auf Audienzen wie Cosimo de' Medici zum Papst Pius V. in einem Stich von Philipp Galle.⁵⁵⁸ Dabei sind sie nicht weniger festlich gekleidet als ihre Herrschaften, denn abgesehen von ihrer Größe, kann man sie in Tracht und Attributen nicht von den übrigen Anwesenden unterscheiden. Die historische Bedeutsamkeit solcher Ereignisse war Grundlage und Bedingung zugleich für ihre Präsenz. Als Naturwunder schmückten sie nicht nur den Tag, sie verliehen ihm mehr Erhabenheit und Ehre.⁵⁵⁹ Sie waren Teil eines seit der Antike fortwährenden Naturwunderkultes an Höfen, den Künstler wie Veronese und noch Tiepolo in ihren biblisch- und antikhistorischen Sujets stets einbezogen, denn in kaum einer Darstellung eines Banketts, wie dem von Antonius und Kleopatra oder dem Gastmahl im Haus Levi wurde auf die Anwesenheit von Kleinwüchsigen verzichtet.⁵⁶⁰ In solchen historischen Gemälden erscheinen sie meist in farbenprächtiger Kostümtracht eines Narren und werden oft mit schwarzem Dienstpersonal in Beziehung gesetzt, das sie entweder närrisch necken, wie im Gemälde *Gastmahl im Hause des Levi* von Veronese, oder einfach begleiten, wie im Gemälde *Das Gastmahl der Kleopatra* von Tiepolo.⁵⁶¹ Solche Gemälde und Fresken illustrieren die Festmahlkultur, wie sie noch in der frühen Neuzeit zelebriert wurde.⁵⁶² In frühneuzeitlichen Szenen bekleiden Kleinwüchsige dagegen nicht die spezielle Funktion eines Narren, sie fungieren als Beiwerk und Schmuck, sind vorhanden, aber dennoch nicht gesellschaftlich integriert. Die Kleidung und Attribute, die sie tragen, bezeichnen nicht ihren tatsächlichen sozialen Stand, wie es eine Narrentracht tun würde, sondern ihre soziale Rolle als Luxuswesen, die an der Seite ihrer Herrschaften als Begleiter und Vertraute auftraten. Im Porträt wird diese Rolle offensichtlich, wenn sie die Kleidung ehrbarer Höflinge aus dem engsten Kreis der Herrschaften tragen. Eine dienende Funktion, wie sie der Kleinwüchsige an der Seite von

⁵⁵⁶ Giorgio Vasari, *Die Hochzeit der Caterina de' Medici mit Heinrich von Orléans*, 1556, Fresko, Florenz, Palazzo Vecchio, Saal Clemens' VII.

⁵⁵⁷ Dietrich Meyerhöfer: [Kat.-Nr. 32] Giorgio Vasari (Arezzo 1511 – Florenz 1574). Die Hochzeit der Caterina de' Medici mit Heinrich von Orléans, in: Kleine Menschen – grosse Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht, hg. von Alfred Enderle. Dietrich Meyerhöfer und Gerd Unverfehrt, Hamm 1992, S. 134.

⁵⁵⁸ Andrea Mantegna, *Die Familie Gonzaga*, 1474, Fresko, Mantua, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi, Nordwand; Philipp Galle, *Cosimo de' Medici vor Papst Pius V. im Konsistorium*, 1582–83, Kupferstich, 216 x 297 mm.

⁵⁵⁹ Vgl. Adelson 2005, S. 146.

⁵⁶⁰ Giambattista Tiepolo, *Ballsaal mit Bankett von Antonius und Kleopatra*, 1746/47, Fresko, Venedig, Palazzo Labia; Paolo Veronese, *Gastmahl im Hause des Levi*, 1573, Öl auf Leinwand, 555 x 1280 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia.

⁵⁶¹ Siehe den Kleinwüchsigen mit Schelle hinter einem schwarzen Diener mit Tablett im Gemälde von: Giambattista Tiepolo, *Das Gastmahl der Kleopatra*, um 1742–1743, Paris, Musée Cognacq-Jay. Zum Gemälde von Veronese siehe Bildangaben in Anm. 560.

⁵⁶² Dass bei solchen Essen auch am spanischen Hof zahlreiche Kleinwüchsige anwesend waren, schildert die Baronin d'Aulnoy: Aulnoy, *Relation du voyage*, 1693, S. 401f.: „Ne croyez pas au reste que leurs Majestez soient environnées de personnes de la Cour, quand elles dînent; il y a tout au plus quelques Dames du Palais, des menins, quantité de naines & de nains.“

Doña Juana de Mendoza übernimmt, indem er der kleinen Herzogin von Béjar ein kleines zweihänkliges Gefäß entgegenhält, ist eine Ausnahmerecheinung.⁵⁶³

Ihre Bedeutung als höfische Luxuswesen wurde in Porträts als eine kulturell-politische Vorgabe aufgenommen, die durch exportierte Repliken auch an anderen Höfen Einfluss nehmen konnte. Das Hochzeitsbild von Isabel mit der Kleinwüchsigen befindet sich heute zusammen mit dem Pendantbild ihres Ehemanns in der britischen königlichen Sammlung.⁵⁶⁴ Versandt an Anna von Dänemark, die Königin und Gemahlin von Jakob I. von England, war es Teil eines kulturell-politischen Transfers, der der englischen Macht nicht nur die Kontinuität der spanisch-habsburgischen Herrschaft in den Niederlanden demonstrierte, sondern auch der gepflogenen Praxis europäischer Höfe entsprach Luxusobjekte, exotische Tiere und Kunstwerke auszutauschen.⁵⁶⁵ Kleinwüchsige, die selbst Austauschobjekte in diplomatischen Verhandlungen waren, unterstrichen durch ihre Präsenz in Porträts gleichermaßen diplomatische Anliegen. Die Bildnisse des Erzherzogspaares gelangten 1603 an den englischen Hof, zum Regierungsantritt des neuen Königs Jakob I. nach dem Tod von Queen Elizabeth I.⁵⁶⁶ Um die bisher schwierigen, von zahlreichen kriegerischen Unternehmungen gekennzeichneten Beziehungen zwischen den beiden Monarchien zu ebneten, wurden im Interesse von allen drei Parteien – Philipp III., dem Erzherzogpaar und König Jakob I. – im Laufe des Jahres Gespräche aufgenommen. Bereits 1604 waren die Friedensverhandlungen von Erfolg gekrönt, sodass der Englisch-Spanische Krieg mit dem Vertrag von London beendet wurde.⁵⁶⁷ Entscheidender Gegenstand des Abkommens waren die südlichen Niederlande und damit das Regierungsterritorium der Infantin, denn darin wurde nicht nur der politische und territoriale Waffenstillstand zwischen den Parteien vereinbart – so sah England u. a. künftig davon ab die niederländischen Aufständischen gegen die spanisch-habsburgische Herrschaft auf diesem Gebiet zu unterstützen. Allein in 22 Absätzen wurden zudem wirtschaftliche Interessen behandelt, in deren Zentrum ein Freihandelsabkommen zwischen den südlichen Niederlanden und England stand.⁵⁶⁸ So waren die diplomatischen Bemühungen nicht nur für die spanische Monarchie, sondern auch für das neue Regentenpaar der südlichen Niederlande von entscheidender Bedeutung.⁵⁶⁹ Das Abkommen sicherte zum einen die spanisch-habsburgische Herrschaft unter dem noch jungen Paar und zum anderen den wirtschaftlichen Wohlstand für die Region. Es leitete eine prosperierende Phase ein, in der Handel und Industrie wieder wachsen konnten und Antwerpen zur führenden Warenkammer

⁵⁶³ Alonso Sánchez Coello, *Juana de Mendoza, Herzogin von (Duquesa de) Béjar mit einem Zwerg*, um 1585, Öl auf Leinwand, 149 x 129 cm, Madrid, Privatsammlung.

⁵⁶⁴ Zur Provenienz und weiteren Exemplaren dieses Bildnisses siehe: Díaz Padrón 1977, Kat.-Nr. 76, S. 89 sowie White 2007, Kat.-Nr. 53, S. 160–164. Zur Provenienz in der britischen königlichen Sammlung siehe Anm. 553.

⁵⁶⁵ Zur Provenienz des Porträts von Frans Pourbus in der englischen Kollektion siehe: White 2007, S. 162–164. Ein solcher Austausch erfolgte vor allem zwischen weiblichen Herrschaften wie allein drei leider nicht mehr erhaltene Doppelporäts der späteren englischen Königin Henrietta Maria mit dem Kleinwüchsigen Jeffrey Hudson nahelegen, die jeweils an Madam Nourice, die Königin von Böhmen und die Herzogin von Sachsen verschickt wurden, siehe: Griffey 2003, S. 42.

⁵⁶⁶ White 2007, S. 162.

⁵⁶⁷ Zum Englisch-Spanischen Krieg siehe: Wallace T. MacCaffrey: *Elizabeth I: War and Politics. 1588–1603*, Princeton 1994.

⁵⁶⁸ *Tratado de paz y comercio entre Felipe III. rey de España. Jacobo I de Inglaterra. y los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia. gobernadores de los Países Bajos. que puso fin a las luchas que durante la segunda mitad del siglo XVI habían mantenido Inglaterra y España por cuestiones dinásticas. religiosas y económicas*, Londres 1604–08–29, Archivo General de Simancas, online unter: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/2208218> (Stand: 04.03.2020); Christoph Driessen: *Geschichte der Niederlande. Von der Seemacht zum Trendland*, Regensburg 2009, S. 50f.

⁵⁶⁹ 1666 folgten die Bildnisse des spanischen königlichen Paares, Philipp III. und Margarete von Österreich, an den englischen Hof. Diese Porträts formulierten mit der symbolischen Bezeugung der *Pieta Austriaca* das Anliegen katholische Interessen weiterhin zu berücksichtigen, siehe: Wyhe, *Play and Power*, 2011, S. 122.

für Europa avancierte.⁵⁷⁰ Die unbekannte Kleinwüchsige in Isabels Bildnis war eine Verheißung auf die reiche materielle Kultur, die das Handelsabkommen und die gegenseitige politische Rücksichtnahme sowohl für die spanische als auch die englische Monarchie versprach.⁵⁷¹

Das Porträt der Infatin Isabel Clara Eugenia mit der Kleinwüchsigen Magdalena Ruiz könnte in der Tat in Verbindung mit hochzeitlichen Bemühungen gebracht werden, als Brautschaubild an europäische Höfe adressiert gewesen zu sein. Die Anwesenheit der Kleinwüchsigen kann ein solches Ereignis antizipieren wie in dem Porträt der verwitweten Elisabeth von Österreich von Juan Pantoja de la Cruz oder darauf referieren wie in dem späteren Porträt von Frans Pourbus. Mit Sicherheit lässt sich jedoch sagen, dass die Ikonographie der Ausstattung der Infantin und die Anwesenheit der Kleinwüchsigen möglichen Vermählungsbestrebungen nicht widersprechen.

IV. Die Triade der Wunderkammer – Symbole für überseeischen Besitz

Neben Kleinwüchsigen gehörten im 16. Jahrhundert vor allem Sklaven zu den Menschen, die wie Waren gehandelt wurden. Das früheste datierte Bildnis, das eine junge schwarze Sklavin mit einer aristokratischen Person abbildet, ist das Porträt von Juana von Portugal des portugiesischen Künstlers Cristóbal de Morales von 1552.⁵⁷² Es wurde von Katharina von Kastilien anlässlich der Hochzeit ihres Sohnes mit Juana in Auftrag gegeben und bildet ein wichtiges Vorbild für das Arrangement von Figuren und imperialen Symbolen, die das Sinnbild einer überseeischen Macht kreieren. Wie Magdalena Ruiz steht die schwarze Bedienstete vor einer Säule, die die weitreichenden Grenzen des portugiesischen Königreichs und seiner überseeischen Schätze versinnbildlicht. Als Hochzeitsgeschenk ihres Gatten Prinz Johann von Portugal symbolisierte die Sklavin den hoheitlichen Stand ihrer Herrin und die transatlantische Macht Portugals, die den Sklavenhandel aus seinen Kolonien in Nord- und Westafrika im Laufe des 16. Jahrhunderts zu einem lukrativen Geschäft für die gesamte Iberische Insel ausweitete.⁵⁷³ Die Infantin spannt einen geographischen Machtbereich von Afrika im Westen mit ihrer rechten Hand auf der schwarzen Sklavin, über Portugal als Handelszentrum mit sich selbst in der Bildmitte bis in den Osten über den Fächer in ihrer linken Hand von den Ryūkyū-Inseln, einer zur Japan gehörenden Inselgruppe im Pazifischen Ozean.⁵⁷⁴

Ein vergleichbares geographisches Schema entfaltet sich im Bildnis der Infantin Isabel über die Affen auf den Armen der Kleinwüchsigen (Abb. 1.2). Affen gehörten wie Papageie seit dem regelmäßigen Handelsverkehr nach Asien, Afrika und Amerika in Bildnissen des 16.

⁵⁷⁰ Die Niederlande war für die spanische Monarchie von großer strategischer Bedeutung. Das Territorium war nicht nur ein wichtiger wirtschaftlicher Handelsumschlagplatz für die Krone, es war auch der Stützpunkt für die größte Armee in Europa, die unter spanischem Einfluss stand. Zudem sammelten sich dort die gegen-reformatorischen Kräfte der katholischen Kirche, siehe: Israel 1997, S. 1, 8; Trevor-Roper 1976, S. 142f. Siehe auch: Jonathan Israel: *The Dutch Republic. Its Rise. Greatness and Fall. 1477–1806*, Oxford 1995.

⁵⁷¹ Tatsächlich entwickelte sich der Hof des Regentenpaares in Brüssel zu einem herrschaftlichen Anwesen mit erlesener künstlerischer Ausstattung und Isabel wurde für die spanische Königsfamilie zur wichtigsten Lieferantin von Kunstwerken (Pérez de Tudela 2011, S. 77).

⁵⁷² Cristóbal de Morales, *Juana von Portugal mit einem schwarzen Kind*, um 1552, Öl auf Leinwand, 99 x 81 cm, Brüssel, Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique.

⁵⁷³ Der frühe Sklavenhandel des modernen Spaniens erreichte Ende des 16. Jahrhunderts seinen Höhepunkt, siehe: Carmen Fracchia: *The Urban Slave in Spain and New Spain*, in: *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem* (Warburg Institute Colloquia, 20), hg. von Elizabeth McGrath und Jean Michel Massing, London/Turin 2012, S. 195–215. Der Besitz und die Führung von Sklaven zeichneten auch in Spanien den hohen sozialen Stand der Noblen aus. Sklaven wurden im Laufe der Zeit zum Statussymbol für alle Schichten, siehe dazu: Antonio Domingo Ortiz: *The Golden Age of Spain. 1516–1619*, London 1971, S. 163.

⁵⁷⁴ Das Bildnis von Juana wurde dementsprechend interpretiert von: Annemarie Jordan: *Images of empire: slaves in the Lisbon household and court of Catherine of Austria*, in: *Black Africans in Renaissance Europe*, hg. von T. F. Earle und K. J. P. Lowe, Cambridge 2003, S. 155–180, hier S. 175–178.

und 17. Jahrhunderts zu den Symbolfiguren des hochfürstlichen Ansehens. Besonders die kleinwüchsigen Arten aus Südamerika waren besondere Kostbarkeiten, die sich nur im Besitz der höchsten Herrschaften befanden. In Bildnissen habsburgischer Prinzessinnen wie dem von Isabels Schwester, der Infantin Catalina Micaela von Sofonisba Anguissola, oder der Infantin Anna Mauricia von Pantoja de la Cruz wurden sie seit den frühesten Kindertagen als königliche Tiere präsentiert.⁵⁷⁵ Beide Äffchen sind angekettet. Die feine Kette führt jeweils durch die Hand der entsprechenden Infantin und endet in beiden Fällen an einem Ring, der den Äffchen um den Bauch gelegt ist. Bei dem Exemplar auf Caterinas Arm handelt es sich um ein Weißbüscheläffchen. Wie das Löwenäffchen bei der Infantin Anna gehört es zu den besonders kleinen und zierlichen Krallenaffenarten und stammt aus Südamerika. Die südamerikanischen Arten waren am spanischen Hof besonders beliebt, standen sie doch symbolisch für die Besitzungen der spanischen Krone in der Neuen Welt. Besonders im Palacio Real de Aranjuez konnte man viele exotische Tiere vorfinden, die die botanischen Anlagen der Gärten ergänzten. Affen dienten den Kindern auch als Spielkameraden, sie wurden von ihnen wie Puppen in Hofmode gekleidet oder in farbige Narrenkostüme gesteckt.⁵⁷⁶ Ein weiteres Löwenäffchen hält die Tochter Philipps III. Infantin Anna Maurica in einem Porträt mit ihrer Mutter von Juan Pantoja de la Cruz.⁵⁷⁷ Wie Magdalena Ruiz steht sie ganz dicht neben ihrer hochschwangeren Mutter, Königin Margarete von Spanien, die ihr die Hand auf den Kopf legt. Während in diesem Bildnis das Äffchen den Stand der Infantin kennzeichnet, sie als Prinzessin eines der größten Herrscherhäuser Europas ausweist, das sich rühmen kann, exotische Spielkameraden für seine Kinder aus Übersee zu beschaffen, bilden die Äffchen im Bildnis von Isabel Clara Eugenia eine symbolische Einheit mit der Kleinwüchsigen. Denn Affen galten unter den Tieren als eine sehr besondere, beinahe schon wundersame Art, da sie dem Menschen sehr ähnelten. Konrad von Megenberg führt sie in der Kategorie der nicht beseelten Wundermenschen auf, die er als besondere Tiere definiert, die dem Menschen in vielen Dingen glichen.⁵⁷⁸ Dass sie als Referenztiere zur Diskussion über die Menschlichkeit des sagenhaften wunderbaren Volkes der Pygmäen herangezogen wurden, wurde bereits erörtert.⁵⁷⁹ Die kleinen Äffchen wurden wie Magdalena Ruiz als eine kostbare kleinwüchsige Erscheinung in ihrer eigenen Art betrachtet.⁵⁸⁰ Das Lisztäffchen rechts im Bildnis von Isabel symbolisiert die exotischen Naturwunder aus den Kolonien der Neuen Welt, vornehmlich Südamerika. Das Äffchen links, das wahrscheinlich einer Meerkatzennart angehört, versinnbildlicht die historische Heimat der Naturwunder, Südostasien und Afrika.⁵⁸¹ Zusammen mit der Kleinwüchsigen Magdalena Ruiz, einem Naturwunder der Menschenart aus Europa, sind sie wie die Kontinente durch das Meer, im Bildnis durch den Rosenkranz aus Korallen miteinander verbunden. Der Rosenkranz und die Säule im Hintergrund vereinen ein impe-

⁵⁷⁵ Dittrich 2004, S. 22–24; Sofonisba Anguissola, *Infantin Catalina Micaela*, 1573, Öl auf Leinwand, 56 x 47 cm, Niederlande, Privatsammlung; Juan Pantoja de la Cruz, *Infantin Anna Mauricia*, 1604, Öl auf Leinwand, 99 x 80 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.

⁵⁷⁶ Isabel umgab sich seit ihrer Kindheit mit zahlreichen Tieren. Sie hatte eine besondere Vorliebe für Affenweibchen, die sie wie Puppen ankleidete (Pérez de Tudela 2011, S. 73).

⁵⁷⁷ Juan Pantoja de la Cruz, *Margarete von Österreich, Königin von Spanien*, 1601, Öl auf Leinwand, 192 x 120 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.

⁵⁷⁸ Konrad von Megenberg, *Das Buch der Natur*, [1475, 1481] 1962, S. 489: „aber ez sint ander wundermenschen, die von rehten menschen niht geporn werdent und habent auch niht menschleicher sêl, die kindelnt ireu aigeneu kindel mit ainander und wûrkent etleich werk gleich dem menschen, sam die affen und die merkatzen, und die wurzelnt niht von Adam her, wan ez sint besondereu tier, diu got beschaffen hât ân des menschen werk.“

⁵⁷⁹ Siehe S. 30.

⁵⁸⁰ Dittrich 2004, S. 24. Kleinwuchs wurde auch bei diesen Affen als eine Variation der Körpergröße betrachtet, die sich in jeder Spezies findet, vergleichbar mit Zwergtauben. Vgl. dazu die entsprechenden Passagen von Covarrubias y Orozco in Anm. 321 und von Villamanrique in Anm. 400.

⁵⁸¹ Bei Dittrich wird der linke Affe als Löwenäffchen identifiziert, doch fehlt die gelblich-orangefarbene Fellfarbe (Dittrich 2004, S. 28). Das helle Fell und das dunkle Gesicht sowie die etwas größere Körperstatur lassen eher auf eine Meerkatze und Meerkatzenverwandte schließen, die in Asien und Afrika verbreitet waren.

riales, territoriales und katholisches Dogma, denn sie erzählen von den seefahrenden Entdeckern und Conquistadoren, die im Auftrag der katholischen spanischen Monarchie das Meer überquerten, um die Wunder der Schöpfung Gottes zu preisen und zu erobern. Aus Korallen gefertigt, dem vielgestaltigen Naturmaterial, vereint der Rosenkranz symbolisch alle drei Reiche der Natur, die in den frühneuzeitlichen Wunderkammern vertreten waren: Tiere, Pflanzen und Mineralien.⁵⁸²

Wurde die Koralle durch die Hand eines Künstlers zu einer *artificialia* veredelt, so unterliegt die Kleinwüchsige im Bildnis dem kulturellen Formwillen der Infantin. Um den Hals von Magdalena Ruiz gelegt, weist der Rosenkranz der Kleinwüchsigen aber auch eine überlegenere anthropologische Position gegenüber den Affen zu. Vom kulturell und zivilisatorisch führenden Kontinent Europa stammend, ist sie durch Kleidung und ihre Befähigung zum religiösen Glauben als wundersamer Mensch unter den Menschen höher in der *scala naturae* angesiedelt als die beiden Äffchen. Und doch bleiben sie alle drei Vertreter der königlichen Wunderkammer, ausgestellt an der Seite der Infantin, die das höchste Maß an weiblicher Menschlichkeit in diesem Bildnis verkörpert. Denn während die Infantin, geformt durch Erziehung und Kultur, funkelnd und mit samtweicher Haut, in vollendeter künstlerischer Ästhetik erscheint, waltet in den texturigen Gesichtszügen der Kleinwüchsigen der pure künstlerische Verismus, der ihre reale Existenz und Natur dem Betrachter ungeglättet vor Augen führt.⁵⁸³ Der Anspruch der Künstler Naturhaftes in der Malerei naturgetreu wiederzugeben konnte an einem Naturwunder wie Magdalena Ruiz frei zum Ausdruck gebracht werden. Als Schüler von Anthonis Mor, der selbst schon Kleinwüchsige porträtiert hatte, nutzte auch Sánchez Coello den traditionellen niederländischen Verismus, um das naturhafte Wesen ungeschönt und unkaschiert festzuhalten.⁵⁸⁴

V. Die Kleinwüchsige als soziales Standeszeichen

Der Status als Luxusbesitz verhalf den Kleinwüchsigen nicht nur über Landes- und Hofgrenzen hinaus zu kommen. Er baute auch Brücken über Standesfragen hinweg, die ihnen sonst den Bildraum eines Bildnisses verwehrt hätten. Denn obwohl die Anwesenheit von Kleinwüchsigen an der Seite ihrer Herrinnen in der Realität kaum etwas besonderes war, fand das Zusammentreffen in Bildnissen nur selten statt. Die Tugendhaftigkeit der Damen wurde durch die Präsenz einer Kleinwüchsigen zwar in keinem Fall beeinträchtigt, doch öffnet sich an dieser Stelle wieder der Graben zwischen der sozialen Realität und den Ansprüchen der bildlichen Repräsentation an eine soziale Stellung. Denn waren die Kleider von Kleinwüchsigen auch tadellos, ihr Benehmen war es selten. Nicht nur Magdalena Ruiz wurden Ausschweifungen nachgesagt, auch von anderen Kleinwüchsigen wie von der ‚Verrückten Catherine‘ von Isabella d’Este sind Alkoholkonsum, Diebstähle und öffentliches Urinieren überliefert. Letzteres soll ihr nicht nur verziehen worden sein, sondern gar zur erwünschten Erheiterung der Anwesenden beigetragen haben.⁵⁸⁵ Ihr Dienst, welches Vergehen er gegen die Standesetikette ihrer Herrinnen auch beinhaltete, war nicht ehrenlos. Er bewegte sich im Rahmen dessen, was die Verhaltensetikette am Hof für Personen am Rande des sozialen Gefüges ermöglichte und erwartete. Aus diesem Grund ist die Tracht einer *dueña* keine schickliche Verkleidung, die dem unfeinen Benehmen einer tanzenden, trinkenden und streitenden Magdalena Ruiz spottet. Sie ist Ausdruck der Ansprüche ihrer Herrinnen an eine dem Hof angemessene Bekleidung sowie Abbild ihrer großzügigen christlichen Nächstenliebe

⁵⁸² Beßler 2012, S. 33.

⁵⁸³ Auf die veristische Ausführung (vor allem des Gesichts) von Magdalena Ruiz wurde immer wieder aufmerksam gemacht, siehe: Kusche 1991, S. 60. Vgl. die Gedanken zur Hierarchisierung der Dargestellten in der ‚great chane of beings‘ bei: Bass 2008, S. 107.

⁵⁸⁴ Vgl. das Bildnis des Kleinwüchsigen Stanislaus von Anthonis Mor, das auf S. 111 behandelt wird.

⁵⁸⁵ Adelson 2005, S. 12. Zu Magdalena Ruiz siehe: Moreno Villa 1939, S. 25, 26, 28.

und Obhut gegenüber den Geschöpfen Gottes. Die eigene Frömmigkeit als Bestandteil der dynastischen *pietas austriaca* auszudrücken war nicht nur ein christliches, sondern auch ein politisches Erfordernis.⁵⁸⁶ Dabei spielte die Gabe von Kleidung an Bedienstete neben den zahlreichen Kirchgängen, Stiftungen und anderen Formen von Bekundungen bei religiösen Anlässen, ebenfalls eine wichtige Rolle. Denn Kleidung war das erste sichtbare Zeichen der herrschaftlichen Fürsorge, die laut zahlreichen erhaltenen Rechnungen sehr kostspielig ausfallen konnte.⁵⁸⁷ Die aufgelegte Hand auf dem Kopf der Kleinwüchsigen entspricht dieser fürsorglichen Haltung, die auch Kindern in Porträts gewährt wurde, wie im Porträt der Juana von Portugal mit einem unbekanntem Mädchen, von dem man annimmt, sie sei eine Anwärterin für den Orden des Nonnenklosters Descalzas Reales, das Juana 1559 gegründet hat.⁵⁸⁸ Es ist aber auch eine Geste der Lenkung und Anleitung, der Hierarchie und Unterordnung unter die Gunst von Herrschenden und Erziehungsberechtigten. Die Kleinwüchsige Magdalena Ruiz, ihre ganze Existenz, der Spielraum ihres Verhaltens und ihres äußeren Erscheinungsbildes lagen vollkommen in der Gewalt der Infantin. Dass diese Lenkung ausgerechnet am Kopf der Kleinwüchsigen ansetzt, ist kein Zufall. Der Kopf wurde schon in der Enzyklopädie von Isidor von Sevilla als erstes und wichtigstes Körperteil des Menschen beschrieben. Vom Kopf nähmen alle Sinne und Nerven ihren Ausgang, hier entstehe jede Ursache einer Betätigung und von hier aus werden die Seele und der Körper getragen.⁵⁸⁹ Manetti beschreibt den Kopf als den Sitz des fast göttlichen Geistes, von hier aus gehe die Herrschaft über die Lebewesen der Erde und den Körper aus.⁵⁹⁰ Villamanrique und Covarrubias y Orozco tradieren diese Definitionen weiter: Der Kopf sei der Sitz der Seele, der alles regiere und lenke, weshalb ihn die Natur an die Spitze des menschlichen Körpers gesetzt habe.⁵⁹¹ In der politischen Körpermetaphorik übernimmt der Kopf den zentralen regierenden Herrschaftsauftrag.⁵⁹² In der spanischen Monarchie ging die Herrschaft vom Kopf des

⁵⁸⁶ Redworth/Checa 1999, S. 59–61. Zum Praktizieren der christlichen Ethik an *debiles* und Kranken siehe: Goetz 2009, S. 44f.

⁵⁸⁷ Die Dienste von Beschäftigten mit Kleidung zu honorieren, entsprach einer langen wirtschaftlichen Tradition und Verpflichtung in Spanien. In einem Brief an seine Töchter gesteht Philipp II. sogar sein Versäumnis, Magdalena Ruiz nicht mit neuer Kleidung ausgestattet zu haben (Bouza Álvarez 1996, S. 108f.).

⁵⁸⁸ Sofonisba Anguissola, *Prinzessin Juana von Portugal mit einem Mädchen*, 1561/62, Öl auf Leinwand, 194 x 108 cm, Boston, Isabel Stewart Gardner Museum, siehe: Breuer 1984, Kat. Nr. 7, S. 202f.

⁵⁸⁹ Isidor von Sevilla, Enzyklopädie, 2008, Buch XI, 25, S. 419: „Der erste Teil des Körpers ist der Kopf (*caput*), dieser Name ist ihm gegeben worden, weil alle Sinne und Nerven daher ihren Anfang nehmen (*initium capere*) und aus diesem jede Ursache einer Betätigung hervorgeht. Hier treten nämlich alle Sinne auf. Woher der Kopf auch die Person der Seele selbst, die für den Körper sorgt, gewissermaßen trägt.“

⁵⁹⁰ Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*, [1452] 1990, S. 14f.: „Sein fast göttlicher Geist sitzt, weil er nicht nur die Herrschaft über die Lebewesen der Erde, sondern auch die über den eigenen Körper erlangt hat, ganz oben im Kopf wie in einer hohen Burg; er erspäht und betrachtet alles.“

⁵⁹¹ Villamanrique, *Singularidad histórica*, 1675, fol. 11r: „51 Y así es de grande estimación, que sea nuestra prenda la cabeza, parte tan principal para la principal consideracion de lo que fue. En el artificio de las telas, de las comisuras, junturas en caxes, muelles, nervios, órganos, oficinas, aloxamientos, concauades, cameras y casas, y lugares diferentes; y roda esta vivienda dentro de tanta brevedad. Que allí se repartiesen las potencias de aquella alma, con sus correspondencias, y subordinaciones, que unas á otras tienen.“ Covarrubias y Orozco, *Tesoro*, [1611] 2006, S. 382: „CABEÇA. *Latine caput, tis*, es lo que se sustenta con el cuello, *inde dictum quod ab eo initium capiunt nervi, per quos totum in corpus distribuitur senus et motus*, porque en la cabeza del animal reinan los sentidos, y es como un alcázar do ésta la fuerza y el gobierno, y por eso la colocó naturaleza en los más alto. Otros le dan su origen del nombre griego κεφαλή, ἡς, *caput, mutata φ in β, media pro aspirata*. De las partes de la cabeza se dirá en sus lugares. Tórnase en la escritura por el principio della, como cabeza de proceso, cabeza de testamento. Cabeza, en las juntas, el que como principal las gobierna. Cabeza mayor, el que en un linaje es el más honrado y respetado. [...] Cabeza de olla, el señor de la casa.“

⁵⁹² Pierre Civil: *Les corps du roi et son image. Une symbolique de l'État dans quelques représentations de Philippe II*, in: *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles* (Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles, 7), hg. von Augustin Redondo, Paris 1992, S. 11–29, hier S. 12f. Zu den Grundlagen der Körpermetaphorik in Spanien siehe: Antonio Sáez-Arance: *Politische Ordnung in der Vormoderne. Körpermetaphorik in der spanischen Monarchie (1500–1700)*, in: *Körper macht Geschichte. Geschichte macht Körper. Körpergeschichte als Sozialgeschichte*, hg. vom Bielefelder Graduiertenkolleg Sozialgeschichte, Bielefeld 1999, S. 58–74.

Monarchen Philipp II. aus. Im Bildnis der Infantin ist er durch die Kamee in dieser zentralen Funktion präsent. Wenn jedoch im Kopf der Tiere die Sinne regieren, wie es Covarrubias y Orozco beschreibt,⁵⁹³ so bedürfen auch die von niederen Gefühlen und Begierden geleiteten Monstren der Gesellschaft einer ausgleichenden vernünftigen Führung. Diese erfährt Magdalena Ruiz durch die ordnungs- und hierarchiestiftende Geste des Handauflegens. Die Hand, die auch als Organ des Schaffens und Gestaltens begriffen wurde, wird von der Infantin als kulturstiftendes Element eingesetzt, denn sie legt nicht nur die Machtverhältnisse zwischen den Dargestellten fest, sondern definiert auch den Herrscher über den sozialen Raum mit seinen Sitten und Normen.⁵⁹⁴ So nah bei der Infantin steht die Kleinwüchsige unter der vollkommenen sozialen Kontrolle der kultivierten und tugendhaften Dame. Im Zentrum dieser Kontrollausübung erscheint wiederum der Kopf Philipps II., der nicht nur die Infantin lenkt, sondern durch ihre Hand auch Magdalena Ruiz unter die Bestimmungen des männlichen Oberhaupts der königlichen Dynastie stellt. Der Entfaltungsraum der sozialen Existenz der Kleinwüchsigen beschränkt sich dabei auf den bezeichnenden attributiven Zustand zur Erscheinung der weiblichen Majestät.

VI. Die allegorische Dimension eines anthropologischen Standesporträts

Die soziale Existenz von Magdalena Ruiz gerät vor der kulturanthropologischen Fundierung dieses Bildnisses beinahe jedoch in den Hintergrund. Denn die Affen erlauben einen Rückschluss auf die wesenseigene Verfasstheit der Kleinwüchsigen und helfen dadurch eine allegorische Sinnenebene des Porträts zu entschlüsseln. Mag Magdalena Ruiz seit Kindertagen eine Begleiterin und Spielkameradin für die Infantin gewesen sein und damit dazu beitragen, deren königliche Identität über familiäre und dynastische Beziehungen zu fundieren, den Zutritt zu diesem Bildraum gewährte ihr allein ihre kleinwüchsige Gestalt, die sie mit den Affen auf ihren Armen teilt.

Der Affe, der im Bildnis die Referenzexistenz für die Kleinwüchsige darstellt, erfüllte diese auch im Laufe der Kulturgeschichte. Angefangen mit seiner Ausdeutung als Figuration des Teufels (*figura diaboli*) und als sündiger Christ im Mittelalter bis hin zum Träger der Narrheit in der Renaissance und der anschließenden symbolischen Figuration für die Sinne und alle weltlichen Ausschweifungen, basieren alle Ausdeutungen auf seiner Menschenähnlichkeit oder anders gesagt, auf seinem Scheitern es mit dem vernunftbegabten Menschen aufzunehmen.⁵⁹⁵ Zwar sehe der Affe laut Covarrubias y Orozco dem Menschen äußerlich ähnlich, er könne sogar auf zwei Beinen laufen und unterscheide sich auch im Skelett wenig, sodass schon so mancher Seefahrer ihn für einen Menschen hielt, doch bleibe der Affe ein unfähiger Nachäffer des Menschen, wie der Teufel eine *simia Dei* sei.⁵⁹⁶ Beide spanischen Begriffe für den Affen, sowohl *mona* als auch *simia*, werden im *Tesoro* des Covarrubias y

⁵⁹³ Siehe Anm. 591.

⁵⁹⁴ Gabriele Groschner: Einleitung. Eine Geste des Beschreibens und des Erfassens, in: Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, hg. von Gabriele Groschner, Kat. Ausst. Salzburg, Residenzgalerie, 2004, S. 7–18. Sowie ebd. der Beitrag von: Wolfgang Speyer: Zur geisterfüllten Hand als der Bedingung der Kultur, S. 19–24.

⁵⁹⁵ Grundlegend zur Kulturgeschichte des Affen unter umfangreicher Berücksichtigung seiner Ikonographie: Horst W. Janson: Apes and Ape Lore. In the Middle Ages and the Renaissance (Studies of the Warburg Institute, 20), hg. von H. Frankfort, London 1952.

⁵⁹⁶ Covarrubias y Orozco, *Tesoro*, [1611] 2006, S. 1292f.: „MONA. Animal conocido, que entre los demás se allega a semejar el cuerpo humano, y viéndolos en dos pies en algunas islas, donde hay monos muy grandes, engañan a los navegantes, pareciéndoles ser hombres. En un tiempo, por la razón dicha, hacían anatomía los médicos deste animal y esqueleto, conviene a saber la compostura de huesos de todo su cuerpo con su cabeza: difiere poquísimo del esqueleto humano.“ Zum Affen als *simia Dei* siehe: Janson 1952, S. 19. Janson folgert aus dem Prinzip der Devolution, das der christlichen Menschheitsgeschichte zugrunde liegt, dass den Affen das gleiche Schicksal wie den Menschen traf. So wie der Mensch durch den Sündenfall seinen Status als potentieller Engel verlor, so büßte der Affe seinen Stand als menschliches Wesen ein (ebd. S. 13).

Orozco mit der Bedeutung des Imitierens verknüpft. Covarrubias y Orozco zufolge möchte der Affe sein wie ein Mensch, er imitiere ihn und scheitere dabei auf niedliche Weise.⁵⁹⁷ Dementsprechend personifiziert die Nachahmung (*imitatione*) in der *Iconologia* von Cesare Ripa eine Frau, die ein Paar Pinsel und eine Maske hält und zu deren Füßen ein Affe sitzt. Die Pinsel stehen für die Kunstfertigkeit die Farben und Figuren der Natur nachzuahmen, während die Maske und der Affe auf die Nachahmung menschlicher Aktionen verweisen. Denn der Affe sei das Tier, das in der Lage sei den Menschen in seinen Gesten nachzuahmen.⁵⁹⁸ Da er als Tier keiner Vernunft mächtig ist und keine Sprache sprechen kann, aber dafür in vielen seiner Verhaltensweisen dem Menschen ähnelt und zugleich seinen tierischen Gelüsten frönt, übernahm er im 16. und 17. Jahrhundert ikonographisch die Rolle der närrischen Begleitfigur. Wie der Narr zu keiner Erkenntnis fähig, wurde er von ihm in bildlichen Darstellungen an einer Kette zu Trinkgelagen und biblischen Szenen geführt.⁵⁹⁹ Häufig sprang ein Kleinwüchsiger in das farbenprächtige Gewand des Narren und ließ sich wie z. B. auf der Tafel des Meisters des Aachener Altares auf der Treppe von seinem angeketteten Affen die Haare lausen, während in der Vorhalle des Palastes von Pontius Pilatus Jesus der spottenden Menge als König der Juden vorgeführt wurde.⁶⁰⁰ Sowohl der närrische Kleinwüchsige als auch der Affe stehen hier in antithetischer Beziehung zu Jesus.⁶⁰¹ Ihr Scheitern die höfischen Ideale zu verkörpern vereinte den Kleinwüchsigen und Affen zu Gegenbildern. Der Kleinwüchsige versagte ebenso kläglich in heroischen Kämpfen in der fürstlichen Arena wie der Affe in ironischen Ritterkämpfen in flämischen Stundenbüchern des 13. Jahrhunderts.⁶⁰² Beide wurden von der höfischen Gesellschaft wie Geschenke ausgetauscht und reich ausgestattet. Auch Affen begleiteten ihre Herrschaften auf Reisen und mussten teure Kleidung tragen.⁶⁰³ Am spanischen Hof gab man Kleinwüchsigen sogar den Rufnamen von Affen wie *mona* oder *mico*.⁶⁰⁴

Der Affe gesellte sich zum Narren, Kleinwüchsigen und den anderen Monstren. Er wurde in den Kreis der Symbolfiguren für den degenerierten Menschen aufgenommen.⁶⁰⁵ Auch der schwarze Sklave spielte in diesem Ensemble mit. Wie für die monströsen Völker wurden auch für die afrikanischen Sklaven mittelalterliche Abstammungstheorien entwickelt, die ihre Sklaverei als verfluchte Nachkommen Hams rechtfertigten. Der Sohn Noahs, der seine Brüder rief, um sich über den nackten Vater lustig zu machen statt ihn zuzudecken, wurde zum ersten

⁵⁹⁷ Covarrubias y Orozco, Tesoro, [1611] 2006, S. 1293: „[MONA] La mona quiere hacer todo quanto ve hacer al hombre, y por esta razón algunos que apetezen asemejarse a otros en algunas buenas acciones, no saliendo bien con la imitación, les llamamos monas destos tales.“ Den Begriff Mona führt er auf das griechische Verb μιμάω (*ab imitando*) zurück (ebd.).

⁵⁹⁸ Ripa, *Iconologia*, 1603, fol. 223: „Donna, che nella mano destra, tiene un mazzo di pennelli, nella sinistra una maschera, & a’ piedi una scimia. L’imitatrice si vede in qual si voglia attione, ovvero opera fatta ad alcun altra somigliante, & però si dipinge con un mazzo di pennelli in mano, come istromenti dell’arte, imitatrice de’ colori, & delle figure dalla natura prodotte, ò dali’arte istessa. La maschera, & la scimia, ci dimostrano l’imitatione dell’attioni humane; questa per essere animale, atto per imitare l’huomo co’suoi gesti; & quella, per imitar uelle Comedie, & fuori, l’apparenza, & il portamento di diversi personaggi.“

⁵⁹⁹ Dittrich 2004, S. 24, 28–31; Janson 1952, S. 199–238.

⁶⁰⁰ Meister des Aachener Altares, *Ecce Homo*, um 1510, Öl auf Eichenholz, 143 x 114 cm, Domkapitel Aachen.

⁶⁰¹ Dietrich Meyerhöfer: [Kat.-Nr. 26] Meister des Aachener Altares, *Ecce Homo*, in: *Kleine Menschen – grosse Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht*, hg. von Alfred Enderle, Dietrich Meyerhöfer und Gerd Unverfehrt, Hamm 1992, S. 122. Zum Affen als Symbol des Teufels und als Antagonist zu Maria, Christus und Heiligen siehe: Dittrich 2004, S. 23.

⁶⁰² Solche Szenen gehörten zur gotischen *drôlerie* des 13. Jahrhunderts, siehe dazu: Janson 1952, S. 165–171.

⁶⁰³ Moreno Villa 1939, S. 36; Pérez de Tudela 2011, S. 73f.

⁶⁰⁴ José Manuel Lucía Megías/Emilio José Sales Dasi: *La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos*. 1. Los enanos, in: *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V, 2002, S. 9–23, hier S. 18.

⁶⁰⁵ Bereits in der Antike wurde der Affe über die klassische Nomenklatur mit hybriden Monstren (*cynocephalus* als Bezeichnung für Hundsköpfige und den Pavian) in Verbindung gebracht (Janson 1952, S. 15). Die Zuschreibung des Affen zum Monströsen ausgehend von der Definition des Monstrums als ‚Mixtum‘ zwischen Tier und Mensch, das einen ‚Dritten Raum‘ in den epistemischen Kategorien bewohnt, wurde auch von Borgards vollzogen: Borgards, Affen, 2009.

Diener, der seinen Brüdern nach seinem Fall dienen sollte.⁶⁰⁶ Als Nachkommen eines Gefallenen wurde ihr Sklavenstatus mit der Bekehrung zum Christentum und der Anleitung zum moralischen Leben durch ihre Herren legitimiert.⁶⁰⁷ Diese Theorien könnten auch zur Entwicklung der Stereotypen von schwarzen Dienern geführt haben, die auf Renaissancebanketten zusammen mit Narren und Kleinwüchsigen die Gegenbilder zur festlichen Gesellschaft verkörperten.⁶⁰⁸ Die Vollkommenheit, ob nun in der Vernunft oder dem äußeren Erscheinungsbild begründet, wurde allen dreien abgesprochen. Geleitet von ihren Trieben bekleideten Narren, schwarze Sklaven und Monstren die unterste Stufe des Menschseins und der Affe wurde zum symbolischen Träger ihres törichtigen Verhaltens.

In diesem Zusammenhang handelt es sich bei dem Gegenstand, den beide Äffchen auf Magdalena Ruiz' Armen haben möchten, höchstwahrscheinlich um etwas Essbares, denn auch übermäßiger Genuss von verführerischen Früchten zählte zu den Torheiten der Affen.⁶⁰⁹ In dem Bild *Tabakskollegium von Affen* von Abraham Teniers verwandelten sie sich in Sinnbilder von zu weltlichen Gelüsten verführter Menschen: Die kostbaren und seltenen Äffchen widmen sich bei einer Zusammenkunft rauchend dem Glückspiel.⁶¹⁰ Dass Kartenspiele auch über Kleinwüchsige als sündhafte Beschäftigung angeprangert wurden, zeigt das Porträt eines Kleinwüchsigen von Velázquez für das Jagdschloss Torre de la Parada.⁶¹¹ Man kann das Kartenspiel in seiner Hand als Symbol des Müßiggangs und der Faulheit deuten, die dem Narren allgemein zur Last gelegt wurden.⁶¹² Es wäre aber auch naheliegend den Kleinwüchsigen als Figuration eines am Wegesrand lauernden Falschspielers zu verstehen, der vorbei ziehende reiche Kaufleute um ihr Geld bringen möchte, ein häufig in Schelmenromanen beschriebenes literarisches Motiv.⁶¹³ Dass es sich bei diesem Gemälde nicht um ein einfaches authentisches Porträt eines Kleinwüchsigen mit dem Attribut seiner Diensttätigkeit handelt, legt nicht nur die Ausgestaltung des Bildraums nahe, die ihn ausgerechnet in eine Berglandschaft, fern des Hofes versetzt. Betrachtet man es im Vergleich

⁶⁰⁶ Friedman 1981, S. 101–102. Diese Theorie findet man im *Commentaria in Epistolam ad Philippenses* von Ambrose, zitiert bei: Friedman 1981, S. 101. Ham wurde auch für die monströsen Völker als Abstammungsvater nach der Flut herangezogen, so wie Kain als weiterer Stammvater für die Sklaven (Friedman 1981, S. 99f.). Diese Abstammungstheorien wirkten noch bis ins 20. Jahrhundert nach, siehe dazu: Colin Kidd: *The Forging of Races. Race and Scripture in the Protestant Atlantic World. 1600–2000*, Cambridge 2006, bes. S. 1–55. Zu weiteren möglichen Ursprüngen für Rassismus siehe die Beiträge im Sammelband: Miriam Eliav-Feldon/Benjamin Isaac/Joseph Ziegler (Hg.): *The Origins of Racism in the West*, Cambridge 2009.

⁶⁰⁷ Thomas von Aquin formulierte es als eine „naturrechtlich bedingte Sklaverei“, die minderwertige Menschen mit ihren robusten Körpern zum Dienen bestimme: Joseph Höffner: *Kolonialismus und Evangelium. Spanische Kolonialethik im Goldenen Zeitalter*, Trier 1972, S. 76.

⁶⁰⁸ Diese Stereotypen prägten Sklaven als grob, komisch, hässlich, minderwertig und sogar monströs: Friedmann 1981, S. 102; Kate Lowe: *The stereotyping of black Africans in Renaissance Europe*, in: *Black Africans in Renaissance Europe*, hg. von T. F. Earle und K. J. P. Lowe, Cambridge 2003, S. 17–47. Zur Figurenkonstellation des närrischen Kleinwüchsigen und schwarzen Dieners siehe die Bilder: Paolo Veronese, *Gastmahl im Hause des Levi*, 1573, Öl auf Leinwand, 555 x 1280 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia; Giambattista Tiepolo, *Das Gastmahl der Kleopatra*, um 1742–1743, Paris, Musée Cognacq-Jay. Vgl. auch das Bild von Anton Domenico Gabbiani, der vier Vertreter des Dienstpersonals am italienischen Hof Cosimos III. zusammenbringt, darunter einen schwarzen Diener und einen Kleinwüchsigen mit einem Affen an der Kette, siehe: Daniele Rapino: [Kat.-Nr. 8] Anton Domenico Gabbiani (Firenze, 1652–1726). *Ritratto di quattro servitori della corte medicea*, in: *Buffoni. villani e giocatori alla corte dei Medici*, hg. von Anna Bisceglia [u. a.], Kat. Ausst. Florenz, Palazzo Pitti, Livorno 2016, S. 92f.

⁶⁰⁹ Genüssliches Essen steht beim Affen im Zusammenhang mit der Symbolik für Torheit, siehe: Dittrich 2004, S. 24.

⁶¹⁰ Abraham Teniers, *Tabakskollegium von Affen*, 17. Jhd., Öl auf Kupfer, 24 x 31 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.

⁶¹¹ Diego Velázquez, *Zwerg mit Kartenspiel (Francisco Lezcano)*, 1635–45, Öl auf Leinwand, 107 x 83 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁶¹² Jonathan Brown: *Velázquez. Painter and coutier*, New Haven [u. a.] 1986, S. 154; Dawson W. Carr: *Francisco Lezcano*, in: *Velázquez*, hg. von Dawson W. Carr, Kat. Ausst. London, The National Gallery, Stuttgart 2006, S. 206–207.

⁶¹³ So in Vicente Espinels Roman *Vida del Escudero* (1618) oder in Francisco de Quevedos *Vida del Buscón* (1626) (Jogler 2013, S. 254f.).

mit dem zweiten erhaltenen Porträt eines Kleinwüchsigen aus dem Jagdschloss,⁶¹⁴ lässt sich eine sinnbildliche Programmatik nicht mehr ausschließen. Der modisch gekleidete Kleinwüchsige, ganz in schwarzen Samt gehüllt, sitzt vor einer Bergkulisse. Auf seinen Knien hält er einen offenen Folianten, zu seinen Füßen liegen weitere Bücher und ein Schreibgerät. Szenerie und Attribute lassen zunächst an eine Eremiten- oder Gelehrtenendarstellung denken, doch fügt sich die Erscheinung des Kleinwüchsigen weder in die eine noch in die andere Thematik. Wie ein spanischer Höfling gekleidet, den Hut aber prahlerisch schräg auf den Kopf gesetzt, widerspricht er dem Bild eines in Mönchsgewand gekleideten Eremiten oder eines die Soutane tragenden Gelehrten.⁶¹⁵ Er vermittelt weder Demut noch Weisheit, gelehrtes Wissen oder gar die Hingabe an ein gottgeweihtes Leben. Als ob er sich ins falsche Bild verirrt hätte, hantiert er mit den Attributen eines anderen herum. Wenn man der Rekonstruktion des Bildprogramms der Torre de la Parada von Saskia Jogler folgt, wurden die beiden Kleinwüchsigen darstellungen antagonistisch zu den mythologischen Figuren Prometheus von Jan Cossiers und Atlas von Peter Paul Rubens arrangiert.⁶¹⁶ Prometheus, der es wagte den Göttern die Gabe des Feuers zu entwenden, stellt sich dem kartenspielenden Kleinwüchsigen als Lehrmeister der Zivilisation und Kulturstifter der Menschheit entgegen.⁶¹⁷ Sein Betrug erwies sich als das größte Geschenk an die Menschen, die durch ihn nun selbst wahre Größe erlangen konnten. Der Titan Atlas etablierte sich als Erfinder und Gelehrter der Astronomie, Kosmographie und Mathematik. Die Übergabe des Himmelsgewölbes, das er im Bild auf seinen Schultern trägt, versinnbildlichte den Wissenstransfer im Bereich der Himmelskunde an Herkules.⁶¹⁸ Während Jogler den Kleinwüchsigen ein willentliches Täuschen und Betrügen unterstellt, dem sich der Betrachter im Angesicht des vorbildhaften gelehrten Kosmographen und fackelstehenden Prometheus erwehren muss, bietet sich hier jedoch noch eine andere Auslegung fernab von Narrenposen an. Als Monstren waren die Kleinwüchsigen per se eine Verkörperung des anthropologischen Verkümmerns in der menschlichen Art. Wie Affen sind sie in dem Versuch höheres menschliches Vermögen zu erlangen unweigerlich zum Scheitern verurteilt. Indem man dem jungen Kleinwüchsigen mit den deutlich schielenden Augen ein Kartenspiel in die Hand gibt und den meisterhaften Raub von Prometheus gegenüberstellt, wird offensichtlich, dass er mit seinen kümmerlichen Kartentricks nie in der Lage sein wird einem solch listigen Manöver gleichzukommen, geschweige denn der Menschheit damit noch einen Dienst zu erweisen. Dass Kleinwüchsige auch in der Realität die Rolle des Verlierers bei Brett- und Kartenspielen einnahmen, schildern die Briefe des Kleinwüchsigen Gonzalo de Liaño Philipps III. Darin klagt er über Spielschulden, die er während seines Aufenthalts in Florenz anhäufte.⁶¹⁹ Gleichwohl wird auch der ältere Kleinwüchsige mit dem Buch daran

⁶¹⁴ Diego Velázquez, *Zwerg mit Buch*, um 1640 Öl auf Leinwand, 107 x 82 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁶¹⁵ Dass diese Art des Huttragens als prahlerisch galt, darauf verweist Jogler unter Bezug auf Ausführungen von Baltasar Gracián y Morales in dessen Werk *El Criticón* (Jogler 2013, S. 228, Anm. 769).

⁶¹⁶ Jogler 2013, S. 221–263. Die Bilder hingen zusammen mit weiteren sieben Gemälden in der *pieza primera*. Zur Rekonstruktion siehe: Jogler 2013, S. 202–216. Die mythologischen Gemälde wurden von Rubens und Jan Cossiers ausgeführt: Jan Cossiers, *Prometheus*, 1636–38, Öl auf Leinwand, 182 x 113 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. Das Gemälde des Atlas von Rubens ist verloren und heute nur noch über die vorbereitende Ölskizze bekannt: Peter Paul Rubens, *Atlas*, Ölskizze, 1636–38, London, The Courtauld Gallery.

⁶¹⁷ Jogler 2013, S. 260–263. Zum Prometheus-Topos in der Kunst siehe: Reinhard Steiner: Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert (Reihe Forschungen, 2), München 1991.

⁶¹⁸ Jogler 2013, S. 237f. Den Narren als falschen Gelehrten thematisiert auch Sebastian Brants Schrift *Narrenschiff* (1494) in einem Holzschnitt, siehe: Lutz S. Malke: Nachruf auf Narren, in: Narren. Porträts. Feste. Sinnbilder. Schwankbücher und Spielkarten aus dem 15. bis 17. Jahrhundert, hg. von Lutz S. Malke, Kat. Ausst. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Leipzig 2001, S. 9–58, hier S. 39, Abb. 45. Der Narr stand als Verkörperung der Narrheit dem Weisen als Verkörperung der göttlichen Weisheit traditionell antagonistisch gegenüber. Bei Sebastian Brant findet sich eine entsprechende Gegenüberstellung, siehe: Hoffmann 1984, S. 406, Abb. 11 auf S. 407.

⁶¹⁹ Kubersky-Piredda/Salort Pons 2013, S. 134.

scheitern das Gewicht des gelehrten Wissens zu tragen oder es gar zu vermitteln. Die Kleinwüchsigen schätzen das eigene Vermögen, die eigenen limitierten Kräfte falsch ein. Sie überschätzen sich, wie schon die Pygmäen in der satirischen Dichtung des Thomas von Cantimpré oder der Affe in einem Emblem von Hernando de Soto, der sich in die Arbeit des Holzhackers einmischte.⁶²⁰ Die *inscriptio* zum Emblem von Hernando de Soto mahnt, dass sich niemand im Geschäft eines anderen auskenne.⁶²¹ Ein *Comentario* aus der spanischen Emblemsammlung von Bernat Vistarini und Cull erklärt die Lehre dieses Emblems: Es mahne, dass die menschlichen Verstandeskräfte beschränkt seien, man nicht nach falscher Größe streben solle, sondern sich demütig seinem eigenen Handwerk widmen müsse.⁶²²

Die Zwerge können es mit den Riesen nicht aufnehmen; sie bleiben klägliche Imitationen, wie es die Affen in Bezug auf die Menschen sind. Zugleich mahnen sie den Betrachter es ihnen gleich zu tun und Größeres erlangen zu wollen als ihnen bestimmt ist. Die vermeintlichen Bildnisse kodifizieren eine Lehre über ihre Natur und ihren Platz in der Schöpfung. Auch bei dem anderen erhaltenen Narrenbildnis von Velázquez in der Torre de la Parada handelt es sich um das Porträt eines Wesens, das mit dem eines Affen nah verwandt ist.⁶²³ Scheinbar vom Wein betrunken, die Kürbisflaschen zu seinen Füßen geleert, sitzt der Narr Calabacillas zusammengekauert in einer dunklen Ecke und grinst den Betrachter mit verschwommenen und schielenden Augen an.⁶²⁴ Dass eine leichtfertige Person wie ein Narr mit wenig Verstand sich dem Alkoholkonsum übermäßig widmet, ist kaum verwunderlich. Dieses Laster wurde aber ebenso dem Affen zugeschrieben. Covarrubias y Orozco widmet der Vorliebe des Affen zum Wein in seinem *Tesoro de la lengua castellana o española* einen ganzen Abschnitt. Er beschreibt die unterschiedlichen Auswirkungen des Alkohols, die man auch beim Menschen beobachten könne. Einige würden fröhlich und lebhaft, sprängen herum, machten Saltos und Drehungen. Andere zögen dafür ein düsteres Gesicht und verdrückten sich in eine Ecke. Einen betrunkenen Mann, der melancholisch und still sei, bezeichne man daher als traurigen Affen (*mona triste*) und einen, der singe, tanze und sich mit allen freue, nenne man einen frohen Affen (*mona alegre*).⁶²⁵ Velázquez' Narr zeigt so wenig Vernunft wie ein Affe, der sich betrinkt. Wie eine *mona triste* sitzt er in der Ecke und zeigt ein bekümmertes Grinsen, das jeder echten Fröhlichkeit entbehrt. Das heute beschnittene Einzelporträt von Magdalena Ruiz würde sich in diese Runde gut einfügen, was nicht nur ihrem schriftlich überlieferten Alkoholkonsum geschuldet wäre, sondern auch dem ursprünglich vorhandenen Kürbis in ihrer rechten Hand, der in der spanischen Sprache eine Person mit wenig Verstand bezeichnete.⁶²⁶

⁶²⁰ Emblem: Nemo in alienis sapiens, in: Hernando de Soto, Emblemas moralizadas [1599], hg. von Carmen Bravo-Villasante, Madrid 1983, fol. 53v. Zu Cantimpré siehe S. 60–62.

⁶²¹ Soto, Emblemas, [1599] 1983, fol. 53v: „Nemo in alienis sapiens.“

⁶²² Bernat Vistarini/Cull 1999, Emblem 1498, S. 725: „Reprehende el Sabio a todos los que quieren saber más de lo que puede alcanzar la capacidad de su entendimiento. Y dízeles, que no busquen ni escudriñen lo que es más alto y más fuerte que ellos: porque ninguno ha de procurar saber más de lo que viere que comprehende su sujeto, midiéndose con él... es notable error el querer bolar, de forma que se pierda de vista el buelo, teniendo tan cortas las alas el juyzio humano. Razón es que cada uno se conozca, que trate y sepa lo que es de su profesión, sin meterse en lo que es de la agena.“

⁶²³ Diego Velázquez, *Narr mit Kürbisflaschen (Calabacillas)*, 1635–39, Öl auf Leinwand, 106 x 83 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁶²⁴ Mit den Kürbisflaschen, *calabazas* genannt, wurde in der Regel Wein ausgeschenkt (Jogler 2013, S. 265).

⁶²⁵ Covarrubias y Orozco, *Tesoro*, [1611] S. 1293: „[MONA] Estas monas apetecen el vino y las sopas mojadas en él, y hace diferentes efetos la borrachez en ellas, porque unas dan en algerarse mucho y dar muchos saltos y vueltas, otras se encapotan y se arrima a un rincon, encubriéndose la cara con las manos. De aquí vino llamar mona triste al hombre borracho que está melancólico y callado, y mona alegre al que canta y baila y se huelga con todos.“

⁶²⁶ So auch im *Tesoro de la lengua castellana o española* von Covarrubias y Orozco, siehe: Jogler 2013, S. 64. Das Inventar von 1598 des Alcázar (Sánchez Cantón 1959 [4065]) verzeichnete das Porträt der Magdalena Ruiz noch in der *pieza de la contaduría* (Rechnungsstelle). Hier wird erwähnt, dass sie neben einem Fächer noch einen Kürbis in ihrer rechten Hand hielt: „Otro retrato de medio cuerpo, al ollio, sobre lienzo, de Magdalena Ruiz, loca de la Princesa doña Juana; con un abano en la mano y una calabaza y guantes en la otra; que tiene de alto bara y terciá y de ancho bara y ochava. Tasado en cien reales.“, zitiert nach: Jogler 2013, S. 51f., Anm. 151.

Der Mangel an *ratio* und das Walten des *sensus* bildeten die Grundlage für lasterhaftes Verhalten und ein lasterhaftes Wesen. Unter den Menschen gehörten die Narren und Kleinwüchsigen, was die Beherrschung ihrer Leidenschaften anbetrifft, zu den Geringsten, damit standen sie den Tieren am nächsten. Deshalb wurden Kleinwüchsige auch oft mit den Hunden ihrer Herrschaften abgebildet wie z. B. der Kleinwüchsige Stanislaus des Kardinals Antoine Perrenot Granvelle in einem Porträt von Anthonis Mor.⁶²⁷ Vor einem schwarzen Hintergrund in Ganzfigur stehend, trägt Stanislaus ein mit Gold durchwirktes Hofgewand, das der Mode seiner Zeit entspricht, dazu eine Kappe und ein weißes Hemd mit Kragenspitze. Schwer beladen mit teurem Schmuck seines Herren, einer Godlkette, einem Stab und einem Degen ruht seine linke Hand auf dem Jaghund, der nicht weniger prachtvoll mit einem in Gold gefassten Wappen seines Besitzers geschmückt ist. Dass hier immer noch der Kleinwüchsige den Hund anleitet, ist jedoch eindeutig. Es ist in mehreren Fällen überliefert, dass Kleinwüchsige Jagdgesellschaften begleiteten und sogar Trophäen errangen, darunter auch am spanischen Hof.⁶²⁸ Eine Serie von 28 Teppichen für die Villa di Poggio a Caiano, die von Cosimo I. in Auftrag gegeben wurde und heute nur noch fragmentarisch in Zeichnungen von Giovanni Stradano sowie Drucken von Hermann Müller erhalten ist, zeigt Kleinwüchsige bei der Jagd mit ihren Herrschaften.⁶²⁹ Sie helfen mit Speeren die Wildtiere zu Fuß einzukreisen und übernehmen damit eine vergleichbare Aufgabe wie die Jagdhunde, die die Beute hetzen, einkreisen und dem tödlichen Speer des Jägers darbieten.⁶³⁰ Ob Stanislaus in der Jagd Verdienste errang ist nicht bekannt. Stab, Degen und Goldkette gehören zumindest nicht zu den üblichen Attributen eines erfolgreichen Jägers.⁶³¹ Viel eher handelt es sich bei diesem Bildnis um eine prachtvolle Dokumentation des Besitzes des Kardinals, der seine in Obhut befindlichen erlesenen Tiere und außergewöhnlichen Menschen wie Trophäen präsentiert.

⁶²⁷ Anthonis Mor, *Der Zwerg Stanislaus des Kardinals Antoine Perrenot Granvelle*, um 1550–60, Öl auf Holz, 162 x 92 cm, Paris, Musée du Louvre. Der Kleinwüchsige wurde von Campbell identifiziert (Campbell 1990, S. 105). Vgl. auch das Gemälde eines Kleinwüchsigen mit Hund von: Karel van Mander III., *Giacomo Favorchi*, um 1650, Kopenhagen, Staatliches Kunstmuseum, siehe: Tietze-Conrat 1957, S. 38, Abb. 40. Sowie zwei weitere Gemälde aus dem italienischen Raum: Anna Bisceglia (Hg. u. a.): Buffoni. villani e giocatori alla corte dei Medici, Kat. Ausst. Florenz, Palazzo Pitti, Livorno 2016, Kat.-Nr. 6, S. 84–87, Kat.-Nr. 9, S. 94–97. Der Kardinal Granvelle spielte eine einflussreiche Rolle in der Politik der spanischen Niederlande und war ein großer Kunstsammler, siehe: Claudia Banz: Höfisches Mäzenatentum in Brüssel. Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517–1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559–1621) und Isabella (1566–1633) (Berliner Schriften zur Kunst, 12), Berlin 2000.

⁶²⁸ Dietrich Meyerhöfer: [Kat.-Nr. 31] Anthonis Mor (Utrecht ca. 1517 – Antwerpen 1576). Stanislaus. der Zwerg des Kardinals Granvelle, in: *Kleine Menschen – grosse Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht*, hg. von Alfred Enderle. Dietrich Meyerhöfer und Gerd Unverfehrt, Hamm 1992, S. 132. Jagdaktivitäten sind für den Kleinwüchsigen Estanislao am Hof Philipps II. und für den Kleinwüchsigen Rodomonte am Hof von Odoardo I. Farnese dokumentiert, siehe: Ravenscroft 2006, S. 39f.; Dietrich Meyerhöfer: [Kat.-Nr. 47] Agostino Carracci (Bologna 1557 – Parma 1602). Arrigo peloso. Pietro matto und Amon nano, in: *Kleine Menschen – grosse Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht*, hg. von Alfred Enderle. Dietrich Meyerhöfer und Gerd Unverfehrt, Hamm 1992, S. 164. Dittrich schreibt dem Kleinwüchsigen einen gegenteiligen Rang zu. Während der Hund das erzieherische Vermögen zu großer Jagdleistung versinnbildliche, stehe der Kleinwüchsige für die Naturhaftigkeit (Dittrich 2004, S. 228).

⁶²⁹ Giovanni Stradano, *Caccia all'orso con le lance*, 1567, Zeichnung, Florenz, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

⁶³⁰ Den Szenen wurde bisher ein burllesker Charakter zugeschrieben, weil der Pygmäenmythos Kleinwüchsigen keine Jagdleistungen zugestand. Ein entsprechendes satirisches Sonett von Lasca mit dem Titel *Stradino e Cavalier nano* beschreibt das Unvermögen von Kleinwüchsigen bei der Jagd: Ihre mangelnde Kraft und Größe schafften sie nur durch List und Einfallsreichtum auszugleichen, siehe: Detlef Heikamp: Nani alla corte dei Medici, in: Buffoni. villani e giocatori alla corte dei Medici, Kat. Ausst. Florenz, Palazzo Pitti, hg. von Anna Bisceglia [u. a.], Livorno 2016, S. 41–67, hier S. 50. Da sie jedoch in diesen Stichen als Gehilfen agieren und dazu eine passivere Rolle als die Jagdhunde übernehmen, scheint hier keine scherzhafte Intention vorzuliegen.

⁶³¹ Ravenscroft deutet die Attribute als Honorationen für Jagdfertigkeiten (Ravenscroft 2006, S. 39f.). Für gewöhnlich wurden Jäger jedoch in entsprechender Bekleidung und mit einem Gewehr dargestellt. Vgl. die Jagdporträts der spanischen königlichen Familie in der Torre de la Parada: López-Rey 1997, S. 116–125.

Agostino Carracci brachte in einem Gemälde für den Kardinal Odoardo Farnese eine ganze Schar einzigartiger Geschöpfe in Eintracht zusammen.⁶³² Um den Haarmenschen Arrigo, der in das traditionelle *tamarco* der kanarischen Guanchen gekleidet ist, tummeln sich der Narr Pietro, der kleinwüchsige Amon und insgesamt fünf Tiere, davon zwei Hunde, zwei Affen und ein Papagei.⁶³³ Die Tiere stammen vermutlich aus der Sammlung des Kardinals und stellen wertvolle Exemplare aus aller Welt dar. Der Papagei ist eine Ara-Art und stammt aus Südamerika, die Affen gehören zu den Makaken-Arten aus dem asiatischen Raum, der linke Hund ist ein Spaniel, der als Jagdhundrasse vor allem in England verbreitet war und bei dem kleinen Zwerghund könnte es sich um eine Havaneser- oder Maltesermischung aus dem südeuropäischen Raum handeln. Während beim Narren und Kleinwüchsigen die Herkunft weniger relevant ist als ihre Zugehörigkeit zum Haushalt des Kardinals, wird sie bei der zentralen Figur des Bildes über die Nationaltracht der Kanarischen Inseln besonders betont. Im Alter von 18 Jahren wurde Arrigo dem Kardinal vom Herzog von Parma Ranuccio Farnese 1595 zum Geschenk gemacht.⁶³⁴ Die Kanaren wurden seit der Antike als Inseln der Glückseligen beschrieben, die sich weit hinter den Säulen des Herkules an der Grenze zur bewohnten Welt befinden.⁶³⁵ Seit dem 15. Jahrhundert referierten sie auf die Neue Welt und ihre kostbaren Schätze, denn von den Kanaren aus brach einst Kolumbus auf und dort machten die Schiffe letzte Station vor ihrer Reise nach Amerika. Wie ein von den Göttern geliebter antiker Held, der in die paradiesischen Elysischen Gefilde entrückt wurde, lässt sich auch Arrigo, in einer Landschaft von exotischer Tierwelt umgeben, mit Kirschen speisen. Er wähnt sich in einer friedlichen, dienenden Gemeinschaft von Tier und Mensch, die zur Unterhaltung und zum Genuss des Kardinals zusammengetragen wurden wie seltene und kostbare Pflanzen in einem frühneuzeitlichen Garten in Anlehnung an den *paradisus voluptatis* der Genesis und die Topoi des antiken *locus amoenus*.⁶³⁶ Zugleich liest sich das Gemälde wie die Beschreibung der wertvollsten Pflanzen des Naturforschers und Vorstehers des farnesischen botanischen Gartens Tobia Aldini, der neben anderen Wunderdingen am Hof des Kardinals auch Arrigo aufführt.⁶³⁷ Die erlesenen Tiere, Papagei, Hunde und Affen, teilen in diesem Bild jedoch auch eine symbolische Bedeutung. In Verbindung mit dem Kleinwüchsigen, dem Narren und Arrigo versinnbildlichen sie die weltlichen Genüsse, denen man an einem frühneuzeitlichen Hof fröhnen konnte. Die Natur in ihren kostbaren Erscheinungen breitet sich hier wie ein Stillleben für die Sinne und den Genuss des frühneuzeitlichen Menschen aus, der sich dank seiner göttlichen Gaben daran erfreuen durfte, wie es einst Manetti beschrieb.⁶³⁸ Doch birgt das Fest der Sinne zugleich eine Mahnung an die Verlockungen der Sünde, denen die Vertreter der Menschenart im Gemälde bereits erlegen sind. Dementsprechend wurde dieses Gemälde

⁶³² Agostino Carracci, *Der haarige Arrigo, der verrückte Pietro und der Zwerg Amon*, 1598, Öl auf Leinwand, 101 x 134 cm, Neapel, Museo e Galleria Nazionali di Capodimonte.

⁶³³ Zapperi ²2005, S. 45.

⁶³⁴ Die Schenkung ist in einem Dokument überliefert, siehe: Zapperi ²2005, S. 45f.

⁶³⁵ Zapperi ²2005, S. 49.

⁶³⁶ Zu den Topoi der Paradiesgärten siehe: Röcke 1990, S. 44f.

⁶³⁷ Zapperi ²2005, S. 47, Quellenangabe ebd. Anm. 4. Obwohl Zapperi noch weitere zeitgenössische Belege für die Einordnung von Arrigo unter die anderen Tiere anführt – so auch den Inventareintrag zum Bild, wo die Dargestellten allesamt als ‚Bestien‘ bezeichnet werden – zieht er in Betracht, dass der Künstler gegenteilige Intentionen gehabt habe. So stelle der Künstler hier vielmehr die Gemeinsamkeiten zwischen Mensch und Tier heraus wie die Fähigkeit zum zivilisierten Umgang miteinander. Zudem bewahre Arrigo seine Menschenwürde, indem der Künstler ihm dessen kulturelle Identität zugestehe (ebd. S. 51f., 55). Als Darstellung eines edlen Wilden, der seine exotische Natur ausleben dürfe, interpretiert das Bild auch Brittnacher: Hans Richard Brittnacher: *Biomonster oder: Das Unglück zu leben*, in: *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners* (Stiftung für Romantikforschung, XLVIII), hg. von Roland Borgards, Christiane Holm und Günter Oesterle, Würzburg 2009, S. 143–168, hier S. 151.

⁶³⁸ Zu Manetti siehe S. 20 und Anm. 100.

wie die Stilleben des 17. Jahrhunderts in die Kategorie der bildlichen Mahnungen vor weltlicher Sinneslust eingeordnet.⁶³⁹

Mit paradiesischen Genüssen wurden Kleinwüchsige bereits in römischen Wandmalereien um ca. 100 v. Chr. in Zusammenhang gebracht. Sie tummeln sich in heiteren und idyllischen Pygmäenlandschaften, die das Glück der Pygmäen im Land der Isis schildern. Die betont grotesk-exotischen Gestalten verkörpern die ägyptische Bevölkerung des fruchtbaren und glückseligen Nillandes. In komischen und ausgelassenen Szenen, sich gegen Nilpferde und Krokodile verteidigend oder festliche Gelage feiernd,⁶⁴⁰ versinnbildlichen sie den exotischen Charakter des Landes, wie es sich die Römer wohl vorstellten. In Anlehnung an die ägyptische Gottheit Bes, dem Gott der Zeugung und der Lustbarkeiten, der selbst als kleinwüchsige Missgestalt dargestellt wurde, symbolisierten sie in solchen Szenen die Fruchtbarkeit und vergnügten sich in erotischen Tänzen und sexuellen Aktivitäten. Im Volksglauben herrschte die Ansicht vor, dass Kleinwüchsige über eine starke sexuelle Potenz verfügten; dementsprechend wurden sie auch ithyphallisch dargestellt.⁶⁴¹ Sie gingen in den Kult von Dionysos ein, nahmen am Thiasos teil und illustrierten die ptolemäische Ideologie der *truphe*, indem sie die Macht der Gottheit, die Menschheit zu segnen, betonten.⁶⁴² Die Wollust der Kleinwüchsigen wurde über scholastische und lexikographische Schriften weiter tradiert und noch bis ins frühe 18. Jahrhundert Gegenstand experimenteller Neugierde an europäischen Höfen, die sich vor allem in Zuchtungsversuchen ausdrückte.⁶⁴³ Eine Zeitungsmeldung von 1675 berichtet davon, wie König Ludwig XIV. von Frankreich eine Hochzeit von zwei Kleinwüchsigen veranstaltete.⁶⁴⁴ Mit dem ganzen Hofstaat wohnte der König der Hochzeit bei und beschenkte sie mit einer hohen Summe. Die Vermählung sollte nicht nur ein unterhaltsames Spektakel bieten, sondern auch die Hoffnung nähren weitere Miniaturmenschen züchten zu können. Dass solche Hochzeiten gar als Rahmenprogramm für herzogliche Hochzeiten veranstaltet wurden, bezeugt eine Meldung des Hamburger Relations-Couriers vom 19. Dezember 1710. Gleich auf der Titelseite berichtet das Blatt über die Hochzeit des Herzogs von Kurland. Im Anschluss an die Feierlichkeiten sei die Vermählung eines Kleinwüchsigepaares veranstaltet worden, zu der weitere 30 Paar Kleinwüchsiger geladen gewesen seien. Abschließend sei ein Bankett mit Tanzeinlagen abgehalten worden. Die Kleinwüchsigen seien an den Tafeln wie die technischen Automaten der Frühen Neuzeit ‚rangiert‘ und ihren Proportionen gemäß ‚adjustiert‘ worden, damit sie ein ‚artiges‘ Bild abgäben, um es anschließend in sonderlichen und lustigen Vergnügungen aufzulösen.⁶⁴⁵ Der

⁶³⁹ Dittrich 2004, S. 30.

⁶⁴⁰ Wandmalerei, Pompeji, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, in: LIMC, VII, 2, Oidipous – Theseus, hg. von Lilly Kahil, München 1994, S. 475, Pygmaioi 46 a; Wandmalerei, Pompeji, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, in: ebd. S. 476, Pygmaioi 46 b.

⁶⁴¹ Statuette, Elfenbein, Florenz, Museo Archeologico, in: LIMC, VII, 2, Oidipous – Theseus, hg. von Lilly Kahil, München 1994, S. 474, Pygmaioi 39.

⁶⁴² Paul G. P. Meyboom: The Nile Mosaic of Palestrina, Leiden [u. a.] 1995, S. 82f., 151; Harald Mielsch: Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001, S. 181–187. Zu weiteren Wandmalereien siehe: Karl Scheffold: Vergessenes Pompeji. Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge, Bern 1962, S. 43, 46f. 129f. 149–151; Harald Mielsch: Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001, S. 185.

⁶⁴³ Petrat 1998, S. 58; Gottwald 2009, S. 118f. Zur Tradierung der sexuellen Potenz von Kleinwüchsigen siehe: Dasen 1993, S. 219.

⁶⁴⁴ Zeitungsmeldung von 1675, Kem-Chronik I (1675), S. 56: „Umb diese Zeit (also um den 10. Nov. 1675) ließ der König von Frankreich 2 ganz kleine Homunculos oder Zwerge Copuliren/wohnete der Hochzeit nebenst seiner gantzen Hoffstadt mit sonderlicher Ergetzlichkeit, bey/ und verehreten den jungen Ehe-Leuten 50.000 Fl. Zur Hochzeit-Gabe.“, zitiert nach: Petrat 1998, S. 58.

⁶⁴⁵ Meldung des Hamburger Relations-Courier, Nr. 199 v., 19.12.1710 (57. Woche, 4 Stücke), S. 1, 19. Dezember 1710, auf der Titelseite, Herzog von Kurland: „Nachdem das Beylager Ihr. Hochfürstl. Durchl. des Herzogs von Churland den 11ten vollenzogen/ und die Zeit bißhero mit allerhand Divertissementen zugebracht worden/ so wurden auch den 25/ als gestern ein Paar Zwerge getrauet/ und da (von) deren noch auff 30 Paar zugegen/ wurden dieselbe an sieben Taffeln/ so nach Proportion mit allen andern zu-Behör adjustiret/ und mitten in dem Gemach in einem Circull rangiret/ die grossen Taffeln aber um dieselbe herumb besetzt waren/ tracktirt, welches sehr Artig

wollüstige Kleinwüchsige ging sogar in literarische Werke wie die ritterliche Novelle *Carlos maynes* ein, die im 14. und 15. Jahrhundert in der Regierungszeit der katholischen Könige in Spanien kursierte. Die Novelle erzählt von den ritterlichen Abenteuern Karls des Großen und setzt sich sinnbildlich mit dem Thema der Kleptokratie auseinander, die den Adligen kritisch angelastet wird. Ganz zu Beginn entfaltet sich bereits der Konflikt in der versuchten Vergewaltigung der Königin durch einen Kleinwüchsigen, während der König auf der Jagd ist. Zwar habe sich die Königin dem Kleinwüchsigen erwehrt, doch sei er beim zweiten missglückten Versuch schlafend im Bett der Königin von einem verräterischen Adligen gefunden worden, der die Königin sofort des Ehebruchs beschuldigt habe. Dieser und dessen Verbündete haben den Kleinwüchsigen überredet seinen Vorwurf zu bestätigen, doch sei er anschließend nicht der Todesstrafe entgangen. Sowohl das Bündnis des Kleinwüchsigen mit den Verrätern als auch seine Größe können symbolisch als moralische Kleinheit des Adels gedeutet werden, der die Macht innehatte.⁶⁴⁶ Doch offenbart sich hier auch wieder das Wesen des Kleinwüchsigen in seinen sündhaften Trieben und dem Scheitern seines Vorhabens, das sogar in einem unehrenhaften Tod endet.

Auch Affen und Hunde versinnbildlichten noch im 16. und 17. Jahrhundert als triebhafte Wesen die *luxuria* bei Tischgelagen und Verführungsszenen.⁶⁴⁷ Ebenso symbolisierten sie jedoch auch den irdischen Reichtum in Porträts mit Damen und Herren von hoher Geburt. Dabei erfuhr der Affe im Vergleich zum Hund eine weitestgehend negative symbolische Behandlung. Zu keinem Zeitpunkt konnte er wie der Hund Liebe, Treue oder erzieherische Tugend für sich beanspruchen.⁶⁴⁸ Im besten Fall war er ein Symbol königlichen Reichtums und exotischer Einzigartigkeit. Der christliche Tugendkatalog blieb ihm dagegen verwehrt. Dennoch konnte er wie der Kleinwüchsige Platz an der Seite einer christlichen Infantin einnehmen, ohne ihre Tugendhaftigkeit zu beschmutzen. Die Kette, die die Gelüste der Affen im Zaun halten; die Hand, die die Kleinwüchsige unter ihren Bann stellt; die strenge Witwentracht; das hohe Alter sowie der Rosenkranz um ihren Hals gebieten allen Untugenden Einhalt. Sie gehören zu den Elementen, die die reine Erscheinung der Infantin aufrechterhalten und die Kleinwüchsige als reuige Sünderin bezeichnen, denn bereits seit Anfang des 15. Jahrhunderts symbolisierten angekettete Affen in Darstellungen von Christus, Maria und Heiligen reumütige Sünder.⁶⁴⁹ Die den Affen und der Kleinwüchsigen zugeschriebenen Wesenszüge werden nicht negiert oder in ihr Gegenteil verkehrt, denn sie definieren ihren niedrigeren anthropologischen Stand gegenüber der Infantin. Die *ratio* herrscht in diesem Porträt über den *sensus*, so wie die Infantin über die Kleinwüchsige und ihre Affen.

VII. Fazit

Die Kleinwüchsige Magdalena Ruiz weist als Naturwunder und Monstrum den kulturellen und anthropologischen Rang der Infantin in der Ordnung der Geschöpfe aus. Indem die Kleinwüchsige mit den Äffchen eine symbolische Einheit bildet, teilt sie mit ihnen auch die allegorische Bedeutung als ein von Trieben und Leidenschaften geleitetes Wesen. Zusammen mit Narren und schwarzen Sklaven gehörten Kleinwüchsige zu den Monstren-Figuren, die die unterste Stufe des Menschseins verkörperten und Affen wurden zum symbolischen Träger

anzusehen gewesen/ nachdem die Taffel aufgehoben, divertirten sich dieselbe mit Tantzen/ zu der Anwesenden sonderlichen Vergnügen/ indem allerhand lustige Casus darbey vorgegangen.“, zitiert nach: Petrat 1998, S. 58.

⁶⁴⁶ Als eine Imitation der Kleptokratie gedeutet von: Cristina González: Caballeros. ladrones. mujeres. magia y poder en Carlos Maynes y Enrique Fi de Oliva, in: Hispania, Bd. 95, Nr. 4, 2012, S. 609–616, hier S. 609–611.

⁶⁴⁷ Dittrich 2004, S. 24, 31–33, 227f., 235f.

⁶⁴⁸ Als positives ikonographisches Sinbild verkörperte der Hund Glaubenstreue und Wachsamkeit, Treue zum Gesetz, Gattentreue und Melancholie (Dittrich 2004, 227f.).

⁶⁴⁹ Dittrich 2004, S. 24. Im Bildnis von Königin Henrietta Maria mit Jeffrey Hudson und einem Affen deutete Dittrich die Geste der Königin, die ihre Hand über dem Affen hält, als eine Wehrhaltung, die besagt, dass sie gegen die Torheiten der Welt gefeit sei (Dittrich 2004, S. 31).

ihres törichten Verhaltens. Die Infantin verkörpert dagegen das höchste Maß an weiblich-tugendhafter und kulturstiftender Menschlichkeit, indem sie die von niederen Gefühlen und Begierden geleiteten Monster mit ihrer Handgeste unter ihre ausgleichende vernünftige Führung stellt.

5.2.2. Der kultivierte Thronfolger Infant Philipp

I. Die Variation eines Standesporträts

Das Bildnis der Infantin Isabel Clara Eugenia mit Magdalena Ruiz muss für das ihres Neffen, den zukünftigen Philipp IV., in vielerlei Hinsicht als Vorbild gedient haben. Es zeigt den Infanten ganzfigurig in einem nach hinten abgedunkeltem Raum mit einem geflüßten Boden (Abb. 2). Rechts wird seine zentrale Gestalt von einem purpurnen Vorhang und einem mit roter Samtdecke überzogenen Tisch gerahmt, auf dem sein mit Feder und kostbarer Juwelenbroche bestickter Hut liegt. Links an seiner Seite steht der Kleinwüchsige Soplillo vor einer Säule mit hohem Postament, ein Stück hinter dem König und zum Teil von dessen Gewand verdeckt. Die rechte Hand des Infanten liegt auf dem Kopf des Kleinwüchsigen, mit der linken fasst er an den Knauf seines Degens. Er trägt ein goldgelbes Brokatgewand mit großem Spitzenkragen, einen schwarzen, gefütterten Mantel, weiße Strümpfe und eine goldene Kette mit dem Orden vom Goldenen Vlies. Soplillo gleicht in seiner goldgelben Jacke, dem dunklen, gegürteten Untergewand und den schwarzen Kniebundhosen einer königlichen Miniatur.⁶⁵⁰ Wie der König trägt er einen großen Radkragen, eine goldene Panzerkette und einen Degen an seiner linken Seite. In der rechten Hand hält er einen Hut, der mit schwarzen und weißen Federn bestickt ist.

Das Bildnis gehört zu einer Gruppe von sechs Porträts, die der spanische Hofmaler Rodrigo de Villandrando um 1619 gefertigt hat.⁶⁵¹ Sie zeigen die Familie Philipps III., paarweise angeordnet in Ganzfigur, umrahmt mit Vorhängen und mit demselben gemusterten Fließboden zu ihren Füßen. Das heute nicht mehr erhaltene Porträt Philipps III. war als Pendant zu dem Porträt seiner Ehefrau Margarete von Österreich arrangiert, das ebenfalls verloren ist. Einen Eindruck vom Original des Porträts Philipps III. vermittelt die Replik von Bartolomé González.⁶⁵² Philipp III., gekleidet in einen schwarzen Harnisch, stützt den Kommandostab mit seiner rechten Hand auf einen Globus. Links im Hintergrund sieht man den dazugehörigen schwarzen Helm auf einem Tisch liegen. Stilisiert als universaler Herrscher und Feldherr der Christenheit, bekleidet Philipp III. das Amt des Oberhauptes seiner Familie und seines Staates.⁶⁵³ Sein Sohn untersteht ihm als Thronfolger ohne die entsprechenden herrschaftlichen Insignien, aber in prachtvoller königlicher Kleidung, ausgewiesen als habsburgischer Ritter, gleich seinem Vater in einem anderen Porträt von Villandrando.⁶⁵⁴ Gold und Weiß entsprachen den königlichen Farben am portugiesischen Hof. Es wird angenommen, dass diese Gruppe von Gemälden anlässlich der Reise der herrschaftlichen Familie nach Portugal 1619 gefertigt

⁶⁵⁰ Vgl. Bass 2008, S. 108.

⁶⁵¹ Kusche 2007, S. 364.

⁶⁵² Bartolomé González, *Philipp III.*, Öl auf Leinwand, 106 x 133 cm, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, siehe: Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, S. 32. Kusche schreibt dieses Gemälde wiederum Rodrigo Villandrando zu (Kusche 2007, S. 360). Zum Hängungskontext, Erhaltungszustand und Rekonstruktion der nicht mehr erhaltenen Gemälde anhand von Repliken siehe: Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, S. 32–34; Kusche 2007, S. 361–373.

⁶⁵³ Zum Globus als imperiales Symbol siehe: Haran 2000, S. 83. Vgl. zum Gebrauch des Globus in der französischen Malerei: Matthias Winner: *Le globe comme symbole de l'État dans le cycle de la vie de Marie de Médicis peint par Rubens*, in: *Iconographie. propagande et légitimation (Les origines de l'état moderne en Europe, XIII^e–XVIII^e siècles)*, hg. von Allan Ellenius, Paris 2001, S. 77–102.

⁶⁵⁴ Rodrigo de Villandrando, *Philipp III.*, 1619, Öl auf Leinwand, 203 x 106 cm, Madrid, Monasterio de la Encarnación.

wurde, um dem Throneid des Prinzen zu gedenken, der 1621 die Nachfolge Philipps III. antrat.⁶⁵⁵ In die gleichen Farben ist auch seine Frau Isabel de Borbón gekleidet, die künftige spanische Königin.⁶⁵⁶ Abgeschlossen wird der Familienverbund mit zwei weiteren Kindern Philipps, den Porträts der Maria von Ungarn und des Infanten Kardinals Don Fernando. Ein Inventareintrag von 1636 dokumentiert die Gemälde in der *Galería que mira al mediodía sobre el Jardín de los Emperadores* des Alcázar.⁶⁵⁷ Die Galerie gehörte zu den privateren Räumlichkeiten des Schlosses. Sie verewigte das königliche Herrscherhaus in Paarbildnissen, angefangen mit den von Tizian ausgeführten Bildnissen von Karl V. und Isabella von Portugal.⁶⁵⁸ Ergänzt wurde die dynastische Reihe mit Porträts Philipps II. und seiner letzten Gemahlin Anna von Österreich sowie zwei Porträts des erzherzoglichen Paares Isabel und Albrecht, den Statthaltern der spanischen Niederlande.⁶⁵⁹

Der Kleinwüchsige Soplillo erscheint, wie zuvor Magdalena Ruiz bei der Infantin, an der Seite eines spanischen Prinzen unter weiteren bedeutenden Vertretern dessen Dynastie. Austauschbar wie ein Tisch oder Stuhl fungiert er als Beiwerk für die Entfaltung einer luxuriösen königlichen Staffage, die erst später den strengen Darstellungen von Velázquez weichen musste.⁶⁶⁰ In einer weiteren Version des Bildnisses von Villandrando erscheint statt dem Kleinwüchsigen ein Tisch zur rechten Hand des Infanten.⁶⁶¹ Solche Abwandlungen sind auch von dem ‚Hochzeitsbildnis‘ der Infantin Isabel Clara Eugenia erhalten.⁶⁶² Schematischer Aufbau, Pose und Kleidung der Abgebildeten orientieren sich stark an den Porträts von Sánchez Coello.⁶⁶³ Dass man ein Naturwunder vor der imperialen Säule inszeniert, hat Villandrando ebenfalls von seinem Vorgänger gelernt. Macht und Reichtum über bisher gekannte Grenzen hinaus verbinden sich symbolisch über Soplillo, der als Geschenk von der Statthalterin Isabel Clara Eugenia an den spanischen Hof gesandt wurde. Die Schwester und Tante aus den Niederlanden versorgte den spanischen Hof nicht nur mit Kunst und kulturellen Gütern, sondern auch mit Naturwundern wie die ebenfalls in Porträts dokumentierten Kleinwüchsigen Nicolasito Pertusato und Bonamí.⁶⁶⁴ Sie erscheinen an der Seite des Infanten als wundersame Teile der Schöpfung Gottes, die Philipp III. im Porträt von Villandrando in ihrer Ganzheit in Form des Globus unter seine Herrschaft stellt.

⁶⁵⁵ Kusche 2007, S. 364, 368–370.

⁶⁵⁶ Rodrigo de Villandrando, *Isabel de Borbón*, 1619, Öl auf Leinwand, 201 x 115 cm, Madrid, Monasterio de la Encarnación, siehe: Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, S. 145. Kusche hat wiederum das Bild von Isabel, das sich heute im Museo Nacional del Prado befindet, als Pendantbild zum Porträt des Infanten zugeordnet (Kusche 2007, S. 364, 366 (Abb. 293)). Das andere betrachtet sie als eine qualitativ schlechtere Replik (Kusche 2007, S. 364). Jedoch trägt Isabel in beiden Gemälden ein ähnliches Kleid.

⁶⁵⁷ Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, S. 87: „[460–465] *6 retratos*. Seis retratos con molduras doradas y bruñidas al natural. El uno es el Señor Rei Phelipe terçero, armado de armas negras con un bastón en la mano sobre un globo. El otro la Señora Reine Doña Margarita, bestida de blanco, en la mano derecha unas oras y ella sobre un bufete y en la otra un linçuelo. El otro el Rei, Nuestro Señor, siendo Príncipe, la mano derecha sobre Soplillo enano, su magestad bestido de blanco bordado de oro. El otro la Reina, Nuestra Señora, siendo Princesa bestida de blanco y bidrios negros perfilados de oro, que fue el vestido de quando entró su magestad en Lisboa. El otro de la Señora Ynfanta María, bestida de colorado, la una mano sobre un bufete y en la otra un abanico. El otro del Señor Ynfante Cardenal, la una mano en una silla y en la otra unas oras. Estos retratos son los que hiço Villaandrando.“

⁶⁵⁸ Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, S. 32.

⁶⁵⁹ Neben den Porträts hingen in der Galerie noch eine Reihe von Landschaften, Heiligendarstellungen und ein Stammbaum der Habsburger, siehe Inventarliste in: Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, S. 87–89.

⁶⁶⁰ Vgl. Portús Pérez 2014, S. 34f.

⁶⁶¹ Rodrigo de Villandrando, *Prinz Philipp (IV) mit Stuhl*, 1619, Öl auf Leinwand, Madrid, Monasterio de la Encarnación, siehe: Kusche 2007, S. 368.

⁶⁶² Frans Pourbus d. J., *Infantin Isabel Clara Eugenia*, um 1598, Öl auf Leinwand, 135 x 98 cm, Boston, MA, Isabella Stewart Gardner Museum. Zu weiteren Varianten siehe: White 2007, S. 164.

⁶⁶³ Kusche 2007, S. 365.

⁶⁶⁴ Bouza Álvarez/Betrán Moya 2005, S. 72. Nicolasito Pertusato ist im Gemälde *Las Meninas* von Velázquez abgebildet. Vom Kleinwüchsigen Estanislao sind einige Poträts im Inventar des Escorial dokumentiert: Julián Zarco Cuevas: *Inventario de las alhajas, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598*, in: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XCVII, 1930, S. 34–144, hier S. 83.

II. Der ritterliche Kleinwüchsige

Was Soplillo als Naturwunder besonders auszeichnete und ihn für die Aufnahme ins Porträt geradezu prädestinierte war sein wohlproportionierter Wuchs. Wie außergewöhnlich die wohlproportionierte Erscheinung des kleinwüchsigen Soplillo in den Augen der Zeitgenossen war, davon gibt die Beschreibung der Baronin d'Aulnoy des kleinwüchsigen Luisillo am spanischen Hof Auskunft. Sie schildert, dass sie noch nie etwas so Hübsches wie diesen Kleinwüchsigen gesehen habe. Er sei perfekt proportioniert, von einer wunderbaren Kleinheit, habe ein hübsches Gesicht und dazu noch einen bewundernswerten Verstand und Witz.⁶⁶⁵ Die ersten beiden Beobachtungen wurden ebenfalls von Covarrubias y Orozco in Bezug auf den kleinwüchsigen Estanislao getroffen.⁶⁶⁶ Weiterhin erzählt die Baronin d'Aulnoy, dass Luisillo auf den Bühnen des Hofes wie ein Höfling in Miniaturgröße die Rolle eines ritterlichen Galan übernommen habe. Er sei auf einem Zwergpony in ritterlicher Manier gritten und habe in Stierkämpfen die Liebe einer Mätresse, des schönen weisen Mädchens Doña Elvire erobert, die ihm von der Königin zugewiesen worden sei.⁶⁶⁷ In Schauspiele ritterlicher Tugenden wurde auch Soplillo am spanischen Hof einbezogen. Am 15. Mai 1622 spielte der Kleinwüchsige an der Seite spanischer Adliger und Prinzessinnen im Stück *La gloria de Niquea* des Herzogs von Villamediana mit. Das Stück basierte auf den Ritterromanen *Amadís de Grecia* und *Florisel de Niquea*, sowie *El vellocino de oro* von Lope de Vega. Es handelte von Jason, Medea und dem goldenen Vlies. Das Fest wurde zu Ehren des 17. Geburtstags von Infant Philipp (IV.) in Aranjuez veranstaltet. Der ritterliche und klassische Mythos sollte den jungen Infanten preisen. Die Königin Isabella spielte die Gottheit der Schönheit, die Prinzessin Maria de Austria die Niquea, die Tochter von Olivares eine Nymphe und der heldenhafte Ritter Amadís wurde von Doña Isabel von Aragon verkörpert.⁶⁶⁸ Soplillo übernahm keine tragende Rolle. In einer Beschreibung des Festes des Chronikers Antonio Hurtado de Mendoza, die 1623 im Band *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del rey nuestro señor don Felipe III* in Madrid erschien, wird er an der Seite des Ritters Amadís erwähnt, wie er dessen Schild halte.⁶⁶⁹ In der gleichnamigen populären Romanreihe, erstmals 1508 in Zaragoza unter dem

⁶⁶⁵ Aulnoy, Relation du voyage, 1693, S. 418f: „Je n'ai jamais rien vû de si joli que le nain du Roi, qui s'appelle *Louisillo*. Il est né en Flandres, & d'une petitesse merveilleuse, parfaitement bien proportionné. Il a le visage beau, la teste admirable, & de l'esprit plus qu'on ne peut se l'imaginer; mais un esprit sage & qui sçait beaucoup. Quand il se va promener il y a un Palfrenier monté sur un cheval, qui porte devant lui un cheval nain, qui n'est pas moins bien fait en son espece que son maistre l'est en la sienne. On porte ce petit cheval jusqu' au lieu où *Louisillo* le monte, car il seroit trop fatigué s'il falloit qu'il y allât sur ses jambes; & c'est un plaisir de voir l'adresse de ce petit animal & celle de son maistre, lorsqu'il lui fait faire le manège. Je vous assure que quand il est monté dessus, ils ne sont pas plus de trois quartiers de hauteur. Il disoit l'autre jour fort serieusement qu'il vouloit combatte les taureaux à la premiere feste, pour l'amour de sa Maîtresse Dona Elvire. C'est une petite fille de sept ou huit ans d'une beauté admirable. La Reine lui a commandé d'etre son galant. Cet enfant est tombé par un grand bonheur entre les mains de la Reine.“

⁶⁶⁶ Covarrubias y Orozco, Tesoro, [1611] 2006, S. 770: „[ENANO] Pudo ser que este fuese bien proporcionado en todos sus miembros y pulido, como Estanislao, un enano del rey Filipo II, nuestro señor, que santa gloria haya y el que agora tiene Su Majestad, que Dios guarde, Filipo III, que se llama Bonamí.“

⁶⁶⁷ Siehe Anm. 665.

⁶⁶⁸ Rina Walthaus: The Sun and Aurora: Philip IV of Spain and his Queen-Consort in Royal Festival and Spectacle, in: Princes and Princely Culture: 1450–1650 (Brill's studies in intellectual history, 118), hg. von Martin Gosman. Alasdair MacDonald und Arjo Vanderjagt, Bd. 2, Leiden [u. a.] 2005, S. 277–308, hier S. 280; Esther Borrego Gutiérrez: Libros de caballerías y fiestas cortesanas para el recién coronado Felipe IV, in: Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro, hg. von Bernardo J. García García und María Luisa Lobato, Frankfurt am Main 2007, S. 347–383, hier S. 349ff.; María Luisa Lobato: Nobles como actores. el papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias, in: Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro, hg. von Bernardo J. García García und María Luisa Lobato, Frankfurt am Main 2007, S. 89–114, hier S. 95–99.

⁶⁶⁹ Antonio Hurtado de Mendoza, Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor D. Felipe III, Madrid 1623, fol. 9r: „Sonaba un clarín, y siguiendo sus ecos, se entraba por los arboles, y salía luego confuso del estruendo de la trompeta el Caballero de la ardiente espada, representual e la señora D. Isabel de Aragon juntado el brío de Amadis, y la hermosura de Niquea: el traje, manto de tela de plata encarnado, y negro con bordaduras de

Titel *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula* veröffentlicht, spielt die Figur des Kleinwüchsigen als Romanzweg dagegen eine weitaus aktivere Rolle.⁶⁷⁰ Hinterlistig und verräterisch zu jedem Verbrechen bereit, erweist er sich als tückischer Gegner, der später seine eigenen Schandtaten, wie den Versuch eine Jungfrau zu schänden, gewieft seinem tugendhaften Gegner anlastet.⁶⁷¹ Ein anderes Mal zeigt sich die Figur als folgsamer und behilflicher Begleiter. Er weist dem ehrenhaften Ritter den Weg zu einem fürchterlichen Gegner und während er sich selbst vor Angst bei der drohenden Auseinandersetzung versteckt, wird er von dem tapferen Ritter geschützt.⁶⁷² Der unmoralische Charakter wird mit einem hässlichen Erscheinungsbild gepaart, der gute wird als lustig und feige beschrieben. Ob als Unhold oder gefolgsamer Diener, in beiden Fällen verkörpert der Romanzweg eine Gegensatzfigur zum unerschrockenen tugendhaften Ritter. Die Heldenepik überliefert jedoch auch ritterliche Zwerge. Vor allem die mittelhochdeutsche Literatur erzählt von schönen, wohlproportionierten Ritterzwerge, die auf Tieren von passender Größe reiten, Heerscharen anführen und über eigene Königreiche regieren. Sie helfen den Helden der Dichtung mit Rat und Tat gegen ihre Erzfeinde, die Riesen, und schließen sogar innige Freundschaften.⁶⁷³ Die höfische Literatur bevorzugte jedoch den Zwergen als böartigen Charakter, der als durchtriebenes Feindbild besser für den Heldenritter taugte.⁶⁷⁴ Im spanischen Ritterroman *Amadís de Gaula* kommt diese Tradition noch zum tragen.⁶⁷⁵ Die hässliche, kleine Gestalt spiegelt den feigen Kleinmut wider andere für sich kämpfen zu lassen und jeden zu verraten, um tödlichen Strafen zu entgehen. Selbst wenn der Romanzweg nicht unmoralisch gegen den Helden handelte, so blieb er doch schwach und lächerlich in seinem feigen Benehmen, sobald er sich zitternd vor Angst vor dem Gegner versteckte, während ihm der Held mutig entgegentrat. Soplillo scheint weder dem einen noch dem anderen Typus des höfischen Ritterromanzweges anzugehören. Luxuriös ausgestattet, wie der übrige Besitz seines königlichen Herrn, entspricht er mehr der literarischen Zwergfigur in den mittelalterlichen französischen Ritterromanen arthurischer Tradition, die, in feinste Tücher gekleidet, ihre Ritter

lo mismo, y tonelete con la propia guarnición, armada de unas armas lucientes cicladas de plata, y oro, y el morrión coronado de una montaña de plumas, mato de tela blanco pendiente de los umbros, y espada ceñida, acompañada le un Enano, que traía el escudo encantado. Era dō Miguel Soplillo, que sucedió en la admiración de lo pequeño a Bonami, vestido en traje antiguo negro, y plata.“

⁶⁷⁰ Die vier Bücher des *Amadís* bilden zusammen den meistgelesenen Ritterroman des Siglo de Oro. Zur Autorenschaft des vierten Bandes bekannte sich Garci Rodríguez (auch: Ordóñez) de Montalvo, siehe: Ingrid Simson: Das Siglo de Oro. Spanische Literatur, Gesellschaft und Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts, Stuttgart [u. a.] 2001, S. 119.

⁶⁷¹ Dem ersten Zwerg der Romanreihe begegnet Galaor, der Bruder von Amadís. Galaor vereitelt die Schändung und Entführung einer Jungfrau durch den Zwerg und seine Schergen. Später wird der Ritter von dem Zwerg selbst der Entführung und Entehrung vor dem Herzog angeklagt (Juan Oliveres (Hg.): *Amadís de Gaula: historia de este invencible caballero. en la cual se tratan sus altos hechos de armas y caballerías [1508]* (Tesoro de autores ilustres, 63–66), 4. Bde., Bd. 1, Barcelona 1847–1848, S. 96–105 und S. 137–148).

⁶⁷² Einem lustigen und ängstlichen Zwerg begegnet der Ritter Amadís. Dieser weist ihm den Weg zu einem Gegner, den Zauberer Arcalaus (Oliveres 1847–1848, Bd. 1, S. 148ff.).

⁶⁷³ Christa Habiger-Tuczay: Zwerge und Riesen, in: *Dämonen. Monster. Fabelwesen (Mittelalter Mythen, 2)*, hg. von Ulrich Müller und Werner Wunderlich, St. Gallen 1999, S. 635–658, hier S. 636–639, 641f. Eine Studie, die die Figur des Zwerges im deutschen und nordischen Sprachraum vergleicht, wurde vorgelegt von: Werner Schäfke: *Deutsche und nordische Zwerge: ein Kulturtransfer?*, in: *Vermitteln – Übersetzen – Begegnen. Transferphänomene im europäischen Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Interdisziplinäre Annäherung (Nova Mediaevalia. Quellen und Studien zum europäischen Mittelalter, 8)*, hg. von Balázs J. Nemes und Achim Rabus, Göttingen 2011, S. 191–211. Die Zwergfigur der Arthusromane und der keltischen Tradition wurde untersucht von: Vernon J. Harward: *The dwarfs of Arthurian romance and celtic tradition*, Leiden 1958. Zur Zwergfigur der französischen Dichtung siehe: Anne Martineau: *Le nain et le chevalier. Essai sur les nains français du Moyen Âge*, Paris 2003.

⁶⁷⁴ Habiger-Tuczay 1999, S. 644.

⁶⁷⁵ Lucía Megías/Sales Dasí 2002, S. 10. Siehe auch: Juan M. Cacho Bleuca: *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid 1979, S. 118–129. Zur Textgattung des Ritterromans siehe den allgemeinen Beitrag von: Christoph Strosetzki: *Der Roman im Siglo de Oro*, in: *Geschichte der spanischen Literatur*, hg. von Christoph Strosetzki, Tübingen 1991, S. 84–118.

und Herrinnen auf eigenen Reittieren begleiten.⁶⁷⁶ Ob er wie Luisillo an Turnierkämpfen teilgenommen hat und wie ein kostümierter Ritter seinem großen Vorbild Infant Philipp (IV.) nacheiferte, ist nicht überliefert. Ob so ein Eifer tatsächlich mit Anerkennung honoriert wurde, bleibt ebenfalls fraglich, denn sein Bemühen konnte durchaus komödiantisch, als eine lächerliche Überschätzung der eigenen Fähigkeiten gewertet werden und damit dem Pygmäenmythos Rechnung getragen haben. Womöglich wurden solche Aktionen auch als kindliche Spiele aufgefasst, als Imitation des vorbildhaften erwachsenen Handelns, wenn ein Kleinwüchsiger den Ritter für eine Mätresse im Kindesalter spielte, denn weder der spanische Ritterroman noch die spanische *comedia* des 16. Jahrhunderts gestanden dem Kleinwüchsigen eine heldenhafte Rolle zu. Das einzige Vorbild, das es zu imitieren galt, blieb der mutige und tapfere Ritter. Eingebettet in eine spanische *comedia*, die Komik und Tragik miteinander verband, bot der Ritterepos eine unterhaltsame Erzählung, die ihre Zuschauer sowohl zum Lachen als auch zum Weinen bringen konnte.⁶⁷⁷ Das Stück *La gloria de Niquea* basierte auf der entsprechenden Handlung: Der ehrenhafte Ritter tritt eine abenteuerliche Reise voller Gefahren und Gegener an, um seine auserkorene geliebte Prinzessin zu retten. Er stellt sich den Prüfungen, beweist seinen Mut und erweist sich damit als geeignete Identifikationsfigur für den jungen Prinzen.⁶⁷⁸ Positiv konnotierte Zwergfiguren übernahmen humorvolle parodistische Rollen in diesen ritterlichen Erzählungen. Sie brachten ihre Herrschaften und deren Kinder zum Lachen, zerstreuten sie und blieben loyal an ihrer Seite. Besondere Erheiterung bereiteten offenbar parodistische Imitationen ritterlicher Kämpfe zwischen Zwergen wie der Kampf zwischen Busendo und Ximiaca in Kapitel XXX des Ritterromans *Florisel de Niquea*.⁶⁷⁹ Innerhalb der Romanerzählung trugen ihre Szenen zur humoristischen Unterhaltung bei – ebenso auf der Bühne des Hoftheaters. Als Figuren der Welt des magischen Wunderbaren erschienen sie neben Riesen, Drachen, Feen und Zauberern und bereicherten den Auftritt des Ritterideals, dessen Taten vor dieser wunderbaren Folie noch erstaunlicher und ehrfurchtsvoller wirkten.⁶⁸⁰ Das Rittertum und das Wunderbare gingen in diesen Fiktionen eine zweckdienliche Symbiose ein, von der auch das Bildmedium Gebrauch machte.

Im Bildnis des jungen Infanten Philipp (IV.) liegt der Fokus noch auf der zierlichen Erscheinung von Soplillo, der als erstaunliches Naturwunder vorgeführt wird. Jahre später bekommt der Kontext des ritterlichen Heldentums im Bildnis des *Königs Philipp IV. mit einem Hofzwerg* von Gaspar de Crayer (Abb. 12) eine viel größere Bühne.⁶⁸¹ Hier erscheint Philipp IV. in einer prunkvollen, ziselierten Rüstung auf einem Treppenabsatz, von dem links Stufen hinab führen und der rechts von einem drapierten schweren roten Vorhang gerahmt wird. Seine

⁶⁷⁶ Martineau 2003, S. 19f.; Lucía Megías/Sales Dasí 2002, S. 10f.

⁶⁷⁷ Simson 2001, S. 51f.

⁶⁷⁸ Borrego Gutiérrez 2007, S. 352f.

⁶⁷⁹ Lucía Megías/Sales Dasí 2002, S. 14, 19, 22f. Die Analyse von Lucía Megías und Sales Dasí bezieht die Zwergfiguren Ardián im *Amadís de Gaula* (1508), Busendo im *Amadís de Grecia* (1530) und die Zwergin Ximiaca in *Florisel de Niquea* (1535) ein. Der Ritterroman *Florisel de Niquea* ist eine Fortsetzung der Handlung des *Amadís de Grecia*. Als parodistischen Höhepunkt behandelt Eduardo Urbina die Figur des Sancho im Roman *Don Quijote* (1605) von Miguel de Cervantes, den er als Satire und Parodie auf den Ritterroman interpretiert. Der arthurische und ritterliche Zwerg diene der Figur des Sancho als unmittelbare Vorlage und verwandle ihn in ein Vehikel für Komik und Parodie: Eduardo Urbina: El enano artúrico en la génesis literaria de Sancho Panza, in: Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980, hg. von Giuseppe Bellini, Bd. 2, Rom 1982, S. 1023–1030.

⁶⁸⁰ Wunderbare und magische Elemente im *Amadís*-Roman wurden untersucht von: Mónica Nasif: Aproximación al tema de la magia en varios libros de caballerías castellanos con referencia a posibles antecedentes literarios, in: *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, hg. von Lilia E. Ferrario de Orduna, Kassel 1992, S. 137–187.

⁶⁸¹ Gaspar de Crayer, *Philipp IV. mit einem Hofzwerg*, um 1627–32, Öl auf Leinwand, 215 x 163 cm, Madrid, Palacio de Viana, siehe: Díaz Padrón 1977, Kat.-Nr. 20, S. 43f. Das Bild wurde unter dem Namen des Künstlers Gaspar de Crayer im Inventar des Marqués de Leganés geführt, siehe: José Luis López Navío: La gran colección de pinturas del marqués de Leganés, in: *Analecta Calasanciana*, 8, 1962, S. 262–330, hier S. 275, Nr. 122.

linke Hand ruht auf dem Knauf eines Degens, in der rechten hält er einen Kommandostab. Links hinter dem König steht ein Kleinwüchsiger in schwarzer Hoftracht. Er hält den prunkvollen Helm des Königs, der mit einem prachtvollen roten Helmbusch ausgestattet ist. Im Hintergrund öffnet sich links eine grüne Landschaft mit vereinzelt Bäumen und einem blauen Himmel. Hinter dem Treppenabsatz sieht man links den Kopf eines gezäumten und gesattelten weißen Pferdes, das von einem Knappen am Zaumzeug gehalten wird. Philipp IV. präsentiert sich als kriegerischer Feldherr und höchster Ritter seines Königreiches. Der Kleinwüchsige steht ihm als Diener bereit und ist Teil seiner ritterlichen Unternehmung, die er mit dem weißen Pferd begehen wird. Auch wenn die Prunkrüstung des Königs mehr an einen Triumphzug als an einen abenteuerlichen ritterlichen Kampf denken lässt, so verleiht die Anwesenheit des Kleinwüchsigen und das Arrangement des Podests vor einer Landschaft dem Bild doch den szenischen Charakter einer Ritterroman-Episode, die den Aufbruch des Helden festhält. Die Gestaltung des Bildraums entspricht nicht den üblichen Vorgaben eines geschlossenen Raumes mit Vorhang und Mobiliar. Allein die Figur Philipps IV. ist einem Bildnis mit traditioneller Raumgestaltung entlehnt, das heute dem flämischen Künstler Gaspar de Crayer zugeschrieben wird und den König in einem dunklen Raum, ausgestattet mit Vorhang und Tisch für seinen Helm, zeigt.⁶⁸² Die Komposition des Bildes *König Philipp IV. mit einem Hofzwerg* erinnert dagegen an die Bildnisse der britischen Königsfamilie von Anthony van Dyck, der gerne Vorhang, Säule und Landschaftsausblick kombinierte. Der flämische Maler hinterließ scheinbar einen nachhaltigen Eindruck bei Gaspar de Crayer.⁶⁸³ Einen offensichtlicheren Bezug zum ritterlichen Thema weist kein anderes Porträt der spanischen Hofmalerei auf. Selbst die Porträts des Kleinwüchsigen Jeffrey Hudson am englischen Hof, der zu seiner Zeit mit der literarischen Figur des Tom Thumb, einem ritterlichen Zwerg aus dem gleichnamigen Märchen *The History of Tom Thumb*, assoziiert wurde, folgen mehr den Gepflogenheiten einer aristokratischen Repräsentation.⁶⁸⁴ Keines davon nimmt Elemente aus den abenteuerlichen Episoden des Märchens auf, die Jeffrey Hudson in mehreren schaustellerischen Szenen nachspielte. Dazu gehörte auch die berühmte Aktion auf dem Bankett des Duke of Buckingham aus einer Pastete zu springen, die einer Erzählung von Tom Thumb nachempfunden war. Sie schildert, wie Tom Thumb in die Pastete seiner Mutter gefallen sei, aus der er sich dann auf wundersame Weise selbst befreit habe. In Anlehnung an die Begegnung von Tom Thumb mit dem Riesen Gargantua wurde Jeffrey sogar einmal während einer *antimasque*, dem Zwischenspiel eines Maskenspiels, aus der Tasche des Riesen William Evans gezogen.⁶⁸⁵ In den höfischen Porträts von Anthonis van Dyck und Daniel Mytens trägt er zwar die Kleidung eines Edelmanns, ein rotes Wams mit Spitzenkragen, Reithose und Jagdstiefel, doch wird er wie Magdalena Ruiz mit einem Affen auf dem Arm an die Seite seiner Herrin Königin Henrietta Maria gestellt oder ihm wird die Leinenführung der Hunde übertragen, während sich das königliche Paar auf einen Jagdausflug begibt.⁶⁸⁶ Dass er tatsächlich mit Schwert und Pistole umgehen konnte, lässt das tödliche Duell mit dem Bruder von Lord Crofts vermuten, das seine Verbannung aus England nach sich

⁶⁸² Gaspar de Crayer, *Philipp IV. im Paradeharnisch*, um 1627/28, Öl auf Leinwand, 198 x 118 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. López-Rey hatte das Gemälde Juan Bautista Maino zugeschrieben, siehe: José López-Rey: A portrait of Philip IV by Juan Bautista Maino, in: *The Art Bulletin*, Bd. 45, Nr. 4, 1963, S. 361–363.

⁶⁸³ Díaz Padrón 1977, S. 43f.

⁶⁸⁴ Das Märchen von Tom Thumb wurde von Richard Johnson 1621 publiziert, zirkulierte jedoch bereits seit 1579. Es handelt von den Abenteuern eines von König Arthus zum Ritter geschlagenen Kleinwüchsigen (Griffey 2003, S. 41).

⁶⁸⁵ Southworth 1998, S. 154, 156; Griffey 2003, S. 41f.

⁶⁸⁶ Anthonis van Dyck, *Königin Henrietta Maria mit Sir Jeffrey Hudson*, 1633, Öl auf Leinwand, 219 x 135 cm, Washington, National Gallery of Art, Samuel Kress Collection; Daniel Mytens, *Karl I. und Henrietta Maria beim Aufbruch zur Jagd*, um 1630–32, Öl auf Leinwand, 282 x 408 cm, The Royal Collection.

zog.⁶⁸⁷ Wie das zweite Bild von Daniel Mytens nahelegt, nahm er auch an Jagdausflügen teil. Doch fanden nicht heldenhafte Taten aus Jagdunternehmungen oder aus abenteuerlichen Geschehnissen Eingang in Dichtungen und Schauspieleinlagen, sondern unterhaltsame und komische Inszenierungen seiner Körpergröße, ob er nun aus einer Pastete oder der Tasche eines Riesen auftauchte. William Davenant hat sogar ein Spottgedicht auf die Feigheit von Jeffrey Hudson verfasst. Es schildert eine sich tatsächlich ereignete Entführung des Kleinwüchsigen durch Piraten im Jahre 1630, bei der sich Jeffrey kampflös ergeben habe. Das Gedicht beschreibt jedoch auch seine Standhaftigkeit in einem Verhör durch den Kapitän des Schiffs.⁶⁸⁸ War er auch kein Held im Kampf, so blieb er doch loyaler Diener seines englischen Königs und verriet keine Staatsgeheimnisse. Diese ambivalente Natur gesellt ihn zu dem Affen und den Hunden, mit denen er in den genannten Bildern des englischen Hofes dargestellt wurde. Er teilt einerseits das Unvermögen des Affen dem heldenhaften Menschen nachzueifern, andererseits bleibt er seinen Herren gegenüber treu wie ein Hund.⁶⁸⁹ Ritterliche Heldentaten wird auch der Kleinwüchsige im Bild des Künstlers Juan van der Hamen y León nicht vollbringen können.⁶⁹⁰ Die äußerst gedrungene Statur und die sich abzeichnende O-Beinstellung des Kleinwüchsigen lassen keine erfolgreichen Kämpfe erwarten, weder zu Pferd noch in einem Schwertkampf. Der Kommandostab in seiner Hand, der Degen, die goldene Kette und das mit goldenen Bändern und goldenen Knöpfen bestickte grüne Kostüm sprechen dagegen für den Rang eines Generals.⁶⁹¹ Ein derart hoher militärischer Posten hätte von einem Kleinwüchsigen nur auf einer Theaterbühne erreicht werden können. In einem Zwischenspiel wie der *antimasque*, die das seriöse Hauptspiel unterbricht und Raum für tänzerische Einlagen und komische Nebenhandlungen bietet, wäre sein Auftreten als parodistischer Nebenakt denkbar gewesen.⁶⁹² In einer ähnlichen Rolle wurde später ein Narr von Velázquez porträtiert.⁶⁹³ Als der berühmte Don Juan de Austria tritt der Narr in einem Raum mit Ausblick auf die Seeschlacht von Lepanto auf, die er 1571 für die spanische Krone gewann. Doch fehlt ihm die würdige Haltung des Helden ebenso wie eine glänzende Rüstung und die passenden Attribute wie der Kommandostab. Stattdessen muss er sich aufgrund seiner Beinverkrümmung auf einen Gabelstock inmitten von achtlos verstreuten Rüstungsteilen und Waffen stützen – wie die beliebte Figur des zerlumpten und ärmlichen Soldaten der zeitgenössischen *commedia dell'arte*.⁶⁹⁴ Vor einen blanken, dunklen Hintergrund wurde auch die närrische Verkörperung des berühmten osmanischen Admirals Khair ad-Din Barbarroja gesetzt.⁶⁹⁵ Die stereotype Figur des Osmanen wurde in epischen und dramatischen Werken des Siglo de Oro als grausam und gewalttätig charakterisiert. Velázquez persifliert diese Figur, indem er den schwerfälligen Admiral in eine angespannte kämpferische Haltung versetzt, die durch das Ballen der Faust um die leere Scheide ins Leere geht, während das Schwert achtlos an ihm herabhängt.⁶⁹⁶ Der Narr tritt aus diesen Rollen körperlich wie psychisch deutlich heraus, sei es durch erkennbare

⁶⁸⁷ Southworth 1998, S. 158.

⁶⁸⁸ Griffey 2003, S. 43.

⁶⁸⁹ Zu den Eigenschaften der Tiere siehe S. 95, Anm. 528 und S. 106f., Anm. 596–598.

⁶⁹⁰ Juan van der Hamen y León, *Porträt eines Zwergs*, um 1626, Öl auf Leinwand, 123 x 87 cm, Madrid, Museo del Prado.

⁶⁹¹ Als einen „mock-general“ bezeichnet ihn auch Jordan: William B. Jordan: Juan van der Hamen y León, in: *Spanish still life in the golden age 1600–1650*, Kat. Ausst. Forth Worth, Kimbell Art Museum, 1985, S. 103–124, hier S. 120. Das Bildnis besticht durch einen sehr feinen Verismus, den man mit der Ausführung beim Bildnis von Magdalena Ventura vergleichen kann.

⁶⁹² Jeffrey Hudson hat in mehreren *antimasques* mitgespielt, siehe: Southworth 1998, S. 154 und Griffey 2003, S. 42.

⁶⁹³ Diego Velázquez, *Don Juan de Austria*, um 1632, Öl auf Leinwand, 210 x 123 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁶⁹⁴ Jogler 2013, S. 122–128.

⁶⁹⁵ Diego Velázquez, *Cristóbal de Castañeda y Pernia (Barbarroja)*, Öl auf Leinwand, 200 x 122 cm, um 1633, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁶⁹⁶ Jogler 2013, S. 108, 112f.

Behinderungen an Gliedmaßen und Wuchs oder durch einen manischen Gesichtsausdruck wie bei Barbarroja.⁶⁹⁷ Sie verkörpern ihre Rollen nicht, sie scheitern an ihnen für alle sichtbar aufgrund ihrer eigenen Natur. Gleich dem Affen der gotischen *drôlerie* des 13. Jahrhunderts parodieren sie die Ideale des Rittertums, wenn sie sich verkleidet als Ritter ausgeben. Doch bleiben sie in ihren Nachahmungen im Vergleich zu den wahren Helden unvollkommene Gestalten; ebenso wie die gerüsteten und reitenden Affen in den Manuskripten des 15. Jahrhunderts, die unterhaltsame Themen der Rittererzählung und Minne nachspielen.⁶⁹⁸

III. Der Kleinwuchs als rare Physiognomie

Wenn Kleinwüchsige dagegen an der Seite ihrer edlen Herrschaften erscheinen, dann werden sie vornehmlich als ausstaffierte, edel gekleidete Naturwunder präsentiert, die aufgrund ihrer seltenen physischen Erscheinung sorgfältig ausgesucht wurden. Besonders der wohlproportionierte Kleinwuchs fiel in den Bereich rarer und kostbarer Physiognomien.⁶⁹⁹ Historische Individuen, die dieses besondere Kriterium erfüllten, nahm auch Covarrubias y Orozco als Beispiele in seine Definition des Wortes *enano* auf.⁷⁰⁰ Proportionierten Kleinwuchs trifft man in den erhaltenen Doppelbildnissen dementsprechend häufiger an, als disproportionierten. Mit einem solchen ‚Exemplar‘ ließ sich auch der Erzherzog Ferdinand von Steiermark, späterer Kaiser Ferdiand II. porträtieren.⁷⁰¹ Das Bildnis entstand als ein Pendantporträt zu demjenigen seiner Gemahlin Maria Anna von Bayern.⁷⁰² Es zeigt den Kleinwüchsigen wie üblich unter der Hand des Erzherzogs, gekleidet in ein edles Hofkostüm und ein Hündchen an der Leine führend. An der Seite besonders junger Edelmänner treten dagegen auch Kleinwüchsige mit bewusst konträren physiognomischen Eigenschaften auf. Das Porträt von Karl Emanuel I. als Kind zeigt einen Kleinwüchsigen mit disproportioniertem Kleinwuchs in einem deutlich erwachsenen Alter.⁷⁰³ Er ist dem jungen Edelmann gegenüber bescheidener gekleidet und trägt lediglich eine schwarze Hoftracht mit Spitze besetzten Kragen und Ärmeln. Eine deutlich ältere Kleinwüchsige wird auch im Gemälde *Las Meninas* (Abb. 4) rechts von der jungen Infantin Margarita positioniert. Auffallend ist die Übereinstimmung in der blonden Haarfarbe, die den Vergleich zwischen diesen Figuren geradezu provoziert. Während jedoch das Haar der jungen Infantin in einem hellen Glanz erstrahlt, ist das Blond der Kleinwüchsigen insgesamt dunkel getönt. Wenn auch kein markanter Größenunterschied zwischen den jungen Edelleuten und den Kleinwüchsigen in diesen beiden Fällen vorliegt, dann zeigen dafür die Kleinwüchsigen deutlich gröbere Gesichtszüge, eine stämmigere Gestalt, auffallende Behinderungen der Gliedmaßen oder ein fortgeschrittenes Alter. Sie erfüllen im gewissen Maße ein konträres Gegenbild, aber nur, um das kuriose Wunder erkennbar vorzuführen, welches stets im Verfügungsbereich der Edelleute, unter ihrer Herrschaft, als ihr Besitz, Schmuckstück und ihre soziale wie kulturelle Verpflichtung erscheint.

⁶⁹⁷ Bei Barbarroja spottet auch die Verkleidung seinem Rang, da sie nicht ganz einer authentischen osmanischen Tracht entspricht (Jogler 2013, S. 110f.).

⁶⁹⁸ Janson 1952, S. 165–171.

⁶⁹⁹ Jeffrey Hudson wurde gar als perfekte Imperfektion der Natur bzw. perfekte Miniaturversion von Zeitgenossen bezeichnet (Griffey 2003, S. 42).

⁷⁰⁰ Siehe Anm. 323.

⁷⁰¹ Joseph Heintz der Ältere, *Erzherzog Ferdinand mit einem Zwerg*, 1604, Öl auf Leinwand, 200 x 116 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.

⁷⁰² DaCosta Kaufmann 1988, Kat.-Nr. 7.35, S. 193f.

⁷⁰³ Giacomo Vighi, *Karl Emanuel I. als Kind mit einem Zwerg*, vor 1572, Öl auf Leinwand, 146 x 88 cm, Turin, Galleria Sabauda.

IV. Fazit

Das Bildnis des jungen Infanten Philipp mit Soplillo orientiert sich in vielen ikonographischen Elementen an dem Vorbild seiner Tante Isabel Clara Eugenia und ist entsprechend weit mehr als nur ein einfaches Standesporträt. Der Kleinwüchsige Soplillo bereichert auf der Bühne des Bildes, wie auf der Theaterbühne des Hofes im Stück zum spanischen Ritterepos *Amadis de Gaula*, den magischen Rahmen für den Auftritt des Ritterideals, verkörpert durch den Infanten, dessen Präsenz durch das Naturwunder noch ehrfurchtsvoller, festlicher und überlegener wirken sollte. Als kuriose miniaturhafte Imitation des Infanten referiert er an die Tugenden des burgundischen Ritters vom Goldenen Vlies, die allein der Infant erfüllen kann. Als Naturwunder verweist er zudem auf die Kultiviertheit und das überseeische Erbe des künftigen Monarchen und Herrschers über Portugal und dessen weltumspannende Kolonien.

5.2.3. Die *Idea* eines Infanten – Ein Lehrstück für den Betrachter

So vielfältig die kulturellen Erscheinungsräume von Kleinwüchsigen in der Frühen Neuzeit waren, so unterschiedlich konnte die Zielsetzung ausfallen, die ihrer Inszenierung zugrunde lag. Die Natur der Monstren verkörperte eine unvollkommene Nachahmung in jeglicher Hinsicht, mal komisch parodistisch und mal als Anspielung auf grundlegende Naturprozesse wie im Fall von Magdalena Ventura. Doch waren diese Scherze der Natur nicht nur Folien für die Belehrung über Wesen und Moral sowie das große Ganze, sondern auch Schmuckstück und Besitz für eine kleine, aber bedeutende Gesellschaftsschicht jener Zeit. Ihr allegorisch zugängliches Wesen bot viele Möglichkeiten der Zurschaustellung und Künstlern viele Ebenen ihr Können zu demonstrieren. Velázquez gehörte zu den Künstlern, die wussten, wie sie diese Naturen ausschöpfen und auch für eigene Belange nutzen konnten.

I. Das Porträt eines Kleinwüchsigen im Dienst der Naturnachahmung

Als Hofmaler Philipps IV. war Velázquez seit 1623 vor allem mit der Fertigung von Bildnissen der königlichen Familie betraut. Zwar malte er auch andere Sujets, darunter Mythologien, Historien und die zu seiner Zeit bereits gerühmten *bodegones*, jedoch bildete das Porträt den größten Anteil an seinem Gesamtwerk.⁷⁰⁴ Die Gattung des Porträts wurde von der Kunsttheorie wiederum traditionell niedrig bewertet, vor allem in Hinblick auf die italienische Kunst, die in Historien die Malerei feierte.⁷⁰⁵ Das Porträt war jedoch die einzige Gattung, für die die spanischen Künstler auch im Ausland, sogar in Italien, gewürdigt wurden. Velázquez galt schon zu Lebzeiten als ihr meist gefeierter spanischer Vertreter und erzielte auch in Italien große Erfolge.⁷⁰⁶ So nahm das Bildnis in der spanischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts eine besondere Stellung ein, denn neben religiösen Historien und den *bodegones* zählte das Porträt zu den beliebtesten und am weitesten verbreiteten Gattungen in Spanien.⁷⁰⁷ Es bildete das Fundament der literarischen Anstrengungen, die mit Beginn des 17. Jahrhunderts einsetzten, den Berufsstand des Künstlers in Spanien zu etablieren und aufzuwerten. Zu den großen Malereitraktaten dieser Bemühungen gehören die *Diálogos de la Pintura* (1633) von Vicente Carducho, die *El Arte de la Pintura* (1649) von Francisco Pacheco, dem Lehrmeister und Schwiegervater von Velázquez, sowie die 1673 entstandenen *Discursos practicables del*

⁷⁰⁴ Dieses Verhältnis entsprach auch der außen- und innenpolitischen Bedeutung des Porträts für die europäischen Höfe, siehe: Moffitt 1982, S. 304; Martin Warnke: *Velázquez. Form & Reform*, Köln 2005, S. 41.

⁷⁰⁵ Hellwig 1996, S. 201–207.

⁷⁰⁶ Hellwig 1996, S. 220. Anerkennung fand Velázquez vor allem für sein Porträt von Papst Innozenz X. (López-Rey 1997, S. 176).

⁷⁰⁷ Grundlegend zur Gattung des Porträts in der spanischen Kunsttheorie: Hellwig 1996 und Waldmann 1995. Die folgenden Ausführungen stützen sich auf diese Arbeiten.

nobilísimo Arte de la Pintura von Jusepe Martínez. Die im höfischen Umfeld verfassten kunsttheoretischen Traktate nahmen sich die Entwicklungen in Italien zum Vorbild und suchten den Status der Malerei als *ars liberalis* zu begründen.⁷⁰⁸ Die Spanier erstrebten die gleiche Wertschätzung und Etablierung ihrer Kunst im eigenen Land, wie es ihrer Ansicht nach in Italien durch die Kunstliteratur bereits erreicht wurde. Zudem standen sie am spanischen Hof in Konkurrenz zu ausländischen, vorwiegend italienischen Künstlern, die besser bezahlt, mit bedeutenderen Aufträgen betraut und im Gegensatz zu ihnen sogar nobilitiert wurden.⁷⁰⁹ Velázquez befand sich am spanischen Königshof im Zentrum dieses Wettstreits um Anerkennung. Im Laufe seiner Karriere durchlief er mehrere Stellungen bis er schließlich als einer von nur drei spanischen Künstlern in der Geschichte der spanischen Monarchie seit Karl V. durch die Aufnahme in den Santiago-Orden geadelt wurde.⁷¹⁰ Einige dieser Traktate ebneten ihm den sozialen Aufstieg.⁷¹¹ Denn unabhängig davon, ob sie in freundschaftlicher oder konkurrierender Verbindung zu Velázquez standen, legten die Autoren ihren Fokus auf ein Argument, das nicht nur die Malerei nobilitierte, sondern auch das Porträt in der Gattungshierarchie aufwertete: den deus-pictor-Topos.⁷¹² Ausgehend von der Vorstellung von Gott als Maler, schrieb dieser Topos der Malerei einen göttlichen Ursprung zu. Gott wurde als Porträtist begriffen, der in Christus sein wahrhaftiges Ebenbild und in der Schöpfung sein gemaltes Selbstporträt kreiert.⁷¹³ Spanische Theologen tradierten den Topos, der von griechischen Kirchenvätern geprägt wurde, um die Entstehung der göttlichen Schöpfung zu erklären und die Authentizität der Heiligenbildnisse zu legitimieren. So erklärte Fray Iñigo de Mendoza das Veronikabild zum Gott gemalten Abbild seiner selbst, um der Verehrung des gemalten Christusbildes und zugleich der Heiligenbilder die nötige Grundlage zu geben.⁷¹⁴ Fray Luis de León knüpfte an die scholastische Urbild-Abbildtheorie von Thomas von Aquin an und parallelisierte den Erkenntnisakt Gottes mit demjenigen des Menschen. Angelehnt an die italienische Theorie des *disegno*, die die Zeichnung nicht nur als Übungs- und Hilfsmittel, sondern auch als eine Form gewordene Idee und damit als geistiges Prinzip definiert, umschrieb er den präexistenten *disegno*, dessen der Maler durch Selbstschau teilhaft werde, mit dem Erkenntnisakt Gottes, der sein inneres Wesen schaue, zeichne und male.⁷¹⁵ Kunsttheoretiker, aber auch große Literaten wie Lope de Vega oder Calderón griffen den theologisch fundierten Topos auf, um der Malerei den höchsten Rang unter den Künsten einzuräumen und das Porträt als ihre vollendete Form zu fundieren. Grundlage dafür bildete der Erkenntnisakt, den Gott im Selbstporträt vollzog und der nun mit dem künstlerischen Schaffensprozess parallelisiert wurde, sodass die Malerei zum *retrato* der göttlichen

⁷⁰⁸ Alle drei Traktate und noch weitere werden von Hellwig im Hinblick auf die Bewertung der Gattungen und den Aufstieg des Porträts behandelt (Hellwig 1996, S. 33–48, 201–225).

⁷⁰⁹ Hellwig 1996, S. 46f. Jogler behandelt die Konkurrenz zwischen Velázquez und Rubens anhand der Mythologien und Narrenbildnisse in der Torre de la Parada (Jogler 2013, S. 301–304).

⁷¹⁰ Hellwig 1996, S. 79f.

⁷¹¹ Darunter wohl auch die *Vita Origen e Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura* seines Freundes Lázaro Díaz del Valle, die wahrscheinlich sogar in seinem Auftrag geschrieben wurde (Hellwig 1996, S. 85).

⁷¹² Grundlegend für die Behandlung des deus-pictor-Topos in der spanischen Kunsttheorie: Waldmann 1995. Alle wichtigen spanischen Kunsttheoretiker standen in enger Beziehung zu Velázquez, siehe: Hellwig 1996, S. 220–222.

⁷¹³ Siehe dazu die entsprechenden Stellen beim spanischen Mystiker Beato Alonso de Orozco, *De nueve nombres de Cristo*, zitiert bei: Waldmann 1995, S. 43, Anm. 122.

⁷¹⁴ Fray Iñigo de Mendoza, *Coplas a la Verónica* (1483/84), zitiert bei: Waldmann 1995, S. 42.

⁷¹⁵ Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo* (1583), zitiert bei Waldmann 1995, S. 43f., Anm. 123, 124. Spanische Kunsttheoretiker adaptierten die Theorie des *disegno* im Konzept des *dibujo*, doch fand keine weitere eingehende Auseinandersetzung statt, siehe: Hellwig 1996, S. 130–132. Zur italienischen Theorie des *disegno* siehe: Maurice Poirrier: The Role of the Concept of Disegno in Mid-Sixteenth Century Florence, in: The Age of Vasari, Kat Ausst. Notre Dame, Art Gallery University of Notre Dame, 1970, S. 53–68; Wolfgang Kemp: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547–1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19, 1974, S. 219–240.

Schöpfung erklärt werden konnte.⁷¹⁶ Lope de Vega umschrieb die Maler dementsprechend als *sagrados imitadores*, die die göttliche Schöpfung porträtierten. Gott habe sich einst der Malerei bedient, um die Schöpfung zu erschaffen und der Maler, der Gottes Abbild sei, imitiere ihn nun in seinem Werk. Im *retrato* offenbare sich laut Lope de Vega die *imitatio creatoris* eines Malers, die Fähigkeit die Natur als Schöpfung Gottes zu imitieren und damit die göttliche Idee durch den künstlerischen Schöpfungsprozess zu vermitteln.⁷¹⁷ Waldmann kommt zu dem Schluss, dass im Gegensatz zur Topik der italienischen Künstlerbiographie, die den Künstler seit Mitte des 16. Jahrhundert als *divino* verherrlichte, der Künstler in Spanien nicht zum *alter Deus* erhoben wurde.⁷¹⁸ Das Lob wurde lediglich der Malerei als *arte divina* gewährt und der Künstler erwies sich als würdig, wenn er die Kunst Gottes ausübte. Sein *ingenium* wurde ihm folglich nicht abgestritten, doch blieb es im Dienst an Gott und seiner Schöpfung gebunden, um wie es Pacheco formuliert „die Kenntnis und Erinnerung an ihre Originale zu bekunden“.⁷¹⁹ Der Künstler durfte sich höchstens mit der Natur selbst messen, wie in der *Silva rubeniana* von Lope de Vega, einer Metapher auf den Fackelraub von Prometheus, den der Maler Rubens nachstellt, indem er den Pinsel der ruhenden Natur raubt, um das Porträt von Philipp IV. zu malen.⁷²⁰ Doch auch wenn er sich mit der Kreativität und der Lebendigkeit der Natur, die Gott als erster Maler geschaffen habe, in einen Wettbewerb begeben habe, bleibe er eine *segunda naturaleza*, die durch Nachahmung Gott und seine Schöpfung ehre.⁷²¹ Dementsprechend wurde die *imitacio* als Nachahmung der Natur hoch gewürdigt, da sie das Malen göttlicher Dinge betraf. Der begabte Künstler strebte nicht nur danach täuschend lebendig abzubilden, sondern auch das wahre Wesen der Dinge zu erkennen und damit die zugrunde liegende göttliche Idee zu vermitteln.⁷²² Dabei hatte er keine

⁷¹⁶ Calderón rühmt das Porträt in seiner Komödie *Darlo todo y no dar nada* als „el primor de la pintura“ (Waldmann 1995, S. 50f.). Die Malermetaphorik in Calderóns Werken wurde umfassend untersucht von: Helga Bauer: *Der Index Pictorius Calderóns. Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik*, Hamburg 1969. Siehe auch den Beitrag von Valeska von Rosen, die den Schaffensakt des Künstlers unter Bezug auf Alberti hingegen nicht als primär intellektuellen Akt, sondern als einen bildenden mit Farbe behandelt: Valeska von Rosen: *Formen wie Gott mit Farben. Der Maler als alter deus*, in: *Formwerdung und Formentzug (ACTUS et IMAGO. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie, XVI)*, hg. von Franz Engel und Yannis Hadjinicolaou, Berlin/Boston, S. 51–76.

⁷¹⁷ Waldmann leitet die Definition der *imitatio creatoris* als ein *retrato* aus einer entsprechenden Stelle in der Komödie *Barlán y Josefa* (1611) von Lope de Vega her (Waldmann 1995, S. 54f.). Weiterhin definierten Baltasar del Alcázar sowie Pacheco die *Idea* des Malers als Abschrift der göttlichen, die im künstlerischen Werk Gestalt annimmt (Waldmann 1995, S. 54).

⁷¹⁸ Waldmann 1995, S. 51, 56–58. Zum Begriff des *ingenio* siehe auch den Beitrag von: Olivier Bonfait: ‘Ingenio divino’ o ‘beauté du génie’? Bellori, Félibien et il ‘super-artist’ nel Seicento, in: *Begrifflichkeit. Konzepte. Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris Viten und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff und Henry Keazor, Wiesbaden 2014, S. 105–125.

⁷¹⁹ Pacheco, *El Arte de la Pintura* (1649), zitiert nach der Übersetzung von: Waldmann 1995, S. 58. Pacheco nutzte die Ideenlehre, um die *imitatio creatoris* im Dienst der göttlichen Schöpfung zu definieren. Auf die Ähnlichkeit seiner Ideenlehre mit der von Zuccaro und des Jesuiten Diego Meléndez verweist Panofsky [1924] 1982, S. 100, Anm. 167, S. 105, Anm. 197. Waldmann behandelt sie im Vergleich zu der von Carducho (Waldmann 1995, S. 63–66). Zur geistesgeschichtlichen Entwicklung der Ideenlehre von der Antike bis zur Renaissance siehe: Paul O. Kristeller: *Die Ideen als Gedanken der menschlichen und göttlichen Vernunft*. Vorgelegt am 3. Juni 1989, in: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse*, 1989, 2, Heidelberg 1989.

⁷²⁰ Waldmann 1995, S. 55f.

⁷²¹ So definiert bei Lope de Vega, *Las grandezas de Alejandro*, 1604–08, zitiert bei: Waldmann 1995, S. 55. Die Natur hätte ihm den Pinsel auch freiwillig gegeben. Nicht der Wettstreit zwischen Maler und Natur werde thematisiert, sondern das harmonische Verhältnis zwischen Schöpfung und Schöpfer (ebd. S. 56). Eine gegenteilige Auslegung im Sinne des die Natur übertreffenden Malers als *alter deus* findet die Dichtung von Lope de Vega bei Vosters: Simon A. Vosters: *Das Reiterbildnis Philipps IV. von Spanien als Allegorie der höfischen Affektregulierung*, in: *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock (Rekonstruktion der Künste, 3)*, hg. von Ulrich Heinen und Andreas Thielemann, Göttingen 2001, S. 180–191, hier S. 186, 188. Jogler interpretiert diese Stelle im Sinne eines Wettstreits mit der Natur auf dem Gebiet der Täuschung und unterstellt damit dem Künstler eine Parallelsierung mit den Fähigkeiten der Natur, aber nicht mit denen von Gott (Jogler 2013, S. 380).

⁷²² Pacheco stellt den Porträtisten sogar über den Maler, da er Gott näher sei (Waldmann 1996, S. 95).

Reinigung, Steigerung oder Überwindung der Natur in ihren Fehlern und Mängeln zum Ziel, wie es einige italienische Autoren der Renaissance im Sinne einer Schönheitsverwirklichung forderten, sondern eine möglichst weit getriebene Naturnachahmung.⁷²³ Gott war die Kraft und Allmacht, die im theozentrisch geprägten Weltbild auch für den spanischen Künstler hinter allen Dingen stand.

Die Leitlinie der Naturnachahmung, die das Porträt vorgibt, wurde auch bei Velázquez zum obersten Prinzip erklärt. Die naturalistische Darstellung, die Voraussetzung für die Ähnlichkeit ist, wie sie Pacheco als erstes Kriterium für ein Porträt verlangt, wurde in Bezug auf die Bildnisse von Velázquez oftmals gepriesen.⁷²⁴ In seinen königlichen Porträts wie in dem von Philipp IV. von 1623 halten sich die idealisierende und die natürliche Darstellung dementsprechend die Waage.⁷²⁵ Einerseits betont der weitgehende Verzicht auf allegorische, sakralisierende und repräsentative Ausschmückungen die wahrhaftige, auf die physische Präsenz reduzierte königliche Würde. Andererseits formt gerade die erstarrte, bilderfüllende, physische Körperlichkeit mit dem samtweichen leuchtenden Inkarnat die distanzierte und entrückte gottähnliche Erscheinung königlicher Erhabenheit.⁷²⁶ Um der Verkörperung des königlichen Wesens gerecht zu werden konnte man nicht komplett auf eine idealisierende Gestaltung verzichten, auch wenn sie womöglich nur die gesteigerte Präsenz des Abgebildeten mittels Licht- und Schattenmodulation sowie Farbgebung betraf.⁷²⁷ Denn das Herrschafts-porträt hatte offizielle und symbolische Pflichten zu erfüllen und musste der Wahrhaftigkeit des gottähnlichen Königtums auch in einer reduzierten allegorischen Form gerecht werden.⁷²⁸ Als das Abbild herrschaftlicher Macht konstruierte es nicht nur den natürlichen Körper, sondern auch ein gottgewolltes Amt. Dementsprechend musste der König die Würde und die Tugenden dieses Amtes verkörpern und durch sein Porträt die gleiche Ehrerbietung für seine herrschaftliche Macht erlangen wie die religiöse Kunst, die laut den Beschlüssen des Konzils von Trient die Gläubigen zur Verehrung und Liebe Gottes inspirieren musste.⁷²⁹

Die Abbildung von Kleinwüchsigen musste sich dagegen keinen idealisierten Normen körperlicher Art fügen. Ganz dem Vorbild der göttlichen Schöpfung verpflichtet, konnte der Künstler in ihrem Fall das *retrato* eines naturalistischen und täuschend lebendigen Wesens anstreben. Wie sich die Natur eines Kleinwüchsigen allein in seiner Gestalt ausdrücken kann,

⁷²³ In der Renaissance wurde von Alberti, Lomazzo und anderen eine Vollendung des Natürlichen durch die Kunst angestrebt und damit die *Idea* im Sinne eines Ideals umgeformt, siehe dazu grundlegend: Panofsky [1924] 1982, bes. S. 24, 35f., 53f. Die mehr anthropologisch formulierte Ansicht, dass die Kunst die natürlichen Veranlagungen des Menschen verfeinert, findet sich jedoch auch bei spanischen Autoren, siehe Anm. 767.

⁷²⁴ Warnke 2005, S. 47–48, 55; López-Rey 1997, S. 54. Zu Pacheco siehe: Karin Hellwig: Francisco Pacheco: Die Aufwertung des Porträts in der spanischen Kunsttheorie (1649), in: Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2), hg. von Rudolf Preimesberger. Hannah Baader und Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 337–348, hier S. 340; Waldmann 1995, S. 96f.

⁷²⁵ Diego Velázquez, *Philipp IV.*, 1623, Öl auf Leinwand, 198 x 102 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁷²⁶ Zu den Charakteristika seiner höfischen Porträts vgl. auch: Julián Gállego: Velázquez. Essays, in: Velázquez, hg. von Metropolitan Museum of Art, Kat. Ausst. New York, Metropolitan Museum of Art, 1989, S. 57–271, hier S. 164; López-Rey 1997, S. 53f., 56f.; Warnke 2005, S. 42, 47f., 55.

⁷²⁷ Während in Italien um 1600 Lomazzo und Agucchi eine der Würde und dem Rang der Abgebildeten entsprechende angeglichene Darstellung forderten, blieb in der spanischen Kunsttheorie die Idealisierung als Mittel zur Darstellung der *virtus* umstritten, siehe Waldmann 1995, S. 109f.

⁷²⁸ Zum Typus des Herrschaftsporträts grundlegend: Marianna Jenkins: The state portrait. its origin and evolution (Monographs on archaeology and fine arts, 3), New York 1947; Lars Olof Larsson: Reflections on the State Portrait, in: Kunstgeschichtliche Studien zur Florentiner Renaissance, hg. von Larls Olof Larsson. Götz Pochat und Erich Hubala, Bd. 1, Stockholm 1980, S. 358–364.

⁷²⁹ Zur analogen Funktion religiöser Gemälde und des königlichen Porträts siehe: David D. Davies: The Anatomy of Spanish Habsburg Portraits, in: 1648: War and Peace in Europe, hg. von Klaus Bussmann und Heinz Schilling, Kat. Ausst. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1998, S. 69–79, hier S. 76; Vgl. Bass 2008, S. 79–82. Zur Funktion religiöser Kunst laut den Bestimmungen des Konzils von Trient siehe: Anthony Blunt: Artistic Theory in Italy. 1450–1600, Oxford 1962, S. 197f.

zeigt das Bildnis von El Primo.⁷³⁰ Velázquez wählt für seine Figur einen dunklen, braunen, unbestimmten Hintergrund und platziert ihn frontal sitzend auf einem kahlen hellen Boden. Der karge Bildraum lässt die kleine Gestalt erstrahlen und an Präsenz gewinnen. Angespannt streckt der Kleinwüchsige die Beine von sich und zeigt dem Betrachter seine Schuhsohlen. Die Arme stemmt er mit geballten Fäusten in seine Hüften und schaut den Betrachter mit einem leicht nach unten und zur rechten Seite geneigten Kopf offen und direkt an. Er trägt ein dunkelgrünes Kostüm und darüber einen kurzen, mit goldenen Borten verzierten roten Umhang, der bis auf den Boden fällt. Leuchtende Akzente setzen die weißen Spitzenärmel und der weiße Spitzenkragen aus Flandern. Das dichte schwarze Haar ist streng anliegend frisiert, allein an den Ohren zeigen sich verspielte abstehende Strähnen. Der buschige Kinn- und Schnurrbart wirken dagegen geradezu wild und die dunklen Augen, von dichten schwarzen Augenbrauen umrahmt, haben einen intensiven, ausdrucksstarken Blick. Die Gesichtszüge des Dargestellten sind mit einem deutlichen Licht- und Schattenspiel modelliert. Furchen zeichnen sich auf der markanten Stirn ab, während die roten halb verdeckten Lippen weich und sanft erscheinen.⁷³¹ Velázquez nutzt alle malerischen Mittel über Licht und Schatten bis hin zu prächtiger Farbigkeit, um dem Kleinwüchsigen eine intensive Präsenz zu verleihen.⁷³² Lebendigkeit strahlt aus seinen Augen und Emotionalität aus seinen gestemmtten Fäusten. Sein Wesen drückt sich in einer gedrungenen, angespannten Haltung und einem vorwurfsvollen, fast mürrischen Blick aus.

Seine Natur und die des Königs könnten nicht gegensätzlicher sein. Emotional, in einer natürlichen, untergebenen, kindlichen Pose auf dem Boden sitzend, begibt sich der Kleinwüchsige mit dem über ihm stehenden Betrachter in eine direkte Konfrontation, während der distanzierte, emotionsfreie, aber dennoch in einer starken aufrechten erhabenen Haltung präsente König vor dem Betrachter angemessen entrückt erscheint.⁷³³ Da Velázquez die seelische und psychische Verfasstheit der Kleinwüchsigen als ein Kernbestandteil ihrer Wahrhaftigkeit im Porträt erfasst, wurden die Narren- und Kleinwüchsigenbilder von der Forschung gerne als Charakterstudien betrachtet.⁷³⁴ Dabei bemüht sich Velázquez in diesen Fällen weniger um eine Reflexion des individuellen Wesens als um die Erfüllung der Kriterien, die das Medium des Porträts vorschreibt. Kleinwüchsige wie Narren gehörten zu den Monstren und diese mussten ihrer triebhaften und niederen Natur entsprechend nicht nur in Haltung und Kleidung arrangiert werden, sondern auch über Gesichtsausdruck und Körperspannung ihr wahres Wesen ausdrücken. Wie auch immer sich der individuelle seelisch-emotionale Zustand dabei äußerte, er bildete nur einen Typus innerhalb der vielfältigen Gegensätze zum idealen Mittelmaß der körperlichen und seelischen Verfassung. Ihre Natur bedingte auch ihre niedere gesellschaftliche Position, die dementsprechend ebenfalls in die Darstellung einbezogen wurde: entweder perspektivisch durch eine niederere Stellung gegenüber dem Betrachter wie bei El Primo oder in der allegorischen Vorführung des eigenen moralisch-gesellschaftlichen Versagens, das vom Betrachter erkannt werden musste – wie bei den Kleinwüchsigenbildern in der Torre de la Parada.

⁷³⁰ Diego Velázquez, *Zwerg im roten Mantel (El Primo)*, 1644, Öl auf Leinwand, 106 x 81 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁷³¹ Vgl. die Beschreibung bei: López-Rey 1997, S. 134 und Brown 1988, S. 174. Laut Brown ist dieses Porträt in seiner feinen Strukturierung des Farbauftrags technisch eines der ausgereiftesten Bilder von Velázquez.

⁷³² Ebenfalls beobachtet von: Julián Gállego: *Catálogo*, in: Velázquez, hg. von Antonio Domínguez Ortiz, Kat. Ausst. Madrid, Museo del Prado, 1990, S. 57–454, hier S. 328; Bernardino de Pantorba: *La vida y la obra de Velázquez. Estudio biográfico y crítico*, Madrid 1955, S. 86; Brown 1988, S. 174.

⁷³³ Jogler interpretiert dieses Bildnis als Gegenbild zu einem Porträt Königs Philipp IV. in Brustbild und roter Felduniform (Jogler 2013, S. 325–329). Die Sitzhaltung auf dem Boden interpretiert Stoichita als Zeichen eines rein ‚natürlichen Körpers‘: Victor I. Stoichita: *Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, 1986, S. 165–189, hier S. 184.

⁷³⁴ Camón Aznar 1964, Bd. 2, S. 614; Moffitt 1982, S. 308; Brown 1988, S. 148; López-Rey 1997, S. 136.

II. Ein allegorisches Porträt auf das Wesen des Infanten

Die Natur eines Monstrums bietet jedoch mehr als nur das Spielfeld der naturalistischen Gestaltung. In seinen Gemälden erschloss Velázquez die Natur der Kleinwüchsigen auf unterschiedliche Weise. Während er sich in Einzelbildnissen ganz auf ihre typologische Monstrum-Existenz konzentrieren konnte, mal allegorisch untermalt, mal ganz auf Ausdruck und das naturelle Individuum fokussiert, nutzte er in Verbindung mit spanischen Prinzen auch ihre etymologische Bedeutungsdimension. Dank dieser ließ sich nicht nur die Bedeutung ihrer Natur innerhalb der göttlichen Schöpfung erschließen, sondern auch der moralische und gesellschaftliche Standpunkt des künftigen Monarchen. So verwandelt die Anwesenheit eines Kleinwüchsigen im Porträt des Infanten Baltasar Carlos das *retrato* in mehrfacher Hinsicht in ein anthropologisches Lehrstück über das Wesen des künftigen Monarchen (Abb. 3).⁷³⁵

Ausgehend vom Alter des jungen Infanten wird das Porträt um 1631/32 datiert. Seine Provenienz ist nur bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts belegt, als es Henry Howard, der IV. Earl of Carlisle, für seine Sammlung des Castle Howard in Parma erwarb. In den spanischen Inventaren findet sich kein Eintrag, der eine eindeutige Zuschreibung erlauben würde. Heute befindet es sich im Museum of Fine Arts in Boston.⁷³⁶

Der etwa 16 Monate alte Infant Baltasar Carlos nimmt das Zentrum des Bildes in Ganzfigur und einer Dreivierteldrehung nach links gewandt vor einer purpurfarbenen Vorhangdraperie ein. Er trägt ein dunkelgrünes Brokatkleid verziert mit Goldstickereien, einem weißen Spitzenkragen über einem Panzerkragen und Spitzenärmeln. Um seinen Oberkörper schlingt sich eine purpurfarbene Schärpe. Seine rechte Hand ruht auf einem Kommandostab und seine linke scheint den Knauf eines Degens zu umschließen, der sich unter seiner Schärpe formt. In majestätisch aufrechter Haltung blickt er aus dem Bild heraus. Es findet sich kaum ein Schatten auf seinen gleichmäßigen, hell erleuchteten Gesichtszügen. Der Hintergrund ist in einen tiefen Purpur getaucht und auch im Teppich, der mit einem Blumenmuster verziert ist, finden sich die roten Töne wieder. Rechts ruht der schwarze Hut mit einer bauschigen weißen Feder des Infanten auf einem purpurfarbenen Kissen. Der Kleinwüchsige befindet sich in der linken Bildecke im Vordergrund und ist dem Betrachter frontal zugewandt. Dementsprechend ist der Infant gegenüber dem Kleinwüchsigen im Bild höher positioniert; er überragt diesen trotz annähernd gleicher Körpergröße um etwa eine Kopflänge. Die Gestalt des Kleinwüchsigen beschneidet leicht den Kleidersaum des Infanten und das Ende des Kommandostabs verschwindet hinter der Schulter des Kleinwüchsigen. Während Baltasar Carlos wie eine Statue in sich ruht, dreht der Kleinwüchsige seinen Kopf nach rechts in Richtung des Infanten. Er ist ebenfalls in ein dunkelgrünes Brokatkleid gekleidet, das mit Goldborten verziert ist. Darüber trägt er eine weiße Schürze und über der Brust ein Bandelier, das mit kostbaren Steinen besetzt ist. Ein gräulicher steifer Kragen rahmt sein Gesicht und um den Hals liegt eine Perlenkette. In seiner rechten erhobenen Hand hält er eine silberne Rassel und in der linken einen Apfel. Die Haare sind ihm zu einer Pompadour-Frisur gelegt.

Es wurde angenommen, dass das Gemälde anlässlich des Treueids der Cortes von Kastilien gegenüber dem Thronfolger Baltasar Carlos am 7. März 1632 gefertigt wurde. Die Zeremonie fand traditionsgemäß in der Kirche in San Jerónimo statt und diente zur Anerkennung des Infanten als Thronerben. Laut zeitgenössischen Beschreibungen soll er dieses Kostüm bei der Ableistung des Treueides getragen haben. Es entspricht der Uniform eines Oberkommandierenden samt Schwert, roter Offiziersschärpe und Panzerkragen.⁷³⁷ Bestritten wurde diese

⁷³⁵ Diego Velázquez, *Der Thronfolger Baltasar Carlos mit einem Zwerg*, 1631/32, Öl auf Leinwand, 136 x 104 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

⁷³⁶ Die Datierung wurde ausgehend von Pachecos Erwähnung eines Porträts des Infanten, das Velázquez nach seiner Italienreise 1631 gemalt habe, diskutiert (zusammenfassend: Gállego 1989, S. 166).

⁷³⁷ Brown/Elliott 1980, S. 253f.

These von Gállego, der die Anwesenheit des Kleinwüchsigen nicht mit einem offiziellen Porträt vereinbaren kann.⁷³⁸ Dass Kleinwüchsige an hohen offiziellen Anlässen teilgenommen haben, belegen das Gemälde des Autodafé von Francisco Rizi und die erwähnten Stiche von Philipp Galle.⁷³⁹ Doch da das Gemälde kompositorisch als ein Bildnis angelegt ist, scheint der Künstler hier nicht primär auf ein historisches Ereignis zu referieren, dem der Kleinwüchsige als Naturwunder schmückend beiwohnte, sondern der ikonographischen Tradition des kriegerischen Herrscherideals zu folgen. Der Infant wird in die Nachfolge seiner männlichen Vorfahren als künftiger kriegerischer König gestellt. Ein Heer in eine siegreiche Schlacht zu führen, gehörte zu den wichtigsten Aufgaben eines christlichen Herrschers. Karl V. hielt diese essenzielle Funktion bereits für seinen Sohn Philipp II. in seinem Testament fest. Wie sein Vater sollte auch er als kriegerischer König im Dienst Gottes und der ganzen Christenheit einen Kampf zur Verteidigung der Religion und der Kirche führen.⁷⁴⁰ Die Siege des Königs wurden als Siege Gottes gefeiert und in allegorischen Stichen unter dem entsprechenden Motto ‚VENI. VIDI. DEVS VICIT.‘ stilisiert.⁷⁴¹ Den Porträttypus des Herrschers in Rüstung mit Kommandostab prägte Tizian im Bildnis Kaiser Karls V.⁷⁴² Sánchez Coello festigte den Typus in weiteren Bildnissen von Philipp II. und erfolgreicher spanischer Feldherren wie Don Juan de Austria und Duque de Alba.⁷⁴³ Mit Kommandostab und Rüstung zeigten sich auch Philipp III. in Gemälden von Pantoja de la Cruz und später Philipp IV. mit roter Schärpe vor klassischer Staffage oder zu Pferd in Bildnissen von Diego Velázquez.⁷⁴⁴ Ab dem ersten Tag seiner Geburt war der Prinz verpflichtet diesem Ideal nachzueifern. Seine Erziehung wurde von Tugenden diktiert. Erzieherische Traktate wie der Fürstenspiegel *Principe Perfecto* (1657) von Andrés Mendos oder *Idea de un príncipe cristiano* (1640) von Diego de Saavedra Fajardo, das eigens Infant Baltasar Carlos gewidmet ist, entwerfen ein Idealbild des künftigen christlichen Herrschers, der in jeder Lebenslage, im Frieden wie im Krieg, eine tugendhafte Lebensführung verfolgen musste. Die Tugenden der Gottesfurcht, Mäßigung, Gerechtigkeit und die Stärke Religion und Kirche zu verteidigen waren dabei von besonderer Bedeutung.⁷⁴⁵

⁷³⁸ Gállego 1989, S. 166.

⁷³⁹ Siehe S. 78f. und S. 100.

⁷⁴⁰ Cornejo 2005, S. 51f.

⁷⁴¹ Das entsprechende Motto wurde auf der Basis eines Bildnisses von Tizian um 1550 von Enea Vico de Parma in einem Stich Kaiser Karls V. verarbeitet, siehe: Cornejo 2005, S. 52.

⁷⁴² Tizian, *Kaiser Karl V. im Harnisch*, Mitte 16. Jhd., Öl auf Leinwand, 110 x 91 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.

⁷⁴³ Alonso Sánchez Coello, *Philipp II.*, um 1570/71, Öl auf Leinwand, 110 x 93 cm, Glasgow, Sammlung Stirling Maxwell, Pollok House, Glasgow Museums & Art Galleries; Alonso Sánchez Coello, *Don Juan de Austria*, um 1565, Öl auf Leinwand, 99 x 85 cm, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales; Alonso Sánchez Coello, *III. Herzog von (Duque de) Alba*, 1567, Öl auf Leinwand, 107 x 97 cm, Salamanca, Palacio de Monterrey, Sammlung der Herzöge von Alba. Don Juan de Austria (1547–1578) führte die Flotte der Heiligen Liga 1571 in der Seeschlacht von Lepanto gegen die Osmanen und Duque de Alba (1507–1582) siegte 1547 in der Schlacht von Mühlberg bereits unter Kaiser Karl V. Duque de Alba wurde bereits von Tizian und Antonis Mor entsprechend porträtiert, siehe: Santiago Saavedra (Hg.): Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Kat. Ausst. Madrid, Museo del Prado, 1990, S. 150f. Zu den anderen genannten Porträts siehe ebd. Kat.-Nr. 7, 36, 38.

⁷⁴⁴ Juan Pantoja de la Cruz, *Philipp III. als General bei der Belagerung von Ostende*, um 1601/02, Öl auf Leinwand, 176 x 116 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, siehe: Kusche 2007, S. 103, Abb. 53; Diego Velázquez, *Philipp IV. im sandgelben Wams*, um 1628, Öl auf Leinwand, Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Arts, siehe: Fernando Marías: Velázquez. Pintor y criado del rey, Madrid 1999, Abb. 35; Diego Velázquez, *Philipp IV. zu Pferd*, 1628–35, Öl auf Leinwand, 304 x 318 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, siehe: Marías 1999, Abb. 71.

⁷⁴⁵ Henry Méchoulan: § 16. Das politische Denken in Spanien, in: Allgemeine Themen. Iberische Halbinsel. Italien (Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie des 17. Jahrhunderts, 1), hg. von Jean-Pierre Schobinger, Basel 1998, S. 430–463, hier S. 438–442. Für die frühneuzeitlichen Fürstenspiegel hat sich das Werk von Singer als Standardwerk etabliert: Bruno Singer: Die Fürstenspiegel in Deutschland im Zeitalter des Humanismus und der Reformation, München 1981. Zu konstanten Elementen, Strukturen und Intentionen des Fürstenspiegels siehe ebd. S. 16. Zum Traktat von Andres Mendos siehe: Hans-Otto Mühleisen: Weisheit – Tugend – Macht. Die Spannung von traditioneller Herrschaftsordnung und humanistischer Neubegründung der Politik im Spanien des 17. Jahrhunderts, nachgezeichnet am Beispiel von Andres Mendos Fürstenspiegel ‚Principe Perfecto‘, in: Politische Tugendlehre und Regierungskunst. Studien zum Fürstenspiegel der Frühen Neuzeit, hg. von Hans-Otto Mühleisen und Theo Stamm, Tübingen 1990, S. 141–196.

In einem seltenen Beispiel für ein allegorisches Gemälde von Justus Tiel, das sich der Erziehung von Philipp (III.) widmet,⁷⁴⁶ erscheint der junge Infant dementsprechend in kriegerischer Prunkrüstung in Antizipation seiner künftigen Siege, die ihm die Personifikation der Zeit in Gestalt des Greises hinter ihm bestimmt.⁷⁴⁷ Pflichtbewusst wird er sich dem gerechten Frieden widmen, einer weiteren essentiellen Aufgabe des christlichen Königs, der als Richter, Verteidiger und Vollstrecker des Rechts sowie vorbildlicher Befolger des göttlichen Rechts agieren musste.⁷⁴⁸ Den Weg weist ihm die Personifikation Justicia mit Schwert, Waage und Hermesstab links neben ihm.⁷⁴⁹

All diese Aufgaben scheinen für den kaum zweijährigen Infanten Baltasar Carlos noch zu groß zu sein. In seiner Verkleidung und strengen aufrechten Haltung wird er aber bereits in die Nachfolge seiner erwachsenen Vorbilder gestellt. Kein Spielzeug, keine apotropäischen Symbole verweisen auf sein kindliches Alter. Dabei war es üblich Kinder in Porträts mit apotropäischen Zeichen auszustatten, die sie vor dem bösen Blick schützen sollten. In einem Porträt von Sánchez Coello trägt der anderthalb jährige Infant Don Diego eine Kette mit einem kleinen Kreuzifix, einer Medaille der Gottesmutter, zwei Reliquiaren, einer Tierkrallle, einem korallinen Herz und einem kleinen Anhänger aus schwarzem Achat um den Hals.⁷⁵⁰ Auch das Spielzeug in Form eines Pferdchens und einer Lanze fehlt nicht, das ihn spielerisch auf seine künftigen Aufgaben vorbereiten soll.⁷⁵¹ Der später von Diego Velázquez porträtierte Infant Philipp Prosper trägt ebenfalls entsprechende Anhänger an einer Kette um seine Taille.⁷⁵² Bei Baltasar Carlos weist allein das Kleidchen darauf hin, dass er noch ein kleines Kind ist, das Windeln benötigt.⁷⁵³ Den eigentlichen kindlichen Part übernimmt in diesem Bild eine ganz andere Person. Es ist der Kleinwüchsige, der die weiße Schürze trägt, die den Stoff seines prunkvollen Brokatgewands schützen soll, der eine Rassel in seiner rechten Hand hochhält und einen Apfel in der linken. Seine Attribute wurden in der Forschung als Analogien zu Zepter und Reichsapfel gedeutet, die Symbole weltlicher Macht des zukünftigen Königs, die den Kleinwüchsigen in einem mimetischen Spiel als närrisches Gegenbild des Infanten entlarven.⁷⁵⁴ Die gedrehte, dynamische Haltung, der große Kopf mit dunklen Schattenpartien, die braune Haarfarbe und seine gesamte natürlichere und lebendigere Ausstrahlung vervollständigen den Kontrast zur königlichen Würde des Infanten. Pointiert und bedacht gestaltete Velázquez die Kontrastfolie für das körperliche und moralische Idealbild des königlichen Herrschers.⁷⁵⁵ Das typologische Verhältnis zwischen den Figuren scheint auf den ersten Blick eindeutig zu sein: Der törrichte Narr, der keine Pflichten kennt, widmet sich lieber infantilen Aktivitäten, während sich der Prinz der Verteidigung des christlichen Glaubens verschreibt. Eine entsprechende bildliche Gegenüberstellung vom Narren als Antitypus zum

⁷⁴⁶ Justus Tiel, *Allegorie der Erziehung Philipps III.*, um 1590, Öl auf Leinwand, 159 x 105 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁷⁴⁷ Juan Miguel Serrera: Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte, in: Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, hg. von Santiago Saavedra, Kat. Ausst. Madrid, Museo del Prado, 1990, S. 38–63, hier S. 40f.

⁷⁴⁸ Cornejo 2005, S. 45.

⁷⁴⁹ Warnke deutet die weibliche Gestalt als eine Matrone, die dem Infanten die Waage der Gerechtigkeit, das Schwert der Tapferkeit und den Hermesstab als Symbol für Beredsamkeit und für die Kunst der Diplomatie bereithält. Der Greis sei wiederum ein Erzieher in Gestalt des Saturn (Warnke 2005, S. 41).

⁷⁵⁰ Alonso Sánchez Coello, *Infant Don Diego*, 1577, Öl auf Leinwand, 111 x 91 cm, Privatsammlung, siehe: Saavedra 1990, Kat.-Nr. 26.

⁷⁵¹ Kusche 1991, S. 56.

⁷⁵² Diego Velázquez, *Infant Philipp Prosper*, 1659, Öl auf Leinwand, 129 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, siehe: Gállego 1989, S. 272–275.

⁷⁵³ Kleidchen wurden getragen, solange die Kinder noch Windeln benötigten (Kusche 1991, S. 55).

⁷⁵⁴ Brown setzt die Attribute des Kleinwüchsigen in Analogie zu Zepter und Reichsapfel, den Herrschaftszeichen des Kaisers des Heiligen Römischen Reiches, und deutet sie dementsprechend als Ausdruck der Hoffnung, dass der Titel wieder in die spanische Linie der Habsburger übergeht (Brown 1988, S. 83).

⁷⁵⁵ Vgl. Brown 1988, S. 83; Gállego 1989, S. 169; López-Rey 1997, S. 83; Bass 2008, S. 110.

König David ist aus einer Miniatur des Psalters Karls VIII. aus dem späten 15. Jahrhundert bekannt.⁷⁵⁶ Im Bereich der Bildnisgattung würde jedoch das Porträt von Baltasar Carlos das einzige Exemplar für eine solche unmittelbare sinngemäße Kontrastierung darstellen. Zudem gibt der Kleinwüchsige hier nur eine mäßige, subtile Karikatur des ursprünglichen Narren im bunten Gewand mit Zipfeln, Eselohrenkappe, Schellen und einer Marotte ab, wie er im europäischen Raum bekannt war und auch in den *Emblemas morales* von Covarrubias y Orozco erscheint.⁷⁵⁷ Velázquez scheint also keine konkrete Anlehnung an die ursprüngliche Narrenfigur zu beabsichtigen. Das gesamte Auftreten des Kleinwüchsigen erweckt zudem den Eindruck, als sei er aus einer alltäglichen Spielsituation heraus vor eine Übung in offiziellen Pflichten des Infanten geraten, ähnlich wie die Pagen in einer Miniatur von Giovanni Pietro Birago, einem lombardischen Künstler am herzoglichen Hof der Sforza in Mailand unter Ludovico il Moro (Abb. 13).⁷⁵⁸ Die Miniatur wurde für ein Lehrbuch für Massimiliano angefertigt, den ältesten Sohn Ludovico il Moros und zeigt den Jungen in einer Lehrstunde für Rhetorik und Grammatik konzentriert dem Lehrer zuhörend, während die Pagen um ihn herum mit buntem Treiben beschäftigt sind. Einige füttern Vögel, einer gönnt sich ein Schläfchen und ein anderer spielt lieber mit einem Hund. Selbst der Kleinwüchsige links im Vordergrund wird bei seiner Fächertätigkeit von einem Raben abgelenkt, der an seinem Fuß pickt. Nichts kann dagegen den Lerneifer von Massimiliano beeinträchtigen. Pflichtbewusst und tugendhaft widmet er sich seiner Aufgabe, ebenso wie Baltasar Carlos, der dem Treiben des Kleinwüchsigen vor ihm keine Beachtung schenkt. In der Miniatur wird die Gegenüberstellung vom vorbildlichen und lasterhaften Verhalten in einen erzieherischen Kontext eingebettet. Einerseits führt sie mahnende Beispiele vor und andererseits verdeutlicht sie, wie der junge Herzog seine kulturanthropologische Bestimmung und sein Ideal erfüllt.⁷⁵⁹ Das Bildnis von Baltasar Carlos kann ebenfalls als eine Allegorie auf die Erziehung des Prinzen gelesen werden. Während für Massimiliano das Verhalten der Pagen zum sinnbildlichen Gegenbild erwuchs, wird für den spanischen Prinzen nicht die Natur eines Narren zum Mahnbild, sondern die monströse Natur des Kleinwüchsigen. Das sündige und niedere Wesen des Kleinwüchsigen wird zunächst durch den Apfel charakterisiert. Als Symbol der Sünde erzählt die verbotene Paradiesfrucht vom Sündenfall und der Erbsünde, die über das Geschlecht des Menschen gebracht wurde. Die Erbsünde belastete den Menschen mit Tod und Gebrechen und selbst als sie in den Händen des Jesuskindes als überwunden galt, kennzeichnete sie noch den Affen als sündiges Geschöpf, das der Versuchung der Sünde nicht widerstehen kann.⁷⁶⁰ Wie der Affe wird nun auch der Kleinwüchsige zur Projektionsfläche der menschlichen Schwäche. Bezeichnet der Apfel den Affen als „Untermenschen“⁷⁶¹, der nie das menschliche Ideal eines Adam erreichen wird, so charakterisiert er den Kleinwüchsigen als ein degeneriertes Exemplar innerhalb der Art des Menschen. Gleich einem Zwergapfel verweist er auf seine eigene verkümmerte Erscheinungsform in der Natur, wie schon

⁷⁵⁶ *Hofnarr vor König David, Miniatur aus einem Psalter Karls VIII.*, spätes 15. Jhd., Paris, Bibliothèque Nationale, siehe: Mezger 1981, S. 18, Abb. 7.

⁷⁵⁷ Emblem 77, Centuria III, in: Covarrubias y Orozco, *Emblemas morales*, 1610, fol. 277r. Zur Tracht des Narren siehe: Mezger 1981, S. 15–18. Vgl. auch die bildliche Darstellung eines Narren in einer kolorierten Handzeichnung von Sigmund Heldt aus dem 16. Jhd., die sich in der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin befindet. Solche Narrenfiguren finden sich auch in spanischen Bibel- und Psalterillustrationen des 13. Jhd., siehe: McVay 1949, S. 97.

⁷⁵⁸ Miniatur von Giovanni Pietro Birago, in: *Grammatica del Donato*, Mailand, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2167, fol. 13v, siehe: Robin L. O’Byrne: *Virtue, Vice, and Princely Pleasure: The dwarfs in a Sforza Grammatica*, Libri & Documenti, XXXIV–XXXV, 2008–2009, S. 7–23, hier S. 21, Abb. 2.

⁷⁵⁹ Vgl. O’Byrne 2008–2009, S. 19f. O’Byrne deutet den Dolch am Gürtel des Kleinwüchsigen als eine sexuelle Metapher und die Krähe zu dessen Füßen als Symbol des Lasters (ebd. S. 20, 23).

⁷⁶⁰ Janson 1952, S. 133f.

⁷⁶¹ Zitiert nach eigener Übersetzung von „sub-man“ bei: Janson 1952, S. 134.

Covarrubias y Orozco im Rückgriff auf die Naturgeschichte des Plinius referierte.⁷⁶² Das Wesen der Kleinwüchsigen gleicht aber nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich einem Kind, wie die Rassel in der Hand des Kleinwüchsigen andeutet. Nicht imstande zu wachsen und sich zu entwickeln, könnten sie auch nicht ihre rohe und wilde Natur kultivieren, wie es im Fürstenspiegel von Andrés Mendos in Bezug auf den Prinzen verlangt wird.⁷⁶³ Während Covarrubias y Orozco das Kind als formbar wie Wachs beschreibt und es laut Mendos durch Erziehung zum Guten geformt werden könne,⁷⁶⁴ verharren die Monstren laut Diego de Saavedra Fajardo in ihrer festen Natur. Lehrreicher Unterricht könne bei monströsen Menschen nicht fruchten, weil sie zu keiner Besserung fähig seien. Manchmal reiche ein Unterricht (*enseñanza*) auch bei Menschen von Stand nicht aus. Als historisches Beispiel führt Saavedra Fajardo den römischen Kaiser Nero an.⁷⁶⁵ Der Tyrann wurde in Fürstenspiegeln als klassisches Gegenbild des frommen Fürsten herangezogen, denn er versagte in den wichtigsten Tugenden des christlichen Herrschers einen gerechten Krieg und einen gerechten Frieden zu führen.⁷⁶⁶ Seine fehlgeleitete Natur hätte von der Vernunft (*rázon*) und der Kunst (*arte*) nicht veredelt werden können. Fajardo spricht der Ausbildung in den Künsten und Wissenschaften eine tragende Rolle zur Vervollkommnung des Menschen zu. Ohne die *artes*, die den Menschen im Gebrauch seiner Vernunft schulten, könne er nicht zum himmlischen Wesen emporsteigen, ohne sie werde er zum wildesten Tier, das seinen schlechten Affekten erliege.⁷⁶⁷ Während der Kleinwüchsige im Bild seinen infantilen Bedürfnissen weiterhin folgt, die Rassel lärmend schwingt und sich nach Spielkameraden umschaute, verharrt der junge Infant konzentriert in seiner Pose, getreu seiner vorbildlichen Rolle als künftiger, erhabener Herrscher. Im Vergleich zum Kleinwüchsigen folgt er seiner korrigierenden Erziehung: Er kann Affekte kontrollieren, braucht kein Spiel, kein Essen und keine Bewegung.

⁷⁶² Covarrubias y Orozco, Tesoro, [1611] 2006, S. 769: „ENANO. *Lat. nanus*, del nombre griego νᾶνος, *nanus*, *pumilio*, παρὰ τὸ νῆ, partícula privativa et ἄνω, *augeo*, *eo quod parum aut nihil augeatur*. Y no solo decimos enano al hombre pequeño, pero también a la planta, como manzano o naranjo enano, caballo enano; y todos los animales o plantas que no crecen hasta su justa cantidad llamamos enanos, y lo mesmo se entiende de las aves, como gallinas y palomas enanas. Columela, lib. 8, cap. 2: „*Pumiliones aves, nisi quid humilitas earum delectat, nes propter fecunditatem nec propter alium reditum, nimium probo*“. Plinio, lib. 11, cap. 49: „*Pumilionum genus in omnibus animantibus est, atque etiam inter volucres*“. Ein Zwergapfel ist eine Zuchtform des Apfelbaums, der eine Höhe von bis zu 1,50 m erreicht und sehr kleine Äpfel trägt.

⁷⁶³ Das erste Emblem seines *Principe Perfecto* (1657) wurde dementsprechend interpretiert von: Mühleisen 1990, S. 148.

⁷⁶⁴ Covarrubias y Orozco, Emblemas morales, 1610, Centuria II, Emblem 91, fol. 191r: „En niño tierno es como la cera, Que le podréis formar a vuestro modo, Y domeñar su voluntad sincera, Quando se rinde, y obedece en todo: Mas si el castigo, y la enseñanza espera A la madura edad; daráos del codo, Siendo vara, podréis endereçalle, Si es árbol, corréis riesgo de quebralla.“ Zu Mendos siehe Anm. 763.

⁷⁶⁵ Diego de Saavedra Fajardo: Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas. dedicacda al príncipe de las Españas nuestro señor, Monaco 1640, fol. 10: „Es verdad, que alguna vez no basta la enseñanza, como sucedió a Neron, i al Príncipe Don Carlos, porque entre la purpura, como entre los nosques, i las selvas, suelen criarse monstruos humanos al pecho de la grandeza, que no reconezen la correccion.“

⁷⁶⁶ Norbert Bayrle-Sick: Gerechtigkeit des Friedens. Analyse zentraler politisch-moralischer Ideen in Antonio de Guevaras Fürstenspiegel. Nach der Übersetzung des Aegidius Albertinus, in: Politische Tugendlehre und Regierungskunst. Studien zum Fürstenspiegel der Frühen Neuzeit, hg. von Hans-Otto Mühleisen und Theo Stammen, Tübingen 1990, S. 9–69, hier S. 47. Vgl. auch: Manuel Herrero Sánchez: Spanish Theories of Empire: A Catholic and Polycentric Monarchy, in: A Companion to Early Modern Spanish Imperial Political and Social Thought (Brill's Companions to European History, 21), hg. von Jörg Tellkamp, Leiden 2020, S. 17–52, hier S. 42f.

⁷⁶⁷ Saavedra Fajardo: Idea de un príncipe, 1640, fol. 6: „Asi obra la Naturaleza desconocida a si misma, pero la razón, i el arte corrigen, i pulen sus obras.“, sowie fol. 9: „Con la buena educacion es el hombre una criatura celestial, i divina, i sin ella el mas feroz de todos los animales.“ Vgl. auch die Ansicht von Baltasar Gracián, dass die natürliche Veranlagung durch Kunst verfeinert werden müsse: „Nature scarcely ever gives us the very best; for that we must have recourse to art. Without this the best of natural dispositions is uncultured, and half is lacking to any excellence if training is absent. Every one has something unpolished without artificial training, and every kind of excellence needs some polish.“, zitiert nach der englischen Übersetzung eines Auszugs seiner Schrift *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) in: Charles Harrison/Paul Wood/Jason Gaiger (Hg.): Art in Theory. 1648–1815. An Anthology of Changing Ideas, Oxford [u. a.] 2000, S. 208.

Gerade die Bewegung erweist sich für Velázquez als starkes Kontrast- und Charakterzeichen, auf das er auch im Gemälde *Las Meninas* (Abb. 4) zurückgreift. Der Kleinwüchsige Nicolasito Pertusato ganz rechts am Rande des Gemäldes wird in einer Interaktion mit dem Hund erfasst. Er stellt seinen Fuß auf den Hintern des Hundes und balanciert seine unsichere Stellung mit den Händen aus. Nicht nur, dass seine Bewegung unziemlich ist, er ärgert dazu noch den Hund mit einem infantilen Streich. Unangemessene Frivolitäten wurden Kleinwüchsigen zugestanden, ebenso wie körperliche Ausdrucksformen, die besonders beim Musizieren und Tanzen ausgelebt werden konnten. Eine Serie von musizierenden und tanzenden Kleinwüchsigenfiguren von Jacques Callot, die 1617 publiziert wurde, dokumentiert solche Einlagen am Hof der Medici in Florenz.⁷⁶⁸ Noch im 18. Jahrhundert wurde das Motiv tanzender Kleinwüchsiger zu kostbaren Figuren aus Elfenbein mit Gold, Diamanten, Farbsteinen, Kameen und Bergkristall verarbeitet.⁷⁶⁹ Auf dem Feld der tänzerischen und musizierenden Unterhaltung gingen Kleinwüchsigen jedoch schon viel früher Affen voraus. In der Marginalien-Kunst des 13. bis 16. Jahrhunderts erschienen sie mal mit einem Trainer, mal allein, führten Tänze und akrobatische Kunststücke aus oder parodierten den ritterlichen Tanz in feinen Kleidern mit menschlichen Partnern. Im Rahmen der theologischen Morallehre wurden sie in ihren Tätigkeiten zu Sinnbildern der Verführung flüchtiger, weltlicher Gelüste.⁷⁷⁰

Im Bildnis des Baltasar Carlos scheint der Kleinwüchsige noch einen weiteren wichtigen Aspekt mit dem Affen zu teilen: Er parodiert den künftigen Herrscher in einer unvollkommenen Nachahmung. Das Zepter erweist sich als Kinderrassel, der Apfel als sündige Paradiesfrucht und die Schürze über dem kostbaren Brokatkleid mit militärischen Bandelier als spöttische Verkleidung. Er wird nie das Ideal eines königlichen Prinzen erreichen, denn seine Natur hat ihn zu einer *jugete de burlas* bestimmt.

Velázquez attribuiert diese Spielart der Natur nicht nur dementsprechend, er räumt ihr mit künstlerischen Mitteln auch ihren angestammten Platz in der göttlichen Schöpfung ein. Indem er in dem Bildnis zwei von Gegensätzen geprägte Naturen auftreten lässt, scheidet er den Kleinwüchsigen wie einen Schatten vom Licht des Infanten. Die neuplatonische Lichtmetaphysik eines Augustinus und Nieremberg, die im Kontext von Erklärungen zum Vorkommen von Monstren in der Schöpfung immer wieder Anwendung fand, scheint auch hier Einfluss auf die künstlerische Ausführung genommen zu haben. Der Kleinwüchsige wird malerisch in Schatten getaucht: Er wird mit dunklem Haar und einem verschatteten Gesicht vor einem in Dunkelheit getauchten Vorhang arrangiert. Der Infant dagegen erstrahlt im goldenen Glanz seiner Stickereien, dem Samtschimmer seiner roten Schärpe, dem goldblonden Haar und dem Goldton seines Inkarnats. In der vielfältigen Schöpfung lässt ihn die Schattennatur des Kleinwüchsigen als Lichtwesen hervortreten.

Die Licht- und Schattenmetaphorik war schon lange Zeit auch mit dem Narrentum verbunden. Der Narr war seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine zentrale Figur der Fastnacht, die im dualistischen Verhältnis zur Fastenzeit stand.⁷⁷¹ Angelehnt an das Zweistaatenmodell des Augustinus, wurde in der Fastnacht eine *civitas diaboli*, ein Teufelsstaat, inszeniert. Die Bevölkerung verkleidete sich als Narren und trieb ihr Unwesen in einer heillosen, verkehrten und närrischen Welt. In Predigten wurde die Fastnacht als Zeit der Finsternis beschrieben, als Abstieg zur Hölle, während die anschließende österliche

⁷⁶⁸ Zu den kleinwüchsigen Figuren von Callot siehe: Thomas Schröder: Jacques Callot. Das gesamte Werk, Bd. 2, München 1971; Günther Bauer/Heinz Verfondern: Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki, Salzburg 1991; Wind 1998, S. 27–36. Sowie den Beitrag von: Hülsen-Esch 2007, S. 96.

⁷⁶⁹ Hülsen-Esch 2007, S. 98–100.

⁷⁷⁰ Janson 1952, S. 170f. U. a. analysiert anhand von Schriften von Hugo von Trimberg und Gregor von Nyssa.

⁷⁷¹ Barwig/Schmitz 1994, S. 224; Küster 1984, S. 97.

Fastenzeit als Aufstieg zum himmlischen Jerusalem, dem Licht und einer Welt der wiedereinkehrenden göttlichen Ordnung begriffen wurde, gleich der *civitas dei*.⁷⁷² Die Lichtsymbolik war in der theologischen Lehre stark verankert. Laut Röcke könne man das Licht als eine der „religiösen Grundkategorien des Menschen“⁷⁷³ betrachten. Der Dualismus zwischen Licht und Finsternis lässt sich auf alle Gegensatzpaare übertragen, im weitesten Sinne selbst auf das Gegensatzpaar Vernunft und Torheit, denn auch die Vernunft wurde als Licht bezeichnet, als Gabe Gottes, der die Quelle allen Lichts und aller Erleuchtung darstellte.⁷⁷⁴ In der Ikonographie eines königlichen Herrscherhauses, wie dem der spanisch-habsburgischen Linie, nahm die Lichtmetaphorik ebenfalls eine zentrale Rolle ein. Philipp II. etablierte über Embleme und Devisen eine eigene Sonnenikonographie, die ihn als Erleuchter der Welt mit göttlichem Licht feierte. Unter dem Motto ‚Iam Illustrabit Ominia‘ identifizierte er sich mit dem Sonnengott Apollo und parallelisierte sich über den prophetischen Titel ‚Sol Oriens‘ mit Christus, der in alle Winkel der Welt und des Kosmos gegen alle Mächte der Dunkelheit, Häresie und den Tod triumphiert. Seine Nachfolger übernahmen diese Metaphorik. Insbesondere Philipp IV. ließ sich als wiedergeborener Apollo und Planetenkönig feiern.⁷⁷⁵ Das Bildnis von Velázquez greift diese Metaphorik subtil auf. Der von Vernunft erleuchtete, göttlich beauftragte und kultivierte Infant Baltasar Carlos nimmt seine künftigen königlichen Pflichten entgegen und trotz aller Verlockungen, Torheiten und Leidenschaften, die auf seinem Weg vor ihm liegen. Am Scheideweg des Herkules, einer von Xenophon überlieferten Episode aus der Herkulesvita, die immer wieder für spanische Könige und Prinzen im allegorischen Kontext herangezogen wird, scheint sich der Infant wie seine heldenhafte mythische Identifikationsfigur für den langen schwierigen Weg der Tugend entschieden zu haben.⁷⁷⁶ Er versinkt nicht in Dunkelheit wie der Narr Calabacillas und der Kleinwüchsige El Primo oder versucht sich in Kräfte übersteigenden Tätigkeiten wie der Kleinwüchsige mit dem Buch in einer dunklen melancholischen Landschaft fern von jeglicher Form der Erleuchtung.⁷⁷⁷

Velázquez stellt in diesem Bildnis nicht nur zwei nach der Natur getreu erfasste Individuen gegenüber, die er mit Attributen ihres sozialen Standes und ihrer gesellschaftlichen Rolle ausstattet. Er verleiht ihnen mit rein bildlichen Mitteln eine überindividuelle Rolle, eine allegorische Bedeutungsdimension, die den Kleinwüchsigen als das Monstrum unter den Menschen zum Gegenüber der königlichen Würde erklärt. Er lässt sie eine kosmische Ordnung widerspiegeln, die sich in der göttlichen Schöpfung offenbart und in der gesellschaftlichen Ordnung der Menschen abbildet. Der Herrschende und Leitende wird die Welt mit dem göttlichen Licht erleuchten, während sich der Törichte der Erleuchtung entzieht und damit Gott verkennt.

III. Die Kraft der Malerei

Das Ziel des menschlichen Wesens, das in einer theozentrischen Gesellschaft in der Gottesschau endet, ist auch in diesem Bild wieder präsent. Verfolgt Velázquez, wie es seine

⁷⁷² Mezger 1984, S. 22–25.

⁷⁷³ Röcke 1990, S. 38.

⁷⁷⁴ Walter Sparrn: ‚...und es ward Licht.‘ Über die kulturelle Bedeutung einer absoluten Metapher, in: Licht. Religiöse und literarische Gebrauchsformen (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, 14), hg. von Walter Gebhard, Frankfurt am Main [u. a.] 1990, S. 77–98, hier S. 80f.

⁷⁷⁵ Zu den Ursprüngen und der Ausgestaltung dieser Ikonographie siehe: Tanner 1993, S. 223–248.

⁷⁷⁶ Jogler führt diese Episode für die gegenüberstellende Hängung der Narrenbilder und Göttergemälde in der Torre de la Parada an, die einen Konflikt zwischen Tugend und Laster thematisiere und den spanischen König Philipp IV. dazu auffordere sich zwischen dem Weg der Narren und dem Weg der Götter zu entscheiden (Jogler 2013, S. 291f.). Serrera begreift die Thematik des Gemäldes *Allegorie der Erziehung Philipps III.* ebenfalls als eine Version des klassischen Mythos (Serrera 1990, S. 41).

⁷⁷⁷ Zum Narr Calabacillas siehe S. 110, zu El Primo S. 127 und zum Kleinwüchsigen mit Buch S. 109f.

Künstlerkollegen und Literaten für die Kunst der Malerei formulierten, den göttlichen Auftrag die Werke Gottes nachzuahmen, so erschließt er über das Medium des Bildes auch das Erkenntnisvermögen als eine weitere wesensbestimmende Komponente des Menschen. Als in der Kunsttheorie der Erkenntnisakt des Künstlers zur treibenden Kraft in der Nobilitierungsbewegung der Malerei wurde, gewann die Malerei nicht nur einen Platz unter den *artes liberales*, sondern auch Möglichkeiten der bildlichen Selbstthematization. Denn sobald die Bilder verlangen, dass man sich ihrer Bildlichkeit bewusst wird, beweist sich die Malerei als eine intellektuelle Disziplin, die reines Handwerk übersteigt, indem sie sowohl den Erkenntnisakt des Künstlers als auch denjenigen des Betrachters thematisiert. Monstren schienen ein geeignetes Sujet zu sein, um die Fähigkeiten der Malerei vor diesem Hintergrund zu demonstrieren. Ganz konkret geschah dies bereits im 15. Jahrhundert im italienischen Raum anhand von zwei Bildnissen des Kleinwüchsigen Morgante, der am Hof Cosimo I. de Medicis in Florenz lebte und nach einem Riesen aus Luigi Pulcis Epos *Il Morgante Maggiore* (1483) benannt war.⁷⁷⁸ Die zwei Gemälde von Bronzino zeigen den Kleinwüchsigen jeweils in einer Vorder- und einer Rückenansicht.⁷⁷⁹ Sie waren ursprünglich in einem Rahmen Rückseite an Rückseite befestigt. Holderbaum war der erste, der das ungewöhnliche Konstrukt als eine Reaktion auf den Wettstreit zwischen der Malerei und Skulptur interpretierte, der Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien seinen Höhepunkt erreichte.⁷⁸⁰ Er betrachtete das Arrangement als eine Wiederlegung des von Benedetto Varchi vorgetragenen Arguments, der Malerei fehle es gegenüber der Skulptur an Mehransichtigkeit.⁷⁸¹ Die Anbringung der Gemälde erlaubt ebenso ein räumliches Umschreiten wie eine Figur. Zudem bietet die Änderung der Attribute, der Hintergrundgestaltung und die verstärkte Kopfdrehung des Kleinwüchsigen in der Rückenansicht eine Bandbreite an unerwarteter Variation.⁷⁸² Doch übertreffen Gemälde die Skulptur noch in einem weiteren Punkt. Bronzino präsentiert nicht nur zwei unterschiedliche Ansichten. Mit der Wahl der Attribute und der unterschiedlichen Hintergrundgestaltung konstruiert er den zeitlichen Ablauf einer Handlung, die in zwei Momenten festgehalten wird. Die Vorderansicht zeigt Morgante zu Beginn des Vogelfangs, einer Jagdform bei der sich auch Kleinwüchsige am Hof Cosimos I. beteiligten. Er präsentiert mit seiner rechten Hand eine Eule, die als Lockvogel diente, um Greif- und Krähenvögel anzulocken. Die Eule wurde für gewöhnlich an einen Pflock angebunden, den man im Bild rechts unten sieht. Als potenzieller Feind wurde sie auf diese Weise Alarmrufen, Scheinangriffen und auch Attacken der Greif- und Krähenvögel ausgesetzt. Rechts oben in der Bildecke ist bereits ein Greifvogel auf die Eule in Anflug. Die Rückseite dokumentiert den erfolgreichen Fang, den Morgante mit der Leimrute in seiner linken Hand erbeutet hat.⁷⁸³

⁷⁷⁸ Sefy Hendler: [Kat.-Nr. IV.7.] Bronzino, in: Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici, hg. von Carlo Falciani, Kat. Ausst. Florenz, Palazzo Strozzi, 2010, S. 214–217, hier S. 214; Maria Portmann: Le corps des nains dans l'art italien de la Renaissance, in: Histoire des sciences médicales, XLVIII, Nr. 1, 2014, S. 25–32, hier S. 27; Heikamp 2016, S. 41.

⁷⁷⁹ Agnolo di Cosimo (Bronzino), *Doppelporträt von Braccio di Bartolo (Morgante)*, vor 1553, Öl auf Leinwand, jeweils 150 x 100 cm, Florenz, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

⁷⁸⁰ James Holderbaum: A bronze by Giovanni Bologna and a painting by Bronzino, in: The Burlington Magazine, 98, 1956, S. 439–445. Vgl. auch: Hendler: 2010, S. 214. Zur Thematik des Paragone in den italienischen Künsten des 15. und 16. Jahrhunderts siehe: Christiane J. Hessler: Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento (Ars et Scientia, 6), Berlin 2014; Wencke Deiters: Der Paragone in der italienischen Malerei des Cinquecento: Mittel im Wettstreit der Künste bei Mazzano Bedoli. Tiziano. Pontormo. Bronzino. Daniele da Volterra und Vasari, Online-Ausgabe 2010.

⁷⁸¹ Benedetto Varchi trug die Argumente im Rahmen seiner Vorlesungen an der Florentiner Akademie 1547 vor. Sie wurden 1549 veröffentlicht, siehe: Leatrice Mendelsohn: 'Paragoni'. Benedetto Varchi's 'Due Lezioni' and Cinquecento Art Theory (Studies in the Fine Arts. Art Theory, 6), Ann Arbor 1982, S. XV–XXV.

⁷⁸² Holderbaum 1956, S. 442; Deborah Parker: Bronzino – Renaissance Painter as Poet, Cambridge 2000, S. 155. Hendler 2010, S. 217. Vgl. auch: Ghadessi Fleming 2007, S. 88–91.

⁷⁸³ Hendler 2010, S. 214, 217. Hendler zitiert als Beleg für die Vogelfangtätigkeit von Kleinwüchsigen eine entsprechende Stelle aus dem Bericht des Sekretärs Lorenzo Pagni am Hof der Medici.

Erfindungsreich legt der Künstler die ganzen Vorzüge der Malerei in nur zwei Gemälden dar. Sie bietet nicht nur Mehransichtigkeit, sondern auch Variation und die Darstellung einer zeitlichen Abfolge, die selbst simultan über den Flug eines Nachtfalters auf der Vorderseite in zwei Momentaufnahmen gezeigt werden kann.⁷⁸⁴ Dennoch schafft es der Künstler, trotz Bewegungselementen und einer naturalistischen lebendigen Malweise, durch die nackte Figur und die marmorhafte Haut des Kleinwüchsigen den Charakter einer antiken Statue zu wahren. Die Nacktheit offenbart den natürlichen Körper des Kleinwüchsigen, aber auch eine Wesensschau, die seine burleske Natur bloßlegt. Mag der nackte Körper einer wissenschaftlichen Neugier an der Körperlichkeit eines Monstrums dienlich sein und den Kleinwüchsigen zum bildlichen Exponat einer Wunderkammersammlung erklären,⁷⁸⁵ im Kontext des Paragone verwandelt sich die nackte Figur des Kleinwüchsigen jedoch in eine parodistische Version des antiken körperlichen Ideals. Trotz seiner fast marmorhaften hellen und samtweichen Haut vermag Morgante nicht das rechte Maß eines polykletischen Kanons abzubilden, denn dafür ist er schlicht zu klein und zu dick.⁷⁸⁶ Seine normüberschreitende Körperlichkeit stimmt sich mit seiner inneren närrischen Natur ab, worauf auch die sinnbildliche Bedeutung einzelner Tiere im Bild verweist. Da der Nachtfalter und die Eule Geschöpfe der Nacht waren, gehörten sie wie der Kleinwüchsige im neoplatonisch gedeuteten Dualismus der Schöpfung zu den Schatten und wurden im christlichen Kontext mit dem sündhaften und törichten Menschen in Verbindung gebracht. Der Nachtfalter erschien in Verbindung mit dem Narren sogar auf Tarotkarten.⁷⁸⁷ Die Torheit, die die eigene Unzulänglichkeit verkennt und in Selbstüberschätzung endet, blendet hier auch den Kleinwüchsigen, der sich wie eine Statue präsentiert. Auf diese Weise erfährt aber nicht nur die Statue eine polemische Abrechnung. Auch die Natur wird über die künstlerische Inszenierung eines mit Makeln behafteten Körpers vorgeführt.

Die Erfindungsgabe und Schöpferkraft ließen sich im Medium der Malerei aber auch anhand der Thematik der Metamorphose demonstrieren. Die Verwandlung eines Menschen oder niederen Gottes in ein Tier, eine Pflanze oder Sternbild geschah in dem populären Werk Metamorphosen des Ovid stets im Zeichen göttlicher Macht. Seit der Renaissance nahmen zahlreiche Bilder diese Thematik auf. In den zwei Gemälden der Eugenia Martínez Vallejo parallelisiert sich der Künstler mit diesen Fähigkeiten an einem Wunder der Natur.⁷⁸⁸ Das Mädchen kam in der Stadt Bárcena zur Welt und wurde 1680 im Alter von sechs Jahren an den spanischen Hof Karls II. bestellt, um als bereits viel gerühmtes Monstrum vorgeführt zu werden. Mehrere Meldungen berichteten über sie als ‚Riesenmädchen‘ (*niña gigante*), das bereits mit einem Jahr die Statur einer Zwölfjährigen gehabt hätte. Tatsächlich litt sie scheinbar am Prader-Willi-Syndrom, das neben anderen Anomalien in Wachstum und Entwicklung auch Symptome einer krankhaften Fettleibigkeit zur Folge hat. Verursacht wird diese durch eine übermäßige Nahrungszufuhr, die einem starken und zwanghaften Hungergefühl geschuldet ist, das wiederum körperliche Ursachen hat und nicht bewusst

⁷⁸⁴ Hendlar 2010, S. 217.

⁷⁸⁵ Ghadessi Fleming folgert aus der entblösten Darstellung von Morgante ein anatomisches Interesse von Bronzino (Ghadessi Fleming 2007, S. 100–103).

⁷⁸⁶ Bei dem *Kanon* des Polyklet handelt es sich um eine theoretische Schrift aus dem 5. Jhd. v. Chr., die die idealen Maß- und Proportionsverhältnisse des menschlichen Körpers mit Symmetrie, Harmonie und dem mittleren Maß verbindet. Als Kanonstatue gilt der Doryphoros, ein Speerträger im Kontrapost. Bühler hat die Rezeption dieses Kanons in Bezug auf die Kunsttheorie und die Proportionskonstruktion der Statuen der Renaissance untersucht: Andreas Bühler: Kontrapost und Kanon (Kunstwissenschaftliche Studien, 85), München/Berlin 2002.

⁷⁸⁷ Zur närrischen Deutung des Nachtfalters siehe: O’Byran 2012, S. 265; Tietze-Conrat 1957, S. 64, 66. Zur Eule als Symbol der Sündhaftigkeit und der Torheit siehe: Dittrich 2004, S. 109f., Bildbeispiele auf S. 113, 115f.

⁷⁸⁸ Juan Carreño de Miranda, *Eugenia Martínez Vallejo, bekleidet*, um 1680, Öl auf Leinwand, 165 x 107 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado; Juan Carreño de Miranda, *Eugenia Martínez Vallejo, unbekleidet*, um 1680, Öl auf Leinwand, 165 x 108 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

reguliert werden kann. Mit einem Jahr soll sie 25 Kilo gewogen haben und bereits 75 Kilo als sie mit sechs Jahren an den Hof in Madrid kam.⁷⁸⁹ Magdalena wurde als großes Wunder der Natur (*gran Prodigio de Naturaleza*) für die Größe (*grandeza*) und Stämmigkeit (*robustez*) ihres Körpers bewundert und für die königliche Sammlung in zwei unterschiedlichen Ansichten vom Hofkünstler Juan Carreño de Miranda porträtiert.⁷⁹⁰ Eine Version zeigt sie in einem roten prächtigen höfischen Kleid vor einem dunklen Hintergrund. In der anderen ist sie nackt mit Attributen des Bacchus, Weintrauben in der Hand und einem Kranz aus Weintrauben und Efeublättern auf dem Kopf dargestellt.⁷⁹¹ Sie lehnt sich im Kontrapost an einen Steinsockel, auf dem sich oben ebenfalls Trauben und ein Apfel befinden. Ihre Scham wird allein vom Blatt der Weinrebe bedeckt. Der helle, ebene Hutton und der klassische Kontrapost verleihen ihr wie Morgante den Charakter einer Skulptur. Das monströse Mädchen hat sich in den Gott des Weines verwandelt. Wie er frönt sie den bacchanalen Ausschweifungen, der Maßlosigkeit und Unbesonnenheit in Bezug auf weltliche Gelüste wie Essen und Trinken. Doch vermag sie im Gegensatz zum jungen Bacchus von Velázquez das alles nicht ohne Folgen für ihren Körper zu überstehen. Die Sünden manifestieren sich in ihrer fülligen Leiblichkeit. Das Innere wird nach Außen gekehrt und in der körperlichen Überschreitung der idealen Verhältnisse allen vor Augen geführt. So wie Bacchus von Velázquez für den jungen Infanten als mahnendes Beispiel vorgeführt wurde, so werden die Folgen eines maßlosen Verhaltens am Körper von Eugenia Martínez Vallejo zur Schau gestellt.⁷⁹² Der Künstler hat diese Parallelen im Wesen der Figuren erkannt und erfindungsreich mit der Kunst der Malerei sinnbildlich überhöht. Die fehlerhafte Natur der Monstren wird durch den Künstler bestätigt. Zugleich wird jedoch ihr Wesen durch die Anlehnung an einen klassischen Mythenstoff und die Gattung der Skulptur als Kunstform neu erfunden. Das Monstrum der Natur wird im Medium der Malerei zu einem artifiziellen Kunstwerk erhoben.

IV. Die Allegorien von Velázquez – Kleinwüchsige als Verweise auf die Illusion der Malerei

Die Malerei, die in Bildern aus Naturwundern lebendige Skulpturen schaffen kann, wird auch in den Gemälden von Velázquez zum Thema erhoben. Die viel gepriesene virtuose Technik, die Velázquez vor allem in den Bildern der Narren und Kleinwüchsigen anwendet, trägt einerseits dazu bei den Figuren eine mentale und lebendige Tiefe zu verleihen, andererseits

⁷⁸⁹ Bouza Álvarez/Betrán Moya 2005, S. 44f.

⁷⁹⁰ Gil González 2001, Nr. 69, S. 101: „Relacion verdadera, en que se da noticia de vn gran Prodigio de Naturaleza, que ha llegado à esta Corte, un vna Niña Giganta, llamada Eugenia, natural de la Villa de Barçena, en el Arçobispado de Burgos Refierefe fu nacimiento, Padres, y edad: La grandeza, y robuftéz de fu Cuerpo; y como la traxeron fus Padres à la prefenca de nuestros Catolicos Reyes, y esta en fu Real Palacio. Con otras circunftancias que verà el Curiofo.“ Der Text ist einem Flugblatt mit einem Holzschnitt von Eugenia Martínez Vallejo entnommen. Das Flugblatt wurde 1680 in Madrid veröffentlicht. Insgesamt hat González zwei Meldungen zu Eugenia Martínez Vallejo zusammengetragen.

⁷⁹¹ In einer ähnlichen Version wurde das Bild des nackten Morgante von Angelo Bronzino im 19. Jahrhundert restauriert. Er bekam einen Pokal in die Hand, einen Weinkranz auf den Kopf und ein Weinrebenblatt vor sein Genital. Die Attribute des Bacchus wurden erst 2010 zugunsten der ursprünglichen Gestaltung entfernt, siehe: Hendlar 2010, S. 214.

⁷⁹² Im Gemälde *Los Borrachos* von Velázquez werden Mäßigung und die Besonnenheit als eine der wichtigsten Tugenden für das Regieren am Gegenbeispiel von Bacchus vorgeführt (Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, S. 39 und siehe S. 93 in dieser Arbeit). Antike Bacchusfeiern wurden bereits im 15. Jahrhundert in Italien mit den Ausschweifungen des Carnevals in Zusammenhang gebracht. Laut Emmelring-Skala prägten frühchristliche Autoren das Bild von Bacchus als *Deus naturae*, indem sie den Sittenverfall bei diesen Festen als Idolatrie und Gottesabkehr verurteilten: Andreas Emmelring-Skala: Bacchus in der Renaissance I (Studien zur Kunstgeschichte, 83), Hildesheim [u. a.] 1994, S. 407–409, 412–417. Während in der Renaissance Bacchus vor allem in der Skulptur in maßvollen Proportionsverhältnissen dargestellt wurde, hat im 17. Jahrhundert Rubens den Bacchus und den Silen im Zusammenhang mit Weingenuss mit einem fülligen und unathletischen Körper abgebildet, siehe: Martin Warnke: Rubens. Leben und Werk, Köln 2011, S. 79–85. Vgl. zur Renaissance-Skulptur die Studie zum Bacchus von Michelangelo und Jacopo Sansovino von: Bühler 2002, S. 236ff. und 272ff.

entlarvt sie diese ablesbar als gemalte Geschöpfe. Deutlich beobachten kann man diese Malweise beim Narren Calabacilla. Sein Körper im Bildraum wird zwar durch pastose Strukturierung der Kleidung physisch greifbar, gleichzeitig aber verschwimmen sein Gesicht und seine Hände diffus und konturlos.⁷⁹³ Die gleiche Behandlung erfahren Kleidung, Gesicht und Hände beim Kleinwüchsigen mit dem Kartenspiel.⁷⁹⁴ Verlieren die Gliedmaßen an Kontur, entsteht der Eindruck einer Bewegung. Die Figuren erscheinen lebendig. Bei näherer Betrachtung jedoch gibt sich die Kunst durch die zum Teil grobe Malweise zu erkennen.⁷⁹⁵ Technische Mittel wie perspektivische Verkürzungen und Höhungen, eine kontrastreiche Licht- und Schattenmodulation, eine unterschiedliche Strukturierung der Pigmente oder ein pastoser Farbauftrag tragen dazu bei, die Bilder in einen ästhetischen, künstlerischen Genuss zu verwandeln.⁷⁹⁶ Bei Velázquez wird die Malerei als solche aber nicht nur durch eine deutlich sichtbare Technik erkennbar. Um seine *imitatio creatoris* unter Beweis zu stellen, musste er sich in seinen Bildern besonders der Thematik des *engaño* und *desengaño* widmen.

Die Täuschung und deren Entlarvung zusammengefasst im Begriffspaar *engaño-desengaño* war ein zentrales Leitthema in der Literatur und Kunst des spanischen Siglo de Oro.⁷⁹⁷ In der geistlichen und moralistischen Literatur des 17. Jahrhunderts wurde die Aufdeckung des Scheins als ein wichtiges Kriterium einer tugendhaften Person behandelt. Denn der Schein trügte nicht nur die Wirklichkeit, sondern auch die Wahrheit und trat dem regierenden König auf dem politischen Parkett auch als Heuchelei (*hypocresía*) und Verstellung (*simulación*) entgegen.⁷⁹⁸ Dementsprechend wurde die Fähigkeit des erkennenden Sehens und alle Arten von Täuschungen, die dem Prinzen begegnen können, in der Fürstenspiegelliteratur thematisiert. Dazu gehörten auch optische Phänomene wie sie durch die Lichtbrechung des Wassers verursacht werden können, wenn man ein gerades Ruder ins Wasser taucht und es abgknickt erscheint. Prinzen wie Könige wurden dazu angehalten sich im erkennenden Sehen zu schulen, um nicht Opfer solcher Täuschungen zu werden.⁷⁹⁹ Gracián hat dieser Thematik einen ganzen allegorischen Roman gewidmet, wie an einer früheren Stelle in dieser Arbeit erläutert wurde.⁸⁰⁰ Künstler wie Velázquez reicherten ihre Gemälde mit visuellen und auch inhaltlichen Spielen an, um nicht nur den versierten Kunstbetrachter herauszufordern, sondern auch ein anspruchsvolles und komplexes Werk zu präsentieren, das den Gebrauch des Verstandes und des erkennenden Sehens verlangt, um sich als intellektuelle Kunst zu beweisen. Der künstlerisch erzeugte *engaño* bildete im 17. Jahrhundert eines der nobelsten und entscheidendsten Mittel der Malerei, um sich als intellektuelle Tätigkeit zu

⁷⁹³ Vgl. Moffitt 1982, S. 305; Brown 1988, S. 148. Zu den Bildangaben siehe Anm. 623.

⁷⁹⁴ Zu den Bildangaben siehe Anm. 611.

⁷⁹⁵ Brown schließt aus der groben Malweise auf eine schnelle und freie Erledigung, die sich Velázquez bei konventionellen Gemälden jedoch nicht erlauben durfte (Brown 1988, S. 101).

⁷⁹⁶ Vgl. Brown 1988, S. 97; López-Rey 1997, S. 136.

⁷⁹⁷ Grundlegend: Schulte 1969. Siehe auch: Otis H. Green: Spain and the western tradition. The Castilian mind in literature from El Cid to Calderón, Bd. 4, Madison [u. a.] 1966, S. 43–76.

⁷⁹⁸ Die kritische Auseinandersetzung mit dem *engaño* auf moralpolitischer Ebene nahm ihren Anfang mit der Veröffentlichung des Traktats *Il Principe* (1532) von Niccolò Machiavelli, der die Verstellung als Kunst wertete und über die Verpflichtung zur Tugend stellte, wenn es für die Staatslenkung dienlich war. Als Reaktion darauf folgte in Spanien die Veröffentlichung mehrerer Fürstenspiegel, die sich der christlichen Tugendlehre widmeten, wie das Traktat *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano* (1595) von Pedro de Ribadeneyra, der Machiavellis Lehren mit den entsprechenden Begriffen *engaño*, *hypocresía*, *simulación* umschrieb (Jogler 2013, S. 3499). Vgl. dazu auch: Méchoulan 1998, S. 449–451.

⁷⁹⁹ Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe*, 1640, Emblem 46, fol. 291: „A la vista se ofrezca torcido, i quebradora el remo, que está debajo de las aguas, cuya refracción causa este efecto: así nos engaña muchas veces la opinión de las cosas.“ Auf den folgenden Seiten (bis fol. 298) behandelt er weitere Täuschungen der Wahrnehmung und des Urteilsvermögens wie falsche Informationen, die eigenen Leidenschaften, die eigenen Sinne, aber auch Lobreden und Schmeichelein. Eine ausführliche Analyse verschiedener Metaphern des Sehens, die mit dem *desengaño* in Verbindung stehen, wurde vorgelegt von: Schulte 1969, S. 151–168.

⁸⁰⁰ Siehe S. 54f.

behaupten.⁸⁰¹ Der Topos der täuschend lebendigen Malerei als Nachahmerin der Natur, der Verwechslung des Abbildes mit der Realität, war seit der Antike verbreitet und wurde in den Künstlerviten des 17. Jahrhunderts immer wieder aufgegriffen.⁸⁰² Auch die Malerei von Velázquez wurde an vielen Stellen mit diesem Topos gelobt.⁸⁰³ Zu den malerischen Mitteln, die die optische Täuschung selbst thematisierten, gehörten vor allem Trompe l'œil-Effekte und das Spiel mit den Bildebenen wie sie bei Velázquez schon in seinen *bodegones* und mythologischen Werken beobachtet wurden.⁸⁰⁴ Sie wurden als innerbildliche Verweise auf die künstlerisch erzeugte Illusion gestaltet. In den Gemälden der Infanten übernahmen Kleinwüchsige die gleiche Funktion. Velázquez bezog sie auf etymologischer Ebene in die Demonstration der Fähigkeiten der Malerei ein, denn in ihrer etymologischen Bedeutungsfunktion als anzeigende und vermittelnde Wesen zwischen dem göttlichen Willen und dem Menschen vermittelten sie nun im Auftrag des Künstlers zwischen dem Betrachter und der malerischen Illusion der Wirklichkeit, dem Medium des Bildes.

In dieser Position erweist sich auch der Kleinwüchsige im Bildnis *Der Thronfolger Baltasar Carlos mit einem Zwerg* (Abb. 3). Bei näherer Betrachtung kann man eine horizontale Linie am Boden erkennen, die von dem Saum des Kleides des Kleinwüchsigen ausgeht und entlang des Teppichs verläuft. Gállego hat diese Beobachtung als Erster gemacht und die Vermutung geäußert, dass es sich bei diesem Gemälde um ein ‚Bild im Bild‘ handelt, eine Komposition, die Velázquez schon in den *bodegones Christus im Hause von Maria und Martha* und dem *Emmausmahl* umgesetzt hat.⁸⁰⁵ Die unterschiedliche Gestaltung des Blumenmusters entlang der Linie unterstützt diese Annahme: Oberhalb der Linie ist das florale Muster detaillierter ausgearbeitet als unterhalb. Insgesamt büßt das Teppichmuster im Bereich des Kleinwüchsigen an Konturschärfe, Goldstickereien und an Farbtintensität ein. Die Linie markiert eine Grenze, von der sich der bildliche Raum des Infanten geradezu perspektivisch abzuheben und aufzurichten scheint. Zudem ist es sehr auffällig, dass sich der Kleinwüchsige ausgerechnet entlang dieser Linie vor dem Infanten positioniert. Gewöhnlich wurde ein Kunstwerk in ein Bild durch einen Rahmen integriert, damit es als solches klar erkennbar ist. Je deutlicher beide in ihrem Bildcharakter erscheinen, desto deutlicher erfolgt die Konfrontation der beiden Darstellungen.⁸⁰⁶ In diesem Gemälde wird die Grenze der Wirklichkeitsebenen jedoch verklärt. Es scheint, als ob es Velázquez dem Betrachter selbst überlässt, ob er diese Grenze ziehen möchte oder nicht. Dabei spricht vieles dafür. Die Konfrontation wird schon durch das antitypische Wesen der beiden Dargestellten initiiert.

⁸⁰¹ Diese Art der Kunst, die ihr Kunstsein verbirgt, wurde im Barock als Kunst auf höchstem Niveau begriffen, da sie für einen Kunstkennner bestimmt war, siehe: Christiane Kruse: *Ars latet arte sua: Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock*, in: *Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen* (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 4), hg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 95–113, hier S. 107.

⁸⁰² Dieser Topos wurde in der Naturgeschichte des Plinius in vielen Beispielen für Maler wie Zeuxis, Aristides von Theben und Timanthes dargelegt und später im 16. und 17. Jahrhundert von spanischen Literaten wie Pacheco und Ferrer de Valdecebro wieder aufgegriffen, siehe: Emilie L. Bergmann: *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry* (Harvard Studies in Romance Languages, 35), Cambridge 1979, S. 74–76.

⁸⁰³ So von Juan Vélez de Guevara in einem Gedicht über ein Königsporträt von Velázquez und von Saavedra Fajardo ebenfalls in Bezug auf die Lebendigkeit der königlichen Darstellung (Jogler 2013, S. 354, Zitate in Anm. 1210). Die entsprechenden Stellen sind abgedruckt bei: Gallego Burín 1960, S. 15, 57f.

⁸⁰⁴ Gállego 1989, S. 166. Als Beispiel sei das Gemälde *Sage der Arachne* angeführt, wo man nicht mit Sicherheit sagen kann, ob sich die beiden als Pallas Athena und Arachne identifizierten Figuren außerhalb oder innerhalb des Teppichs im Hintergrund befinden. Zur Bild-im-Bild-Thematik siehe auch: Julián Gállego: *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid 1984.

⁸⁰⁵ Gállego 1989, S. 166, 170. Die beiden Genrekompositionen im *bodegón*-Stil werden jeweils im Hintergrund durch eine religiöse Szene aufgebrochen. Dieses Schema findet wohl Anlehnung an eine im 16. Jahrhundert mit Pieter Aertsen in Flandern entstandene Tradition, siehe: August L. Mayer: *Velázquez und die niederländischen Küchenstücke*, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt, 1919*, S. 236–237; Halldor Soehner: *Die Herkunft der Bodegones de Velazquez*, in: *Estudios sobre Velázquez y su obra* (Varia Velazqueña), hg. von Antonio Gallego Burín, Bd. 1, Madrid 1960, S. 233–244, hier S. 236f.

⁸⁰⁶ Kathke 1997, S. 188.

Erfolgt der Vergleich zunächst auf der Ebene des äußerlichen und inneren Gegenbildes anhand von Identität, Größe, Haltung, Bewegungsmomenten, Kleidung, Attributen und Haartracht, wird das Monstrum als Gegenbild zum Prinzen schnell identifiziert. Weitet man den Vergleich nun auch auf die Kunstgattung aus, so erschließt sich hier ein Porträt des Infanten, vor dem sich ein monströses Naturwunder im Vordergrund aufhält. Es ist der Infant, der sich als gemaltes Kunstwerk im Kunstwerk entpuppt und der Kleinwüchsige öffnet den Zugang zu diesem visuellen Spiel. Wie ein Gegenstand der Trompe l'œil-Malerei verweist er auf die andere Realitätsebene ohne die Dominanz der Porträtfigur zu beeinträchtigen.⁸⁰⁷ Es war üblich Gegenstände in den vermeintlichen Tastbereich des Betrachters zu legen. Dazu gehörten Zettel, Briefe und Materialillusionen an Wänden und Rahmen, die durch Risse, Steinfugen, Nägel, Inschriften und Ähnliches gestaltet wurden. Täuschend echt gemalt bauten sie als integrativer Teil des fiktiven Wirklichkeitszusammenhangs eine direkte Kommunikation mit dem Betrachter auf. Häufig geschah dies auch über Informationsträger wie Zettel, Buchseiten oder Briefe. In diesem Fall ist der Kleinwüchsige der Nachrichtenträger, der sich durch sein Wesen und seine körperliche Drehung von der im Tiefenraum vorgetäuschten Malerei distanziert. Im Unterschied zum klassischen Trompe l'œil gibt er aber nicht vor ein Teil der Betrachterwirklichkeit zu sein. Er ist Teil des Bildes, in dem er eine weitere Bildebene scheidet, eine Metaebene, die allein zum Medium des Bildes gehört. Als mediales Geschöpf und Teil der Illusion übermittelt er eine zweifelsfreie Wahrheit über die Fähigkeiten der Malerei einen vollendeten *engaño* zu kreieren, ein wahrhaftes Porträt, das auch durch die Wesensähnlichkeit einer Person täuscht.⁸⁰⁸ Zum einen durch die königliche Würde des Infanten, die durch ein Bildnis eine legitimierte Präsenz erfahren kann, wie das Gemälde *Die Wiedereroberung von Bahia* von Fray Juan Bautista Maino nahelegt, wo der siegreiche Philipp IV. in einem Porträt gehuldigt wird.⁸⁰⁹ Zum anderen durch die Lebendigkeit eines monströsen Naturwunders, das alle Grenzbereiche der Schöpfung auch im Mikrokosmos der Malerei bewohnt, und dem die Aufgabe zukommt die gemalte Illusion, den *engaño* zu brechen. Er verkörpert den eigentlichen *desengaño*, indem er den täuschungszerstörenden Erkenntnisakt auslöst.⁸¹⁰ Damit ist die vermittelnde Funktion des Kleinwüchsigen auch auf inhaltlicher Ebene essentiell, denn erst durch ihn erkennt der Betrachter die eigentliche Aussage des Bildes als eine Allegorie auf das Wesen und die Erziehung des Prinzen. Erst bei ihm setzt der Erkenntnisprozess des Kunstkenners an, der den Schein des sinnbildlichen Konstrukts enthüllt und damit nicht nur das Wesen der Abgebildeten, sondern auch das scheinhafte Wesen der Malerei begreift.

Im außergewöhnlichen Zusammenspiel der zentralen Porträtfiguren und ihrer bildlichen Räume erschließt sich die allegorische Konzeption des Bildes. Seine unmittelbare Analogie findet das Konzept jedoch weniger in bildlichen Vorbildern als vielmehr im zeitgenössischen spanischen Theater des Siglo de Oro, das unter Philipp IV. eine Blütezeit erlebte.⁸¹¹ Als sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts die populäre Theatergattung der *comedia* in Spanien

⁸⁰⁷ Kathke 1997, S. 129, 171.

⁸⁰⁸ Der *engaño* wird bei Pacheco als Erscheinung des *verdadero* definiert (Waldmann 1995, S. 102).

⁸⁰⁹ Juan Bautista Maino, *Die Wiedereroberung von Bahia*, 1634/35, Öl auf Leinwand, 309 x 381 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, siehe: Pfisterer 2002, S. 220.

⁸¹⁰ Zur begrifflichen Bedeutung des *desengaño* siehe: Schulte 1969, S. 19f. Vgl. die gegensätzliche Position von Jogler, die Narren und Kleinwüchsige in Einzelporträts von Velázquez selbst als Täuschungen interpretiert, indem sie u. a. einfach die Begrifflichkeiten ‚Täuschung‘ und ‚Fehler‘ (*peccatum naturae*) der Natur oder auch Naturspiel (*lusus naturae*) ohne eine etymologische Argumentation gleichsetzt (Jogler 2013, S. 361–366). Die Interpretation der Einzelbildnisse wurden bereits auf S. 109f. angesprochen.

⁸¹¹ Zum spanischen Theater siehe: Melveena McKendrick: *Theatre in Spain. 1490–1700*, Cambridge [u. a.] 1989; Margaret R. Greer: *The Development of National Theatre*, in: *The Cambridge History of Spanish Literature*, hg. von David T. Gies, Cambridge 2004, S. 238–250; Maria M. Delgado/David T. Gies (Hg.): *A History of Theatre in Spain*, Cambridge 2012.

etablierte, betrat auch eine komische Figur die Bühne, der *gracioso*.⁸¹² Er wurde zum festen Bestandteil der *comedia* und erschien meist in Gestalt eines Dieners, der seinen Herrn durch das gesamte Stück begleitete. Sein Einsatz erfolgte auch in den *entremets* zwischen den einzelnen Akten, die kurzen witzigen Handlungen mit Figuren aus dem einfachen Volk vorbehalten waren. Zu seinen Aufgaben gehörte es jedoch nicht nur das Publikum zum Lachen zu bringen. Er erfüllte auch eine metadramatische Funktion als vermittelnde Figur zwischen zwei Realitätsebenen, dem Schauspiel auf der Bühne und dem Publikum vor der Bühne, indem er sich an das Publikum wandte und das Theaterstück auf humorvolle Weise kommentierte.⁸¹³ Da der *gracioso* viele Aspekte mit der Narrenfigur teilte, darunter auch seinen Herrn als verzerrtes Spiegelbild zu verkörpern, hat Jogler diese Mittlerfunktion analog am Narrenbildnis von Pablo de Valladolid aufgezeigt.⁸¹⁴ Das Bildnis eröffnet gleich einem *gracioso*, der in einem Vorspiel (*loa*) das Hauptstück einleitet, im Hängungskontext einer Treppe die Serie der Narrenbildnisse.⁸¹⁵ Sobald sich der närrische *gracioso* an das Publikum wendet, durchbricht er die geschlossene Handlung des Schauspiels und macht auf die fiktionale Konstruktion des Stücks aufmerksam.⁸¹⁶ Tatsächlich gehen die Wurzeln dieser Theaterfigur auf das geistliche Schauspiel des Mittelalters zurück. In der Tradition des mittelalterlichen Theaters wurde dem Narren die Rolle des Kommentators gegeben, der auf den bedenklichen Lebenswandel einer Maria Magdalena oder des verlorenen Sohnes hinweist. So waren Wirtshausszenen, die das sündige Treiben des verlorenen Sohnes vor Augen führten, häufig Teil von Aufführungen in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts und fanden auch Eingang in die Druckgrafik und Reliefkunst.⁸¹⁷ Der Narr übernahm die Rolle des skeptisch-desillusionierenden Wahrheitsverkünders in einer Welt voller Narrheit, in der er selbst zum Vernünftigen unter den Toren wurde und auf die gesellschaftlichen Misstände hinwies. Die Umdeutung der Narrheit als weise Wahrheitsverkünderin hatte wiederum ihre Wurzeln in der radikalisierten paulinischen Überzeugung des Neuen Testaments, die die Weisheit der Welt als Torheit ausdeutete und Christus als ersten Narren unter den wahren Toren, der die christliche Weisheit erlangte.⁸¹⁸ Diese positive Auslegung des Narrheitsbegriffs erfuhr durch die populäre humanistische Schrift *Lob der Torheit* von Erasmus von Rotterdam eine weite Verbreitung und prägte die Narrenfigur nachhaltig.⁸¹⁹ Auch der spanische *gracioso* weist in seinem fiktiven Mikrokosmos

⁸¹² Zur Gattung der *comedia* siehe: McKendrick 1989, S. 72–83; Jonathan Thacker: Lope de Vega. Calderón de la Barca and Tirso de Molina. Spain's Golden Age drama and its legacy, in: A History of Theatre in Spain, hg. von Maria M. Delgado und David T. Gies, Cambridge 2012, S. 36–56.

⁸¹³ Kinter 1978, S. 16f., 23, 88. Zu seiner illusionsbrechenden Funktion siehe: Sturgis Leavitt: Notes on the Gracioso as a Dramatic Critic, in: Studies in Philology, 28, 1931, S. 847–850; Carmen Bravo-Villasante: La realidad de la ficción negada por el gracioso, in: Revista de filología española, 28, 1944, S. 264–268. Siehe auch den Beitrag von Mateo Gómez, der Velázquez' Narrenfiguren im Kontext der spanischen *entremeses* behandelt: Isabel Mateo Gómez: Velázquez pintor de la comedia humana: Los bufones, in: Velázquez y el arte de su tiempo, hg. von Emilio Muñoz, Madrid 1991, S. 141–150. Zur Funktion des Narren in der *comedia* von Lope de Vega siehe: Jonathan Thacker: La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega, in: Autoridad y poder en el Siglo de Oro, hg. von E. Williamson. I. Arellano und Christoph Strosetzki, Madrid 2009, S. 175–188. Vgl. auch die Literaturhinweise zur Narrenfigur in der spanischen Literatur und im Theater in Anm. 5. Närrische Figuren finden sich auch in der italienischen *commedia dell'arte*. Eine Analogie findet der *gracioso* hier insbesondere in der Figur des Harlekin, einem Vertreter der Zanni, der intrigierenden Diener, die den Mächtigen der Gesellschaft ihr eigenes Fehlverhalten vorhalten, siehe: Hülsen-Esch 2007, S. 102f. Reiches Bildmaterial zu den Figuren der *commedia dell'arte* wurde von Esrig zusammengetragen: David Esrig (Hg.): Commedia dell'arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels, Nördlingen 1985.

⁸¹⁴ Diego Velázquez, *Pablo de Valladolid*, um 1635, Öl auf Leinwand, 209 x 123 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁸¹⁵ Jogler 2013, S. 99, 164.

⁸¹⁶ Jogler 2013, S. 385.

⁸¹⁷ Meier 1955, S. 6–8. Als Beispiel aus der Reliefkunst behandelt Meier das Antwerpener Relief *Der verlorene Sohn im Zwiespalt* (um 1545) aus dem Rijksmuseum in Amsterdam. Siehe dazu auch: Tietze-Conrat 1957, S. 55, sowie den Kupferstich von Jacob de Gheyn, *Der verlorene Sohn*, um 1575, Kupferstich (ebd. S. 53, Abb. 57).

⁸¹⁸ Meier 1955, S. 9; Lever 1992, S. 19, 140–141; Schmitz 2004, S. 24–26, 29.

⁸¹⁹ Mezger 1981, S. 24; Lever 1992, S. 140–141; Schmitz 2004, S. 24–26, 29.

des Theaterstücks auf einen Konflikt hin, der meist in einer verzwickten Liebesgeschichte begründet ist. Im Laufe der Handlung wird in Anlehnung an die karnevaleske Tradition das vom Konflikt zerstörte System hinterfragt und auf den Kopf gestellt. Am Ende wird jedoch wie in der *civitas dei* die gestörte Ordnung wiederhergestellt, die Hochzeit gefeiert und das System bestätigt.⁸²⁰ So weise der Narr auch in seiner Metaebene erscheint, bleibt er doch eine Figur des Dramatikers, eine närrische und karikatureske Verkörperung, an der systemische Fragen vorgeführt werden konnten. Im *entremés El retrato vivo* (Das lebende Porträt) von Augustín Moreto, das gegen Ende 1650 verfasst wurde, übernimmt der berühmte buckelige Schausteller Juan Rana, der im Laufe seiner Karriere den *gracioso* in zahlreichen Stücken verkörperte, auf inhaltlicher Ebene die verweisende Funktion auf die bildende Kunst selbst. Der Dramatiker verspottet den kunsttheoretischen Topoi, indem er seinen Hauptprotagonisten glauben lässt ein lebendiges Porträt seiner selbst zu sein. In seiner festen Überzeugung als Porträt zu existieren, führt Juan Rana die Sinnlosigkeit der repräsentativen Funktion eines Porträts vor und stellt zugleich die Torheit eines Narren zur Schau, der tatsächlich glaubt, dass ein Porträt lebendig sei.⁸²¹

Diese närrische Einfältigkeit und fehlende Einsicht in die Dinge könnte man auch dem Kleinwüchsigen im Gemälde von Baltasar Carlos unterstellen. Voller Elan in sein Spiel vertieft, scheint er gar nicht bemerkt zu haben, wie er sich rücklings dem Porträt genähert hat. Velázquez hält genau den Moment fest, als der Kleinwüchsige sich beim Umdrehen der Gegenwart des Infanten gewahr wird, wobei es offenbleibt, ob er den Unterschied zwischen Abbild und realer Person erkennen wird. Dass er dem Infanten in seiner spielerischen Aktion derart nahegekommen ist, bestärkt zumindest den Umstand, dass es sich beim Infanten nicht um eine lebende Person, sondern nur um ein Abbild handelt, das den Kleinwüchsigen in trügerischer Sicherheit gewährt hat. In dem Moment, als der Kleinwüchsige auf das Bild aufmerksam wird, bricht die Illusion des Betrachters und er erkennt die Bühne vor dem Bild, auf der sich der Kleinwüchsige wie ein *gracioso* vor dem Hauptakt bewegt. So oder so erweist der Kleinwüchsige dem Infanten nicht den nötigen Respekt, dessen Erscheinung auch im Porträt eine metaphysische Größe verliehen wird, die sich in einer durch Kultur und Kunst geformten und vollendet Repräsentation ausdrückt.

Einen närrischen *gracioso*, diesmal jedoch im passenden, auffallenden roten Kostüm, spielt auch der Kleinwüchsige im Gemälde *Prinz Baltasar Carlos mit Conde Duque de Olivares in der Reitschule* (Abb. 5). Bei diesem Gemälde handelt es sich um ein Reiterbildnis des Infanten, das in eine informelle höfische Szene eingebettet ist. Links im Vordergrund vollführt der Infant auf einem schwarzen Pferd eine Reitübung der hohen Schule: eine Kurbette. Im Mittelgrund wohnen der Lektion drei Personen bei: Rechts im Bild empfängt sein Lehrmeister Conde Duque de Olivares eine Lanze von Alonso Martínez de Espinar, dem Waffenmeister. Weiter links im Bild sieht man Juan Mateos, den Jägerobermeister und Kammerdiener des Infanten. Der König und die Königin wohnen der Szene im Hintergrund auf einem Balkon der Gemächer des Infanten im Schloss Buen Retiro mit weiteren Personen bei.⁸²² Der Kleinwüchsige erscheint am linken Bildrand, unmittelbar am Schweif des Pferdes. Es wird angenommen, dass das Gemälde von Conde Duque de Olivares als eine Allegorie auf die Erziehung des Prinzen in Auftrag gegeben wurde.⁸²³ Im Zentrum wird das Reiten als stoische

⁸²⁰ Zum szenischen Aufbau der spanischen *comedia* siehe: Simson 2001, S. 52f.

⁸²¹ Im Detail analysiert von: Bass 2008, S. 112–117; Jogler 2013, S. 386–388. Zur Karriere von Juan Rana im Theater des Siglo de Oro siehe die Monografie von: Francisco Sáez Raposo: *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid 2005. Bass hat ihn als Kleinwüchsigen bezeichnet, überliefert ist jedoch nur, dass er einen Buckel hatte.

⁸²² Zur Identifizierung der übrigen Personen siehe: Enriqueta Harris: *Velázquez's Portrait of Prince Baltasar Carlos in the Riding School*, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 118, Nr. 878, 1976, S. 266–273, 275, hier S. 271.

⁸²³ Harris 1976, S. 272.

Erziehungsmaxime vorgeführt. In der überlegenen Führung des Pferdes beweist der Infant seine herrschaftliche Souveränität, indem er nicht nur seine Affekte, sondern auch die des Pferdes reguliert. Diese metaphorische Bildformel der Staatslenkung war in der spanischen Fürstenspiegelliteratur zur Erziehung des Prinzen, aber auch in der emblematischen Literatur fest verankert.⁸²⁴ Olivares scheint hier eigene politische Interessen zu verfolgen, indem er sich als pädagogische Instanz inszeniert, die die Erziehung des Infanten in die Hand genommen hat.⁸²⁵ Es ist jedoch ausgerechnet der Kleinwüchsige, der verrät, auf welchem Dargestellten der Fokus liegt. Mit seinem rechten Zeigefinger deutet er auf den Infanten, der sich unmittelbar neben ihm auf dem stattlichen Pferd behauptet. Er trägt ein rotes Hofkostüm mit weißem Kragen und einen schwarzen Hut mit Feder. Trotz der auffallenden Farbe seines Kostüms übersieht man beinahe seine miniaturhafte Gestalt, die sich dicht zwischen Schweif und dem äußersten linken Bildrand drängt. Seine Positionierung im Bild ist äußerst ungewöhnlich, ebenso wie seine räumliche Verortung. Seine Füße enden auf der Mittelgrundebene des Bildes und werden auch teilweise vom Pferdeschweif verdeckt, sodass man ihn zu den drei Personen rechts verorten müsste. Doch wölbt sich sein Oberkörper deutlich über den Schweif in den Vordergrund des Bildes; auch sein rechter Arm befindet sich auf dieser Ebene. Es wirkt geradezu so, als ob er nachträglich ins Bild gesetzt worden wäre. Dabei hat er eine Schlüsselposition im Bild inne. Sein Körper ist in einer seitlichen Ansicht dem Infanten, der zentralen Bildaktion, zugewandt. Der Kopf ist dagegen frontal zum Betrachter gewandt, den er offen aus dem Bild heraus anblickt. Seine ganze Präsenz ist auf eine direkte Kommunikation zwischen Bildgeschehen und dem Betrachter ausgelegt. Schwebend zwischen den Ebenen lenkt er mit seinem Verweis die gesamte Aufmerksamkeit auf den Infanten, der uns ebenfalls anblickt. Da er sich nicht eindeutig ins Bildgeschehen fügt, steht er zwischen diesem und dem Betrachter als eine vermittelnde Figur. Als ein Monstrum (*monstra*), abgeleitet vom Verb *monstrare*, zeigt der Kleinwüchsige den göttlichen Willen an, der sich in der Souveränität des Infanten als künftigen König erfüllen wird. Das von Gott bestimmte und legitimierte spanische Königshaus erfährt in dieser Allegorie eine weitere Bestätigung durch ein göttliches Zeichen, das durch ein monströses Naturwunder verkörpert wird. Im Gegensatz zur spätmittelalterlichen Ikonographie, in der der Narr auf die zentrale Figur des Bildgeschehens verweist, um wie beim Gleichnis des verlorenen Sohnes auf dessen bedenklichen Lebenswandel aufmerksam zu machen,⁸²⁶ übernimmt der Kleinwüchsige beim Infanten keine moralisierende Funktion. Im Kontext eines Hofes, der die göttliche Ordnung widerspiegelt, hatte eine umgekehrte Rollenverkörperung keine Berechtigung.

Velázquez weist den närrischen Figuren in den Bildern ihren angestammten Platz zu. Als Grenzbewohner der menschlichen Gesellschaft und der gesamten göttlichen Schöpfung bewohnten sie auch die räumlichen und bildlichen Grenzbereiche. Die einzige Illusion, die sie in seinen Bildern entlarven, ist die der täuschenden Wirklichkeit seiner Malerei. In der Figur des Kleinwüchsigen im Gemälde *Prinz Baltasar Carlos mit Conde Duque de Olivares in der Reitschule* geht Velázquez noch einen Schritt weiter, indem er sie komplett der Bildrealität enthebt. Wie eine optische Täuschung, die mit dem Sehen des Betrachters spielt, hält sich der

⁸²⁴ A. Walter Liedtke/John F. Moffitt: Velázquez. Olivares and the baroque equestrian portrait, in: The Burlington Magazine, Bd. 123, Nr. 942, Sep. 1981, S. 528–537, hier S. 535f. Die Figur eines Reiters, der die im Pferd symbolisierten ungezügelten Leidenschaften meistert, wurde von Alciato in seinem *Emblematum liber* von 1531 als Herrschaftssymbol verankert, siehe: ebd. Anm. 45 und das entsprechende Emblem bei Bernat Vistarini/Cull 1999, S. 147, Emblem 261. Die Analogie zwischen Reitkunst und Staatslenkung wurde in vielen Variationen in der emblematischen und poetischen Literatur behandelt u. a. von Covarrubias y Orozco in seinen *Emblemas morales* und von Lope de Vega, siehe: Liedtke/Moffitt 1981, Anm. 52, 54. Vgl. auch: Vostres 2001, S. 181–185.

⁸²⁵ Vgl. Martin Warnke: Das Reiterbildnis Balthasar Carlos von Velázquez, in: Amici amico. Festschrift für Werner Gross zu seinem 65. Geburtstag am 25. 11. 1966, hg. von Kurt Badt und Martin Gosebruch, München 1968, S. 217–227, hier S. 221–222; Brown 1988, S. 125.

⁸²⁶ Meier 1955, S. 6–8.

Kleinwüchsige auf zwei Bildebenen zugleich auf. Velázquez lässt ihn keine klare Position beziehen, sodass er nicht Teil der konstruierten physikalischen Bildwelt werden kann. Er schwebt außerhalb der Realität der übrigen Dargestellten und verweist damit unmittelbar auf die Malerei als Schafferin des imaginären Bildraums. Mit dieser Figur vollführt der Künstler einen Bruch innerhalb des bildlichen Systems. Zugleich spricht er durch sie eine Einladung an den Betrachter aus, diesen Bruch wahrzunehmen und die Malerei als solche in ihrer Bedeutung als allegorische Repräsentation zu erkennen.

Die vermeintlich alltägliche Realität enthüllt sich auch im Gemälde *Las Meninas* über die Betrachtung der Kleinwüchsigen als eine verschlüsselte Allegorie auf die Erziehung und das Wesen der Infantin. Bis 1843 wurde das Bild als ein Porträt der königlichen Familie (*La Familia de Felipe IV.*) bezeichnet.⁸²⁷ Einem königlichen Familienbild entsprechend sind auch die engsten Familienmitglieder samt Gefolge abgebildet. Sie alle positionieren sich um die junge Infantin, die zum Entstehungszeitpunkt des Gemäldes (1656) das einzige lebende Kind von Philipp IV. und seiner zweiten Ehefrau Maria Anna von Österreich war. Die Anwesenheit des Künstlers Velázquez im Bild weist jedoch auf eine Bedeutung über ein reines Familienporträt hinaus. Waldmann fasst die Bemühungen von Velázquez in diesem Gemälde als eine Beweisführung seiner Nobilität zusammen, die ihn nicht nur als einen *pintor-arquitecto* des Königs, sondern auch als einen Meister des *engaño* und der *historia* auszeichnen.⁸²⁸ Der Status der Malerei als *ars liberalis* wird dementsprechend in vielen Einzelementen und der Gesamtkomposition des Bildes demonstriert. Auf vielschichtige Weise thematisiert sich das Bild immer wieder selbst und auch die Gruppe der zwei Kleinwüchsigen mit dem Hund tragen ihren Anteil dazu bei. Denn um einer Historie gerecht zu werden, musste auch diese Gruppe die Kriterien erfüllen, die ihr Alberti in seinem Traktat *Della Pictura* (1435) zuschrieb und die Moffitt auch im Gemälde *Las Meninas* bestätigt sieht.⁸²⁹ Wie sie dazu beitragen, wurde bisher jedoch kaum thematisiert. Dabei bilden sie mehr als nur eine Gegengruppe zur Sittlichkeit und zum körperlichen Ebenmaß der jungen Infantin Margarita und ihrer Hofdamen.⁸³⁰ Sie bereichern die Mannigfaltigkeit der Figuren durch Alter und ihre bloße Natur als Kleinwüchsige und Monstren, die dem Publikum laut Alberti Vergnügen bereiten sollen.⁸³¹ Vergnügen löst vor allem der Unfug treibende Nicolasito beim Betrachter aus, der seinen Fuß auf den Hund stellt. Seine Handlung bringt Lebhaftigkeit ins Bild und trägt zur Variation der Haltungen und Posen der Figuren bei. Zum Ausgleich des unsittlichen Benehmens, das in einer Historie gewahrt werden musste, wurden die beiden Kleinwüchsigen mit einem Hund arrangiert, der als Symbol der Treue zusammen mit der monumentalen Figur der Kleinwüchsigen Maria Bárbola Anlehnung an die Personifikation

⁸²⁷ Warnke 2005, S. 156.

⁸²⁸ Waldmann 1995, S. 147. Viele weitere Deutungsansätze werden dargelegt in: Thierry Greub (Hg.): *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, Berlin 2001. Im Folgenden wird nur eine Auswahl von Forschungsliteratur zum Gemälde herangezogen, darunter: John F. Moffitt: Velázquez in the Alcázar in 1656: The Meaning of the Mise-en-scène of *Las Meninas*, in: *Art History*, 6, 1983, S. 271–300; Stoichita 1986; Waldmann 1995, S. 137–148; Manuela B. Mena Marqués: Die Spitze am Ärmel der Zwergin Mari-Bárbola im Gemälde *Las Meninas* von Velázquez (1997), in: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, hg. von Thierry Greub, Berlin 2001, S. 247–280; Warnke 2005, S. 152–162.

⁸²⁹ Moffitt stützt seine Argumentation vor allem auf das Kriterium der Naturnachahmung, das er in der Komposition des Bildes erfüllt sieht, da sie auf mathematischen Prinzipien beruhe und eine wissenschaftliche Perspektive demonstriere (Moffitt: 1983, bes. S. 289–291).

⁸³⁰ Deleito y Piñuela 1955, S. 128. Vgl. Stoichita, der die Gruppe im Sinne eines ‚corpus animale/naturale‘ als Kontrast zum ‚corpus spirituale‘ des Königspaares bezeichnet (Stoichita 1986, S. 186).

⁸³¹ Alberti, *Della Pictura*, 1436: „Das was an dem Geschichtsbilde zuerst Vergnügen hervorruft, ist der Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Gestalten. Wie bei den Speisen und in der Musik Neuheit und Abwechslung umsomehr gefällt, als sie vom Alten und Gewohnten abweichen, so erfreut sich der Geist überhaupt an jeder Fülle und jedem Wechsel, und deshalb gefällt auch in der Malerei Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit.“, zitiert nach der Übersetzung in: Thomas W. Gaechtgens/Uwe Fleckner (Hg.): *Historienmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 1)*, Berlin 1996, S. 80.

bei Cesare Ripa findet.⁸³² Bei dem nicht erkennbaren Gegenstand in der linken Hand der Kleinwüchsigen könnte es sich daher tatsächlich um einen Ring der Treue handeln, wie er im Emblem von Ripa Erwähnung findet und es Mena Marqués schlussfolgert. Doch geht die Deutung der Gruppe im Zusammenhang mit der klassischen Auslegung der mythologischen Gemälde in *Las Meninas* als eine Verpflichtung der Untergebenen, die das Hauptthema des Bildes als eine Allegorie der Macht und Autorität des Königs unterstütze, zu weit.⁸³³ Wie viel Nicolasito von der Treue hält, demonstriert er bereits offenkundig am Hund. Natürlich war dieses Benehmen ein Ausruck seines Wesens, das Velázquez charakteristisch festhielt, getreu seiner Aufgabe die Natur nachzuahmen. Wie es Alberti in Bezug auf die Figuren einer Historie fordert, bewegt der Kleinwüchsige mit seinem eigentümlichen Benehmen und natürlichen Bewegungen den Betrachter.⁸³⁴ Doch offenbart sich darin auch ein konträrer Punkt, den er mit der Thematik der Mythologien an der rechten Wand im Bild teilt. In den Gemälden *Apoll und Pan* und *Pallas Athene und Arachne* wird jeweils der Herausforderer der Gottheit gestraft, der sich anmaßt die Künste besser zu beherrschen als diese. Im Fall von Apoll ist es die Musik, in der sich Pan auf dem niederen Instrument der Flöte beweisen will. In Bezug auf Pallas ist es das Weben, in dem Arachne meint geschickter zu sein. Die Allegorien sprechen der Kunst einen höheren Stellenwert zu als dem Kunsthandwerk. Dementsprechend bringt auch Velázquez die Gruppe der Kleinwüchsigen mit dem Hund in Opposition zur Gruppe von Margarita mit ihren Hofdamen.⁸³⁵ Gemäß ihrem sozialen Stand verbleiben die drei abseits von der kunstvollen Grazie der Hofdamen, die sich in angemessenen Gebärden und Gestik üben. Sie beziehen ihre Position als natürliche Geschöpfe, die keine weitere kulturelle Verfeinerung als die prachtvollen Kleider erfahren haben, die wiederum lediglich Ausdruck der christlichen Nächstenliebe und des Anstandes ihrer Herren sind. Die monumentalen Proportionen und deutlichen Alterserscheinungen im Gesicht von Maria Bárbola bilden einen Gegensatz zur Feingliedrigkeit und Jugend der Infantin. Ebenso verhält es sich bei Nicolasito in Bezug auf seine unsittliche Bewegung, die die sittsame Gestik der Hofdamen kontrastiert. Damit erfüllen sie ein weiteres Kriterium, das Alberti der Historie zuschreibt, indem sie als Figuren in ihren Bewegungen, Proportionen und Funktionen untereinander und zur Gesamthandlung in Beziehung stehen und sich der Einheit der dargestellten Geschichte unterordnen.⁸³⁶ In der Einheit der Gesamtthematik der Kunstfertigkeit bilden sie die törichten Gegenbilder zu den Hauptprotagonisten, die nie an die Kunst und das Wesen der *Las Meninas* heranreichen

⁸³² Alberti, *Della Pictura*, 1436: „So wünsche ich denn also, dass man in jedem Geschichtsbilde den Anstand und die Sittsamkeit wahre und dass man sich bemühe, dass jede Figur ihre besondere Haltung oder Stellung zeige.“, zitiert nach der Übersetzung in: Gaetgens/Fleckner 1996, S. 80. Die Dreiergruppe wurde von Mena Marqués als eine Allegorie der Wachsamkeit in Anlehnung an die Personifikation bei Cesare Ripa interpretiert (Mena Marqués, *Die Spitze am Ärmel der Zwergin Mari-Bárbola*, 2001, S. 256).

⁸³³ Mena Marqués, *Die Spitze am Ärmel der Zwergin Mari-Bárbola*, 2001, S. 259.

⁸³⁴ Alberti, *Della Pictura*, 1436: „Jenes geschichtsbild wirst Du loben und bewundern können, welches derart mit gewissen, ihm eigentümlichen Reizen ausgestattet ist, dass jeder Beschauer desselben, ob gelehrt oder ungelehrt, dadurch erfreut und bewegt wird.“, zitiert nach der Übersetzung in: Gaetgens/Fleckner 1996, S. 79, sowie weiter im Text, ebd. S. 80: „Ein Geschichtsbild wird dann das Gemüth bewegen, wenn die in demselben vorgeführten Menschen starke Gemüthsbewegung zeigen werden. Denn in der Natur – in welcher nichts mehr als das Aehnliche sich anzieht – liegt es begründet, dass wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und trauern mit dem Traurigen.“

⁸³⁵ Zu den Gemälden in der allegorischen Deutung als Triumph der Kunst über das Handwerk siehe: Charles de Tolnay: *Velázquez' Las Hilanderas and Las Meninas (An interpretation)*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1949, S. 21–38, hier S. 36. Mena Marqués hat diese These kritisch aufgegriffen und vor dem Hintergrund der Anwesenheit des Monarchen im Spiegel des Bildes und der Treue-Personifikation umgedeutet (Mena Marqués, *Die Spitze am Ärmel der Zwergin Mari-Bárbola*, 2001, S. 258).

⁸³⁶ Diesen Anspruch formuliert Alberti in Bezug auf die Figuren: Alberti, *Della Pictura*, 1436: „Hier stellt sich die Forderung, dass die Figuren eines Geschichtsbildes sowohl an Grösse als auch in Bezug auf gegenseitiges Thun einander entsprechen.“, zitiert nach der Übersetzung in: Gaetgens/Fleckner 1996, S. 79, sowie weiter im Text, ebd. S. 80f.: „[...] so erscheint es mir als erste Forderung, dass die Bewegung aller Figuren durch das bestimmt werde, worum es sich auf dem Bilde handelt.“ Siehe auch den Kommentar von Gudrun Gorka-Reimus, ebd. S. 82.

werden. Zusammen mit dem Hund teilen sie seine Herkunft aus dem Naturraum, in dem er eigentlich als Hirtenhund lebt.⁸³⁷ In den kulturellen Raum des Hofes eingeführt, beziehen sie wie im Bild einen Schwellenraum zwischen Kultur und Natur, drinnen und draußen.⁸³⁸ An dieser Schwelle betritt der Betrachter den Bildraum, den Maria Bárbola mit ihrem direkten Blick anzieht.⁸³⁹ Wie der Kleinwüchsige im Bildnis des Baltasar Carlos bereiten sie an der Grenze des Bildraums die Bühne für den *engaño* und die *invencion* des Künstlers vor. Velázquez widmet Maria Bárbola sein ganzes technisches Können, damit sie zusammen mit der Lebendigkeit von Nicolasito und der Natürlichkeit des Hundes dem Betrachter das Gemälde als einen Ausschnitt der Wirklichkeit vorführen.⁸⁴⁰ Die Kleinwüchsigen fügen sich in die wirklichkeitsnahe Szenerie des Gemäldes ein, das eine ganze Reihe von Handlungen festhält, wie die Unterhaltung von Doña Marcela de Ulloa mit einem Wächter hinter dem rechten Hoffräulein, das Innehalten von José Nieto Velázquez, den Palastkammerer im Hintergrund auf der Treppe, den Malakt des Künstler und den vollendeten Dienst der Hofdamen im Mittelgrund.⁸⁴¹ Verstärkt wird der illusionistische Eindruck eines realen Bildraums durch den Anschnitt der Bildseiten, die Aussparung des unteren Randes und den großen Maßstab des Gemäldes. Das Bild verleitet den Betrachter geradezu in den Bildraum reinzugehen und ihn als realen Raum zu betrachten.⁸⁴² Dieses Mal als Teil der Bildwirklichkeit fällt den Kleinwüchsigen weniger die Aufgabe zu, die Illusion zu brechen, als viel mehr sie für den Betrachter über sich selbst als allegorisches Konstrukt begreiflich zu machen. Indem sie die Aufmerksamkeit des Betrachters wecken, formuliert Velázquez vor allem über Maria Bárbola die Einladung an den Betrachter das Bildgeschehen zu erschließen. Damit erfüllt Velázquez ein weiteres Kriterium von Alberti: Er weckt mit einigen Figuren der Historie die Anteilnahme des Betrachters und belehrt ihn mit Hilfe dieser über die essenzielle Thematik des Bildes.⁸⁴³ Denn letztlich verbirgt sich in *Las Meninas* eine weitere Allegorie auf die Erziehung und die Bestimmung einer Infantin, die in unmittelbarer Thronfolge steht und sich mit ihrem Hofstaat dementsprechend präsentiert. Umgeben von Erziehungsbeauftragten, von mahnenden und leitenden Gesten der Meninas begleitet, wird die Infantin auch mit klassischen erzieherischen Symbolen wie den abgebrochenen kultivierten Blumen geschmückt.⁸⁴⁴ Die

⁸³⁷ Bei dem kräftigen Hund handelt es sich wahrscheinlich um einen spanischen Mastín Español (Dittrich 2004, S. 237; Mena Marqués, Die Spitze am Ärmel der Zwergin Mari-Bárbola, 2001, S. 255). Diese Rasse wurde von Bauern zum Schutz von Viehherden und des Hofes eingesetzt. In diesem Sinne kann er auch als Symbol der Wachsamkeit verstanden werden, das den Zugang zum Hof der Infantin im vorderen Bildbereich bewacht. Zur Bedeutung des Hundes als Symbol der Wachsamkeit und Glaubenstreue siehe: Dittrich 2004, S. 227, Bildbeispiele auf S. 230–232.

⁸³⁸ Zum Hund als kulturell gedeutetes Ordnungszeichen und Ordnungsinstrument siehe: Roland Borgards: Hund. Affe. Mensch. Theriotopien bei David Lynch. Paulus Potter und Johann Gottfried Schnabel, in: Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte, hg. von Maximilian Bergengruen und Roland Borgards, Göttingen 2009, S. 105–142, hier S. 106–109.

⁸³⁹ Antonio Palomino beschreibt diese Figurengruppe in seiner Schrift *El Museo pictórico y la Escala óptica* (1724) dementsprechend als „el principal término“, eine Schwelle, an der der Betrachter das Gemälde betritt (Stoichita 1986, S. 166).

⁸⁴⁰ Die technische Ausführung wurde untersucht von: Mena Marqués, Die Spitze am Ärmel der Zwergin Mari-Bárbola, 2001, S. 255.

⁸⁴¹ Waldmann 1995, S. 144f. Die Personen wurden von Antonio Palomino in der ersten Beschreibung des Werkes in der Schrift *El Museo pictórico y la Escala óptica* identifiziert (Stoichita 1986, S. 166). Vgl. auch die Beschreibung von: Warnke 2005, S. 153–154 und López-Rey 1997, S. 209, 211.

⁸⁴² Waldmann 1995, S. 144. Zur perspektivischen Gestaltung des Gemäldes siehe vor allem den Aufsatz von Moffitt (1983). Es wird angenommen, dass das Gemälde auf dem Boden stand (Stoichita 1986, S. 168).

⁸⁴³ Alberti, *Della Pictura*, 1436: „Es gefiele mir dann, dass Jemand auf dem Bilde uns zur Anteilnahme an dem weckt, was man dort thut, sei es, dass er mit der Hand uns zum Sehen einlade, [...] so sei Alles, was immer die Figuren des Bildes unter sich oder in Bezug auf dich (den Beschauer) thun, darnach angethan, die dargestellte Begebenheit hervorzuheben oder dich über den Inhalt derselben zu belehren.“, zitiert nach der Übersetzung in: Gaehtgens/Fleckner 1996, S. 81.

⁸⁴⁴ Warnke 2005, S. 156f.; Mena Marqués, Die Spitze am Ärmel der Zwergin Mari-Bárbola, 2001, S. 271. Ameling Emmens deutete das Gemälde sogar als ein Prinzenerziehungstraktat in Anlehnung an die zeitgenössische Fürstenspiegelliteratur: Jan Ameling Emmens: Les Ménines de Velázquez. Miroir des Princes pour Philippe IV,

königliche, kultivierte Repräsentation als zentrales Thema des Gemäldes umfasst auch die bildliche Repräsentation durch die künstlerische Leistung eines Malers, die Velázquez in diesem Gemälde durch die eigene persönliche Erscheinung in Form eines kontemplativen Malakts und als Träger des noblen Santiagokreuzes thematisiert.⁸⁴⁵ *Las Meninas* bildet in mehrfacher Hinsicht den Höhepunkt seiner Nobilitierungsbestrebungen, in deren Zuge es ihm ein besonderes Anliegen schien dem Betrachter die illusionistische Konstruktion seiner künstlerischen Erschaffung immer wieder vor Augen zu führen.⁸⁴⁶

In den Porträts von Infanten mit Kleinwüchsigen wird dieses Thema geradezu programmatisch, denn alle drei thematisieren das geistige und intellektuelle Konstrukt der *Idea* auf mehreren Ebenen: Sie veranschaulichen in einer bildlichen Repräsentation die *Idea* eines Infanten als ein intellektuelles, allegorisches Konstrukt einer kulturellen Vervollkommnung des Menschen durch Erziehung, wie es Saavedra Fajardo in seinem emblematischen Fürstenspiegel für Baltasar Carlos in dem Titel *Idea de un príncipe cristiano* (1640) zusammenfasst. In der Ideenschau des Malers erschlossen, nimmt diese geistige Vorstellung als unveränderliches Beispiel und göttliche Idee, die allen Dingen, die die Natur produziert, zugrunde liegt, im Medium der Malerei Form an, um schließlich dem schauenden Betrachter in einem intellektuellen Erkenntnisakt über das illusionistische Spiel der Malerei einsichtig zu werden.⁸⁴⁷ Tatsächlich scheinen alle drei Gemälde an ein ausgewähltes Publikum adressiert gewesen zu sein. Das Gemälde *Las Meninas* hing in den privaten königlichen Gemächern des Alcázar, genauer gesagt im Büro des Königs.⁸⁴⁸ Während dieses Gemälde für den König bestimmt war, war die Allegorie *Prinz Baltasar Carlos mit Conde Duque de Olivares in der Reitschule* höchstwahrscheinlich dem zweit wichtigsten Mann im Staat gewidmet, Conde Duque de Olivares.⁸⁴⁹ Die Provenienz des Bildes *Prinz Baltasar Carlos mit einem Zwerg* verweist hingegen auf eine diplomatische Geschenkgabe, eventuell sogar unter besonderer Berücksichtigung einer ausgesprochenen Kunstkenntnis des Adressaten, wie sie vor allem unter Verbündeten und Gesandten in Italien vorherrschte.⁸⁵⁰ So exklusiv Kleinwüchsige in natura waren, so außergewöhnlich und selten waren auch die Bilder, in die sie Eingang fanden. Dementsprechend mussten sie in diesem ausgewählten Kreis große Anerkennung finden und auf eine Kennerschaft treffen, die sie herausfordern konnten.

V. Fazit

Velázquez bindet den Kleinwüchsigen im Porträt von Baltasar Carlos in ein allegorisches Konzept ein, das die Erziehung des Infanten zu einem Herrscherideal und als Demonstration des Status der Malerei als *ars liberalis* und seiner Fähigkeiten als Meister des *engaño* und der *historia* gedeutet werden kann. Im Zusammenhang mit den Bestrebungen der spanischen

in: *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 12, 1961, S. 51–79. Vgl. auch: Joel Snyder: *Las Meninas and the Mirror of Princes*, in: *Critical Inquiry*, 9, 1985, S. 539–572. Zu den historischen Umständen der Thronfolgesituation siehe vor allem: Mena Marqués, *Die Spitze am Ärmel der Zwergin Mari-Bárbola*, 2001, S. 260–264.

⁸⁴⁵ Vor dem Hintergrund des Appelles-Topos und deus-pictor-Topos wird das Selbstporträt von Velázquez in *Las Meninas* von Waldmann als *pintor divino* (*divino Apeles*) und *creator* gedeutet (Waldmann 1995, S. 143f, 148). Vgl. dazu auch: Moffitt 1983, S. 291–294.

⁸⁴⁶ Jogler 2013, S. 355f.

⁸⁴⁷ Dass sich Velázquez mit dem Konzept der *Idea* nicht nur indirekt in seinem kunsttheoretischen Umfeld, sondern auch direkt auseinandergesetzt hat, legt eine Schrift mit dem Titel *Idea de pintores y escultores en ytaliano* in seinem Inventar nahe, gelistet in: Gallego Burin 1960, S. 397.

⁸⁴⁸ Fernando Checa Cremades: *Velázquez. The complete paintings*, Antwerpen 2008, S. 199.

⁸⁴⁹ Siehe S. 142 und Anm. 823.

⁸⁵⁰ Der Marqués de Leganés (1580–1655), der zeitweise Gouverneur von Mailand war und eine große künstlerische Sammlung besaß, darunter auch Gemälde von Diego Velázquez, hätte ein entsprechender Adressat für das Bild sein können. Tatsächlich befand sich in seiner Sammlung ein Porträt des zweijährigen Infanten Baltasar Carlos. Doch wurde es bisher in der Forschung mit dem Bildnis von Baltasar Carlos in der Wallace Collection in London identifiziert, da in der Inventarbeschreibung kein Kleinwüchsiger vorkommt. Siehe unter Behandlung seiner gesamten Sammlung: José Juan Pérez Preciado: *El Marqués de Leganés y las artes*, Madrid 2010, S. 774.

Künstler und Kunstliteraten die Malerei als eine *ars liberalis* zu nobilitieren und das Porträt durch den *deus-pictor*-Topos aufzuwerten verwandelt er das Infantenbildnis in ein Lehrstück über das Wesen des künftigen Monarchen und die Fähigkeiten der Malerei, insbesondere des Porträts. Wie ebenfalls die später entstandenen Allegorien *Las Meninas* und *Prinz Baltasar Carlos mit Conde Duque de Olivares in der Reitschule* veranschaulicht das Porträt des Infanten mit einem Kleinwüchsigen in einer bildlichen Repräsentation die *Idea* eines Infanten als ein intellektuelles, allegorisches Konstrukt einer kulturellen Vervollkommung des Menschen durch Erziehung, in dem der Kleinwüchsige den Gegenpol zum herrschaftlichen Ideal bildet.

6. Zusammenfassung

Die Bildnisse der spanisch-habsburgischen Prinzen und Prinzessinnen mit Kleinwüchsigen aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind seltene Beispiele für die Konstruktion eines Selbstbildes, das nicht nur den gesellschaftlichen Stand des Dargestellten, sondern seine gesamte anthropologische Existenz thematisiert. Die Entfaltung des Selbstverständnisses der Infanten vollzieht sich dabei in Bezug und im Verhältnis zu einer außergewöhnlichen und ganzheitlichen Fehlbildung, die die hoheitliche und zentrale Stellung der Hauptdargestellten auf mehreren Ebenen kontextualisiert.

In dem christlich geprägten Weltbild der Frühen Neuzeit, das alle Lebewesen in einer hierarchischen Ordnung verortete und dem Menschen als Abbild Gottes eine zentrale Stellung zuschrieb, nahm der Kleinwüchsige mit seiner Fehlbildung eine sowohl exzeptionelle wie randständige Position ein. Als Monstrum verkörperte er ein vermindertes Vermögen und eine Abweichung vom Ideal, das die höfische Gesellschaft anstrebte. Wie der Narr übernahm er die soziokulturelle Rolle des Gegenbildes, die dem tugendhaften, ritterlichen Höfling als Abgrenzung diente. Sein kleiner Wuchs bildete eine Assoziationsfläche für nicht erreichbare Potenziale des Menschen, wie sie seit der Antike Kindern, Affen und mythischen Völkern am Rande der Welt zugeschrieben wurden. Kleiner Wuchs wurde nicht nur mit geringer körperlicher Leistung, sondern auch mit mangelnder Vernunft und mangelnder Beherrschung der Affekte verknüpft. Der Kleinwüchsige untergrub das Idealbild des vernunftbegabten, ebenmäßig proportionierten und sich zügelnden Menschen, der in der theologischen und naturkundlichen Literatur, aber auch der Dichtung und im Theater des Siglo de Oro zum Leitbild erhoben wurde. Dementsprechend teilte er sich mit dem Narren die unterhaltenden und identitätsstiftenden Funktionen am Hof, wobei er hauptsächlich die Rolle eines Spottbildes mit dem Ziel Lachen zu verbreiten übernahm. Jedoch erschloss ihm gerade diese seit der Antike tradierte Funktion über das mythische Volk der Pygmäen einen ganzen Kontext höfischer Kultur, der dem gewöhnlichen Narren verwehrt blieb. Der Kleinwüchsige partizipierte als Monstrum und Naturwunder an ritterlichen Idealbildern der höfischen Fest- und Theaterkultur, an Sehnsuchtsvorstellungen nach Abenteuern in fernen Ländern und Traumbildern von außergewöhnlichen und unerklärlichen Wundern in Gottes Schöpfung. In der Realität wurde er jedoch Gegenstand von Macht und Reichtum, Anspruch und Aneignung. Unter diesen Vorzeichen ging er als fester Bestandteil der höfischen Repräsentationsformen in die Porträts der spanischen Prinzen und Prinzessinnen ein. Sie wurden zu wichtigen Ausdrucksträgern symbolischer Macht über geographische Gebiete, kultureller Traditionen des antiken kaiserlichen Imperialismus, des burgundischen Rittertums sowie des frühneuzeitlichen Sammelwesens. Als Naturwunder erfuhren sie Bewunderung, denn sie lösten Staunen und Neugierde aus. Sie waren Gegenstand der intellektuellen Emotionshaltung des gelehrten und kultivierten Edelmannes. An der Seite von Infantin Isabel Clara Eugenia, Infant Philipp und Baltasar Carlos betonten sie deren Rang, deren künftigen Herrschaftsanspruch und deren dynastischen Auftrag als königliche Repräsentanten. Die Kleinwüchsigen legten ein naturkundliches Zeugnis über den kulturellen und anthropologischen Rang der Infanten in der Ordnung der Geschöpfe ab. Zugleich benutzte sie Velázquez in seinem Bildraum wie die Theaterfigur des *gracioso*, um Kommunikationsprozesse zu gestalten. Er verortete sie entsprechend ihrer Existenz in der menschlichen Gesellschaft und der christlichen Schöpfung an den Rändern und im Vordergrund des Bildes. Vor dem Hintergrund einer allegorischen Naturauslegung und der etymologischen Verknüpfung über das Monstrum übernahmen Kleinwüchsige moralische wie gesellschaftliche Randexistenzen in der hierarchischen Konstruktion der Bilder, um auf die Bedeutung des zentralen Hauptdargestellten zu verweisen. Velázquez betonte aber nicht nur

den anthropologischen Rang des Infanten, er thematisierte auch denjenigen des Künstlers indirekt in der Parallelisierung seiner Fähigkeiten mit denen von Gott und Natur. Unter Einbezug der Kleinwüchsigen in die Allegorien auf die tugendhaften und herrschaftlichen Infanten vermittelte er eine göttliche Idee von deren Wesen und Bestimmung durch den künstlerischen Schaffungsprozess einer die Natur imitierenden und sich selbst thematisierenden Täuschung und bildlichen Allegorese. Die Kleinwüchsigen wurden bei Velázquez zu Instrumenten der Malerei erhoben, die den Erkenntnisakt des Betrachters anstießen und damit auch eine wesensbestimmende Aussage über die Adressaten der Bilder vermittelten. In der Gesellschaft des spanischen Hofstaats wie in ihren Medien und kulturellen Praktiken dienten Kleinwüchsige wie kein anderes Monstrum als Reflexionsfläche für das eigene Selbstbild.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Alberti, Leon Battista: Della pittura. Über die Malkunst, hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.
- Alciati, Andrea: Emblemata, Lyon [1531] 1548.
- Aldrovandi, Ulisse: Monstrorum Historia, Bologna 1642.
- Andrés, P. Gregorio de (Hg.): Entrega de la librería real de Felipe II (1576), in: Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, Bd. 7, Madrid 1964, S. 7–233.
- Aristoteles: Über die Zeugung der Geschöpfe [De generatione animalium] (Die Lehrschriften), hg. von Paul Gohlke, Paderborn 1959.
- Augustinus, Aurelius: De civitate Dei. Corpus Christianorum. Series Latina XLVII/XIV. 1 und 2, hg. von B. Dombart und A. Kalb, Turnhout 1955, online unter: www.hs-augsburg.de (Stand: 12.11.2019).
- Augustinus, Aurelius: Das Handbüchlein. De Fide. Spe et Charitate, Paderborn ²1962.
- Augustinus, Aurelius: Vom Gottesstaat (De civitate Dei). Vollständige Ausgabe in einem Band. Buch 1 bis 10. Buch 11 bis 22, hg. von Carl Andresen, München 2007.
- Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville: Relation du voyage d'Espagne, Bd. 2, Lyon 1693.
- Bernat Vistarini, Antonio/Cull, John T. (Hg.): Enciclopedia de Emblemas españoles ilustrados, Madrid 1999.
- Castiglione, Baldassare: Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance [Il libro del Cortegiano, 1528] (Wagenbachs Taschenbuch, 357), Berlin ²2004.
- Covarrubias y Orozco, Sebastián de: Emblemas morales, Madrid 1610.
- Covarrubias y Orozco, Sebastián de: Tesoro de la lengua castellana o española [1611] (Biblioteca Áurea Hispánica, 21), Madrid 2006.
- Denzinger, Heinrich: Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, hg. von Peter Hünemann, Freiburg [u. a.] ⁴³2010.
- Ettinghausen, Henry: Noticias del siglo XVII: Relaciones españoles de sucesos naturales y sobrenaturales (Biblioteca hispánica Puvill. Sección Literatura, 5), Barcelona 1995.
- Févre, Jean le: Chronique de Jean le Févre. Seigneur de Saint-Rémy, hg. von François Morand, Bd. 2, Paris 1881.
- Gahtgens, Thomas W./Fleckner, Uwe (Hg.): Historienmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 1), Berlin 1996.
- Gallego Burín, Antonio (Hg.): Elogios poeticos. textos y comentarios criticos. documentos. cronología. laminas e índices (Varia Velazqueña), Bd. 2, Madrid 1960.
- Gessner, Conrad: Historia Animalium. Liber I de Quadrupedibus viviparis. (De Alce–De Equo) [1551] (Historia Scientiarum), hg. von Olaf Breidbach, Bd. 1, Hildesheim [u. a.] 2012.
- Gil González, Gonzalo: Catálogo de pliegos sueltos de temática prodigiosa (siglo XVII), Madrid 2001.
- González Dávila, Gil: Las grandezas de la villa de Madrid. Corte de los Reyes Catolicos de España [1623], Valladolid 2003.

- Gracián y Morales, Baltasar: Das Kritikon [El Criticón, 1651, 1653, 1657], Zürich 2001.
- Harrison, Charles/Wood, Paul/Gaiger, Jason (Hg.): Art in Theory. 1648–1815. An Anthology of Changing Ideas, Oxford [u. a.] 2000.
- Hilka, Alfons (Hg.): Eine altfranzösische moralisierende Bearbeitung des Liber de monstruosis hominibus orientis aus Thomas von Cantimpré. De naturis rerum nach der einzigen Handschrift (Paris, Bibl. Nat. fr. 15 106) (Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, 3, 7), Berlin 1933.
- Huarte y Echenique, Amalio (Hg.): Relaciones de los reinados de Carlos V y Felipe II, Bd. 2, Madrid 1941.
- Hurtado de Mendoza, Antonio: Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor D. Felipe III, Madrid 1623.
- Isidor von Sevilla: Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla [Etymologiae], Wiesbaden 2008.
- Konrad von Megenberg: Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache [1475, 1481], hg. von Franz Pfeiffer, Hildesheim 1962.
- Manetti, Giannozzo: Über die Würde und Erhabenheit des Menschen. De dignitate et excellentia hominis [1452], hg. von August Buck, Hamburg 1990.
- Martínez Leiva, Gloria/Rodríguez Rebollo, Ángel: Quadros y otras cosas que tienen su magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636 (Inventarios reales con cuadros del Museo del Prado, 1), Madrid 2007.
- Méndez Silva, Rodrigo: Gloriosa celebridad de España en el feliz nacimiento. y solemnísimo bautismo de su deseado Príncipe Don Felipe Próspero, Madrid 1658.
- Nieremberg, Juan Eusebio: Curiosa y occulta filosofía. Primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza. examinadas en varias questionnes naturales [1630], Alcalá 1649.
- Oliveres, Juan (Hg.): Amadis de Gaula: historia de este invencible caballero. en la cual se tratan sus altos hechos de armas y caballerías [1508] (Tesoro de autores ilustres, 63–66), 4. Bde., Barcelona 1847–1848.
- Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen, Buch VI–VII, Heidelberg ²1976.
- Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle imagini sacre e profane [1582], in: Trattati d'arte del Cinquecento: Fra manierismo e controriforma (Scrittori d'Italia, 221), hg. von Paola Barocchi, Bd. 2, Bari 1961, S. 117–509.
- Paré, Ambroise: Des monstres et prodiges [1573] (Travaux d'humanisme et renaissance, 115), hg. von Jean Céard, Genf 1971.
- Philostratus, Flavius: Die Bilder. Griechisch-deutsch, hg. von Otto Schönberger, München 1968.
- Plinius Secundus, Gaius: Naturkunde. Buch VII. Anthropologie (Sammlung Tusculum), hg. von Roderich König, Berlin ²2011.
- Plinius Secundus, Gaius: Naturkunde. Buch VIII. Zoologie: Landtiere (Sammlung Tusculum), hg. von Roderich König, Berlin ²2011.
- Porta, Giambattista della: Menschliche Physiognomy. daß ist. Ein gewisse Weiß vnd Regel. wie man auß der eusserlichen Gestalt. Statur. vnnnd Form deß Menschlichen Leibs. vnd dessen Gliedmassen ... schliessen könne. wie derselbige auch innerlich ... geartet sey; Jn vier vnterschiedene Bücher abgetheilet ..., Frankfurt am Main 1601.
- Relações das sumptuosas festas com que a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal celebrou a Canonizaçaõ de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier, Lissabon 1622.
- Ripa, Cesare: Iconologia, Siena 1603.

- Ripa, Cesare: Baroque and rococo pictorial imagery. The 1758–60 Hertel edition of Ripa's 'Iconologia'. With 200 engraved illustrations [1603], hg. von Edward A. Maser, New York 1971.
- Rivilla Bonet y Pueyo, José de: Desvíos de la naturaleza. O tratado del origen de los monstruos, Lima 1695.
- Saavedra Fajardo, Diego de: Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas. dedicacda al príncipe de las Españas nuestro señor, Monaco 1640.
- Sánchez Cantón, Francisco J.: Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II (Archivo documental español, 10–11), 2 Bde., Madrid 1959.
- Soto, Hernando de: Emblemas moralizadas [1599], hg. von Carmen Bravo-Villasante, Madrid 1983.
- Thomas von Aquin: Die deutsche Thomas-Ausgabe. Summa theologica, Bd. 6, Salzburg [u. a.] 1937.
- Thomas von Aquin: Die deutsche Thomas-Ausgabe. Summa theologica, Bd. 7, Heidelberg [u. a.] 1941.
- Thomas von Aquin: Corpus Thomisticum. Sancti Thomae de Aquino. Quaestiones disputatae de potentia a quaestione V ad quaestionem VI, hg. von Roberti Busa, Turin 1953, online unter: <https://www.corpusthomisticum.org/qdp5.html> (Stand: 20.03.2019).
- Thomas von Aquin: Summe gegen die Heiden. Dritter Band. Teil 1. Buch III. Kapitel 1–83 (Texte zur Forschung, 17), hg. von Karl Allgaier, Darmstadt 1990.
- Thomas von Aquin: Übersetzung. Des Hl. Thomas von Aquino. Untersuchungen über die Wahrheit. Quaestiones disputatae de veritate (Edith Stein Gesamtausgabe, 24), hg. von Klaus Mass, Bd. 2, Freiburg [u. a.] 2008.
- Tratado de paz y comercio entre Felipe III. rey de España. Jacobo I de Inglaterra. y los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia. gobernadores de los Países Bajos. que puso fin a las luchas que durante la segunda mitad del siglo XVI habían mantenido Inglaterra y España por cuestiones dinásticas. religiosas y económicas, Londres 1604–08–29, Archivo General de Simancas, online unter: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/2208218> (Stand: 04.03.2020).
- Trillitzsch, Winfried (Hg.): Gesta Romanorum. Geschichten von den Römern. Ein Erzählbuch des Mittelalters, Frankfurt am Main 1973.
- Villamanrique, Fray Andrés de: Singularidad histórica. la más peregrina. y rara en su línea. que se halla en la noticia de los libros y historias sagradas, y profanas. Autorizada con la real existencia de sí misma. en una calaverita y cabeza de un hombre tan pequeño (aun en la edad de 25 años) que no excedía su cuerpo al cuerpo de una perdiz, Sevilla 1675.
- Zarco Cuevas, Julián: Inventario de las alhajas. estatuas. pinturas. tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598, in: Boletín de la Real Academia de la Historia, XCVII, 1930, S. 34–144.

Sekundärliteratur

- Adamson, John: Introduction. The Making of the Ancien-Régime Court 1500–1700, in: The princely courts of Europe. Ritual. politics and culture under the Ancien Régime 1500–1750, hg. von John Adamson, London 2000, S. 27–29.
- Adelson, Betty M.: The lives of dwarfs. Their journey from public curiosity toward social liberation, New Brunswick [u. a.] 2005.

- Adriani, Götz: Das Prinzip Habsburg. Die Künstler der Kaiser, in: Die Künstler der Kaiser. von Dürer bis Tizian. von Rubens bis Velázquez, hg. von Götz Adriani, Kat. Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum [u. a.], Köln 2009, S. 13–29.
- Aertsen, Jan A.: Natur. Mensch und der Kreislauf der Dinge bei Thomas von Aquin, in: Mensch und Natur im Mittelalter (Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln, 21/1), hg. von Albert Zimmermann, Berlin/New York 1991, S. 143–160.
- Albarracín, Agustín: La medicina en la literatura española del Siglo de Oro, in: Medicina, Bd. 7, Nr. 2, 1985, S. 35–45.
- Alvar, Manuel: Libro de Apolonio. estudios. ediciones. concordancias de Manuel Alvar, Bd. 1, Madrid 1976.
- Ameling Emmens, Jan: Les Ménines de Velázquez. Miroir des Princes pour Philippe IV, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 12, 1961, S. 51–79.
- Amelunxen, Clemens: Von Narren an Höfen, Berlin 1993.
- Amster, Maria I.: Bodies and Sexuality, in: A Cultural History of Women in the Renaissance (A Cultural History of Women, 3), hg. von Karen Raber, London [u. a.] 2013, S. 45–65.
- Andrés, Gregorio de: El marqués de Liche. bibliófilo y coleccionista de arte, Madrid 1975.
- Arellano, Ignacio: Ornato y simbolismo. El monstruo en las fiestas jesuitas del siglo XVII, in: Monstruos y prodigios en la literatura hispánica (Biblioteca Indiana, 20), hg. von Mariela Insúa und Lygia Rodrigues Vianna Peres, Madrid 2009, S. 11–27.
- Ashworth, William B.: Natural history and the emblematic world view, in: Reappraisals of the Scientific Revolution, hg. von David C. Lindberg und Robert S. Westman, Cambridge [u. a.] 1990, S. 303–332.
- Assmann, Aleida/Gomille, Monika/Rippl, Gabriele (Hg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker (Literatur und Anthropologie, 1), Tübingen 1998.
- Austin, Greta: Marvelous Peoples or Marvelous Races? Race and the Anglo-Saxon Wonders of the East, in: Marvels. Monsters. and Miracles. Studies in the Medieval and Early Modern Imagination (Studies in Medieval Culture, XLII), hg. von Timothy S. Jones und David A. Sprunger, Kalamazoo 2002, S. 25–51.
- Baader, Hannah: Gabriele Paleotti: Ähnlichkeit als Kategorie der Moral (1582), in: Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2), hg. von Rudolf Preimesberger. Hannah Baader und Nicola Suthor, Darmstadt 2003, S. 297–306.
- Baltrusaitis, Jurgis: Imaginäre Realitäten, Köln 1984.
- Banz, Claudia: Höfisches Mäzenatentum in Brüssel. Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517–1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559–1621) und Isabella (1566–1633) (Berliner Schriften zur Kunst, 12), Berlin 2000.
- Barwig, Edgar/Schmitz, Ralf: Narren. Geistesranke und Hofleute, in: Randgruppen der spätmittelalterlichen Gesellschaft. Ein Hand- und Studienbuch, hg. von Bernd-Ulrich Hergemöller, Warendorf 1994, S. 220–252.
- Bass, Laura: The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain, University Park, Pa 2008.
- Bates, Alan W.: Emblematic Monsters: Unnatural Conceptions and Deformed Births in Early Modern Europe (Clio Medica, 77), Amsterdam 2005.
- Bauer, Günther G.: Salzburger Barockzwerge. Das barocke Zwergentheater des Fischer von Erlach im Mirabellgarten zu Salzburg, Salzburg 1989.

- Bauer, Günther G.: [Kat.-Nr. 51] Jacques Callot (Nancy 1592 – Nancy 1635) Der Zwerg mit dem Hängebauch und hohem Hut (Selbstkarrikatur Jaques Callots?), in: *Kleine Menschen – grosse Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht*, hg. von Alfred Enderle, Dietrich Meyerhöfer und Gerd Unverfehrt, Hamm 1992, S. 172–174.
- Bauer, Günther/Verfondern, Heinz: *Barocke Zwergenkarikaturen von Callot bis Chodowiecki*, Salzburg 1991.
- Bauer, Helga: *Der Index Pictorius Calderóns. Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik*, Hamburg 1969.
- Bäumer-Schleinkofer, Änne: *Ulisse Aldrovandi: Vollendung des Aristoteles in plinianischer Manier*, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 17, 1994, S. 183–199.
- Bautz, Michaela: *Virtutes. Studien zu Funktion und Ikonographie der Tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Berlin 1999.
- Bayrle-Sick, Norbert: *Gerechtigkeit des Friedens. Analyse zentraler politisch-moralischer Ideen in Antonio de Guevaras Fürstenspiegel. Nach der Übersetzung des Aegidius Albertinus*, in: *Politische Tugendlehre und Regierungskunst. Studien zum Fürstenspiegel der Frühen Neuzeit*, hg. von Hans-Otto Mühleisen und Theo Stamm, Tübingen 1990, S. 9–69.
- Becker, Michael: *Substanz und Freiheit bei Thomas von Aquin. Studie zur philosophischen und theologischen Anthropologie*, Frankfurt am Main 2012.
- Becker, Ralf: [Art.] II.11. Mensch, in: *Naturphilosophie. Ein Lehr- und Studienbuch*, hg. von Thomas Kirchhoff [u. a.], Tübingen 2020, S. 165–170.
- Bergmann, Emilie L.: *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry* (Harvard Studies in Romance Languages, 35), Cambridge 1979.
- Bernis, Carmen: *El traje de viudas y dueñas en los cuadros de Velázquez y su escuela*, in: *Miscelanea de arte*, 1982, S. 145–154.
- Bernstorff, Marieke von/Kubersky-Piredda, Susanne (Hg.): *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna. 1550–1650* (Studi della Bibliotheca Hertziana, 8), Mailand 2013.
- Berriot-Salvadore, Évelyne (Hg.): *Ambroise Paré (1510–1590). Pratique et écriture de la science à la Renaissance. Actes du Colloque de Pau (6–7 mai 1999)*, Paris 2003.
- Beßler, Gabriele: *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*, Berlin 2012.
- Beyer, Andreas: *Das Porträt in der Malerei*, München 2002.
- Bildhauer, Bettina/Mills, Robert (Hg.): *The Mannerist Middle Ages*, Cardiff 2003.
- Bisceglia, Anna (Hg. u. a.): *Buffoni. villani e giocatori alla corte dei Medici*, Kat. Ausst. Florenz, Palazzo Pitti, Livorno 2016.
- Blanco, Mercedes: *Le baroque et le monstrueux. À propos de Góngora et Gracián*, in: *Des Monstres... Actes du Colloque de Mai 1993 à Fontenay aux Roses* (Cahiers de Fontenay. Hors collection), hg. von Maria Aranda und Maryse Vich-Campos, Fontenay-St. Cloud 1994, S. 131–152.
- Blunt, Anthony: *Artistic Theory in Italy. 1450–1600*, Oxford 1962.
- Bonfait, Olivier: *‘Ingenio divino’ o ‘beauté du génie’? Bellori, Félibien et il ‘super-artist’ nel Seicento*, in: *Begrifflichkeit. Konzepte. Definitionen, Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris Viten und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff und Henry Keazor, Wiesbaden 2014, S. 105–125.

- Borgards, Roland: Affen. Von Aristoteles bis Soemmerring, in: *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners* (Stiftung für Romantikforschung, XLVIII), hg. von Roland Borgards. Christiane Holm und Günter Oesterle, Würzburg 2009, S. 239–253.
- Borgards, Roland: Hund. Affe. Mensch. Theriotopien bei David Lynch. Paulus Potter und Johann Gottfried Schnabel, in: *Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte*, hg. von Maximilian Bergengruen und Roland Borgards, Göttingen 2009, S. 105–142.
- Borrego Gutiérrez, Esther: Motivos y lugares maravillosos en las cuatro bodas de Felipe II, in: *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro* (Biblioteca Áurea Hispánica, 26), hg. von Ignacio Arellano, Madrid 2003, S. 69–89.
- Borrego Gutiérrez, Esther: Libros de caballerías y fiestas cortesanas para el recién coronado Felipe IV, in: *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, hg. von Bernardo J. García García und María Luisa Lobato, Frankfurt am Main 2007, S. 347–383.
- Bouza Álvarez, Fernando J.: *Locos. enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas* (BolsiTemas, 73), Madrid 1996.
- Bouza Álvarez, Fernando J.: *Cartas de Felipe II a sus hijas* (Akal universitaria, 199), Tres Cantos 1998.
- Bouza Álvarez, Fernando J./Betrán Moya, José L.: *Enanos. bufones. monstruos. brujos. y hechiceros. Los olvidados de la historia* (Historia, 121), Barcelona 2005.
- Bouzy, Christian: Andrea Alciato. autoridad emblemática en el Tesoro de la Lengua de Sebastián de Covarrubias, in: *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse* (Anejos de Criticón, 17), hg. von Odette Gorse, Toulouse 2006, S. 95–107.
- Bravo-Villasante, Carmen: La realidad de la ficción negada por el gracioso, in: *Revista de filología española*, 28, 1944, S. 264–268.
- Breuer, Stephanie: *Alonso Sanchez Coello*, München 1984.
- Breuer-Hermann, Stephanie: [Kat.-Nr. 29] Alonso Sánchez Coello. La Infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz, in: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, hg. von Santiago Saavedra, Kat. Ausst. Madrid, Museo del Prado, 1990, S. 146f.
- Brinkmann, Henning: *Mittelalterliche Hermeneutik*, Darmstadt 1980.
- Brittnacher, Hans Richard: Biomonster oder: Das Unglück zu leben, in: *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners* (Stiftung für Romantikforschung, XLVIII), hg. von Roland Borgards. Christiane Holm und Günter Oesterle, Würzburg 2009, S. 143–168.
- Bron, Bernhard: *Das Wunder. Das theologische Wunderverständnis im Horizont des neuzeitlichen Natur- und Geschichtsbegriffs* (Göttinger Theologische Arbeiten, 2), hg. von Georg Strecker, Göttingen 1975.
- Brown, Jonathan: *Velázquez. Painter and coutier*, New Haven [u. a.] 1986.
- Brown, Jonathan: *Velázquez. Maler und Höfling*, München 1988.
- Brown, Jonathan/Elliott, John H.: *A palace for a king. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven/London 1980.
- Brunner, Otto: Vom Gottesgnadentum zum monarchischen Prinzip. Der Weg der europäischen Monarchie seit dem hohen Mittelalter, in: *Die Entstehung des modernen souveränen Staates* (Neue Wissenschaftliche Bibliothek), hg. von Hanns Hubert Hofmann, Köln/Berlin 1967, S. 115–136.

- Bucher, Bernadette: Die Phantasien der Eroberer. Zur graphischen Repräsentation des Kannibalismus in de Brys America, in: Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, hg. von Karl-Heinz Kohl, Berlin 1982, S. 75–91.
- Buck, August: Einleitung. Der Begriff der Menschenwürde im Denken der Renaissance, unter besonderer Berücksichtigung von Giannozzo Manetti, in: Giannozzo Manetti: Über die Würde und Erhabenheit des Menschen. De dignitate et excellentia hominis, hg. von August Buck, Hamburg 1990, S. VII–XXXIV.
- Bühler, Andreas: Kontrapost und Kanon (Kunstwissenschaftliche Studien, 85), München/Berlin 2002.
- Burke, Peter: Die Geschehnisse des „Hofmann“. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten, Berlin 1996.
- Bynum, Caroline Walker: Wonder, in: The American Historical Review, 102, 1997, S. 1–26.
- Cacho Blecua, Juan M.: Amadís: heroísmo mítico cortesano, Madrid 1979.
- Camargo, Martin: The Book of John Mandeville and the Geography of Identity, in: Marvels. Monsters. and Miracles. Studies in the Medieval and Early Modern Imagination (Studies in Medieval Culture, XLII), hg. von Timothy S. Jones und David A. Sprunger, Kalamazoo 2002, S. 67–84.
- Camón Aznar, José: Velázquez, 2 Bde., Madrid 1964.
- Campe, Rüdiger: Zufälle im physiognomischen Urteil. Ein Aspekt der „Aristoteles“-Lektüre zwischen della Porta und der Barockphysiognomik, in: Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen (Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae, 36), hg. von Rüdiger Campe und Manfred Schneider, Freiburg im Breisgau 1996, S. 125–151.
- Campbell, Lorne: Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th. 15th and 16th Centuries, New Haven/London 1990.
- Campbell, Mary B.: The Witness and the Other World. Exotic European Travel Writing. 400–1600, Ithaca/London 1988.
- Canguilhem, Georges: La monstruosité et le monstrueux, in: La connaissance de la vie [1952], hg. von Georges Canguilhem, Paris ²2006, S. 219–236.
- Carr, Dawson W.: Francisco Lezcano, in: Velázquez, hg. von Dawson W. Carr, Kat. Ausst. London, The National Gallery, Stuttgart 2006, S. 206–207.
- Carrete Parrondo, Juan: Estampas fantásticas. Imágenes y descripciones de monstruos, in: Art and literature in Spain: 1600–1800. Studies in honour of Nigel Glendinning (Colección Támesis, 148), hg. von Charles Davis und Paul Julian Smith, London [u. a.] 1993, S. 55–67.
- Céard, Jean: Introduction, in: Ambroise Paré: Des monstres et prodiges (Travaux d’humanisme et renaissance, 115), hg. von Jean Céard, Genf 1971, S. IX–XLVIII.
- Céard, Jean: La Nature et les prodiges: l’insolite au XVIe siècle [1977], Genf ²1996.
- Céard, Jean: La Monstrorum historia d’Ulisse Aldrovandi ou La nature. l’art et le monstre, in: Ulisse Aldrovandi: Monstrorum Historia, Paris 2002, S. VII–XLI.
- Charcot, Jean M./Richer, Paul: Les difformes et les malades dans l’art [1889], Amsterdam 1972.
- Checa, Jorge: Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián, in: La Perinola. Revista de investigación quevediana 2, 1998, S. 195–211.
- Checa Cremades, Fernando: Felipe II: Mecenas de las Artes, Madrid 1993.

- Checa Cremades, Fernando (Hg.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Kat. Ausst. Madrid, Palacio Real, 1994.
- Checa Cremades, Fernando: *Kunst und Macht in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Karl V. und die Kunst*, in: *Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas*, hg. von Wilfried Seipel, Kat. Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum, Genève 2000, S. 35–46.
- Checa Cremades, Fernando: *El Marqués del Carpio (1629–1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer*, in: *Anales de Historia del Arte*, 14, 2004, S. 193–212.
- Checa Cremades, Fernando: *Velázquez. The complete paintings*, Antwerpen 2008.
- Civil, Pierre: *Les corps du roi et son image. Une symbolique de l'État dans quelques représentations de Philippe II*, in: *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles (Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles, 7)*, hg. von Augustin Redondo, Paris 1992, S. 11–29.
- Clayton, Martin: *Leonardo da Vinci. The Devine and the Grotesque*, London 2002.
- Clifton, James: „Ad vivum mire depinxit“. *Toward a Reconstruction of Ribera's Art Theory*, in: *Storia dell'arte*, 83, 1995, S. 111–132.
- Collet, Dominik: *Die Welt in der Stube: Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2007.
- Cornejo, Francisco J.: *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla 2005.
- Cros, Edmond: *De la confusion et de la distinction des sexes: à propos du monstre de Ravenne*, in: *Bulletin Hispanique*, 92, 1990, S. 207–212.
- Cull, John T.: *Los espacios de la maravilla en los libros de pastores españoles*, in: *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro (Biblioteca Áurea Hispánica, 26)*, hg. von Ignacio Arellano, Madrid 2003, S. 165–188.
- DaCosta Kaufmann, Thomas: *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago/London 1988.
- Darge, Rolf: *Wahre Welt. Die Welt als offenes Beziehungsfeld des menschlichen Geistes im mittelalterlichen Denken*, in: *Welterfahrung und Welterschließung in Mittelalter und Früher Neuzeit (Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit, 5)*, hg. von Anna Kathrin Bleuler, Heidelberg 2016, S. 25–45.
- Dasen, Véronique: *Dwarfs in ancient Egypt and Greece*, Oxford 1993.
- Dasen, Véronique: [Art.] *Pygmaioi*, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Bd. 7.1, Zürich 1994, S. 594–601.
- Daston, Lorraine: *Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft*, in: *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 15)*, Göttingen 2002, S. 147–175.
- Daston, Lorraine/Park, Katharine: *Unnatural Conceptions. The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England*, in: *Past & Present* 92, 1981, S. 20–54.
- Daston, Lorraine/Park, Katharine: *Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750 [1998]*, Berlin 2002.
- Davies, David D.: *The Anatomy of Spanish Habsburg Portraits*, in: *1648: War and Peace in Europe*, hg. von Klaus Bussmann und Heinz Schilling, Kat. Ausst. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1998, S. 69–79.
- Davies, David: *El Primo*, in: *Velázquez*, Barcelona/Madrid 1999, S. 169–196.

- Davies, Surekha: *The Unlucky. the Bad and the Ugly: Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment*, in: *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, hg. von Asa Simon Mittman und Peter J. Dendle, Farnham [u. a.] 2012, S. 49–75.
- Debus, Allen G.: *Man and Nature in the Renaissance (Cambridge History of Science)*, Cambridge [u. a.] 1978.
- Dedieu, Jean-Pierre: *La Défense de l'orthodoxie*, in: *Le premier âge de l'état en Espagne (1450–1700) (Collection de la Maison des Pays Ibériques, 41)*, hg. von Christian Hermann, Paris 1990, S. 217–237.
- Degwitz, Andreas: *Die pseudoaristotelische „Physiognomica“*, in: *Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen (Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae, 36)*, hg. von Rüdiger Campe und Manfred Schneider, Freiburg im Breisgau 1996, S. 23–44.
- Deiters, Wencke: *Der Paragone in der italienischen Malerei des Cinquecento: Mittel im Wettstreit der Künste bei Mazzano Bedoli. Tiziano. Pontormo. Bronzino. Daniele da Volterra und Vasari*, Online-Ausgabe 2010.
- Deleito y Piñuela, José: *El Rey se divierte: recuerdos de hace tres siglos*, Madrid ²1955.
- Delgado, Maria M./Gies, David T. (Hg.): *A History of Theatre in Spain*, Cambridge 2012.
- Derschka, Harald: *Die Viersäftelehre als Persönlichkeitstheorie. Zur Weiterentwicklung eines antiken Konzepts im 12. Jahrhundert*, Ostfildern 2013.
- Díaz Padrón, Matías: *Pedro Pablo Rubens. (1577–1640). exposición homenaje*, Kat. Ausst. Madrid, Palacio de Velazquez, 1977.
- Dittrich, Sigrid/Dittrich, Lothar: *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte, 22)*, Petersberg 2004.
- Domínguez Ortiz, Antonio: *The Golden Age of Spain. 1516–1619*, London 1971.
- Dopsch, Heinz: *Gesalbter des Herrn – von Gott gekrönt. Zur Sakralität christlicher Herrscher*, in: *Der Mensch – ein Abbild Gottes? Geschöpf – Krone der Schöpfung – Mitschöpfer*, hg. von Heinrich Schmidinger und Clemens Sedmak, Darmstadt 2010, S. 189–217.
- Driessen, Christoph: *Geschichte der Niederlande. Von der Seemacht zum Trendland*, Regensburg 2009.
- Édouard, Sylvène: *L'empire imaginaire de Philippe II: Pouvoir des images et discours du pouvoir sous les Habsbourg d'Espagne au XVIe siècle*, Paris 2005.
- Ehrlicher, Hanno: *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Picaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, München [u. a.] 2010.
- Ehrlicher, Hanno: *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 (Hispanistisches Kolloquium, 4)*, hg. von Wolfgang Matzat und Gerhard Poppenberg, München 2012, S. 355–378.
- Eisler, William: *The Impact of the Emperor Charles V upon the visual Arts*, Pennsylvania State University 1983.
- Eliav-Feldon, Miriam/Isaac, Benjamin/Ziegler, Joseph (Hg.): *The Origins of Racism in the West*, Cambridge 2009.
- Elliott, John H.: *Imperial Spain. 1469–1716*, London 1963.
- Elliott, John H.: *The Count-Duke of Olivares. The statesman in an age of decline*, New Haven [u. a.] 1986.

- Elliott, John H.: *Spain and Its World. 1500–1700*, New Haven/London 1989.
- Emmerling-Skala, Andreas: *Bacchus in der Renaissance I (Studien zur Kunstgeschichte, 83)*, Hildesheim [u. a.] 1994.
- Enderle, Alfred: *Kleinwuchs – medizinisch betrachtet*, in: *Kleine Menschen – grosse Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht*, hg. von Alfred Enderle, Dietrich Meyerhöfer und Gerd Unverfehrt, Hamm 1992, S. 17–25.
- Enderle, Alfred/Meyerhöfer, Dietrich/Unverfehrt, Gerd (Hg.): *Kleine Menschen – Große Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht*, Hamm 1992.
- Erdheim, Mario: *Anthropologische Modelle des 16. Jahrhunderts. Über Las Casas. Oviedo und Sahanún*, in: *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, hg. von Karl-Heinz Kohl, Berlin 1982, S. 57–67.
- Escudero López, José Antonio: *La Inquisición española*, in: *Actas de la II Jornada de historia de Llerena*, hg. von Francisco J. Mateos Ascacibar und Felipe Lorenzana de la Puente, Llerena 2001, S. 15–45.
- Esrig, David (Hg.): *Commedia dell'arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*, Nördlingen 1985.
- Étienvre, Jean-Pierre: *Entre relación y carta: Los Avisos*, in: *Las relaciones de sucesos en España (1500–1750). Actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, hg. von María Cruz García de Enterría, Paris 1996, S. 111–121.
- Ettinghausen, Henry: *The Illustrated Spanish News: Texts and Image in the Seventeenth-Century Press*, in: *Art and Literature in Spain. 1600–1800: Studies in Honour of Nigel Glendinning (Colección Támesis, 148)*, hg. von C. Davis und P. J. Smith, London/Madrid 1993, S. 117–133.
- Eusterschulte, Anne: *Nachahmung der Natur. Zum Verhältnis ästhetischer und wissenschaftlicher Naturwahrnehmung in der Renaissance*, in: *Natur der Ästhetik – Ästhetik der Natur (Ästhetik und Naturwissenschaften. Neuronale Ästhetik)*, hg. von Olaf Breidbach, Wien/New York 1997, S. 19–53.
- Evans, Gillian R.: *Philosophy and Theology in the Middle Ages*, London/New York 1993.
- Evans, Robert J. W./Marr, Alexander (Hg.): *Curiosity and wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot [u. a.] 2006.
- Ewinkel, Irene: *De monstros: Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts*, Tübingen 1995.
- Ferrer Valls, Teresa: *El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI*, in: *Criticón*, 94–95, 2005, S. 121–135.
- Feuerstein-Herz, Petra: *Die große Kette der Wesen. Ordnungen in der Naturgeschichte der Frühen Neuzeit (Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek, 88)*, hg. von Herzog August Bibliothek, Kat. Ausst. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 2007.
- Fiedler, Leslie A.: *Freaks. Myths and images of the secret self*, New York 1978.
- Finckh, Ruth: *Minor Mundus Homo. Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Literatur (Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie, 306)*, hg. von Klaus Grubmüller, Göttingen 1999.
- Findlen, Paula: *Courting Nature*, in: *Cultures of natural history*, hg. von N. Jardine, J. A. Secord und E. C. Spary, Cambridge 1996, S. 57–74.

- Findlen, Paula: Disciplining the Disciplines. Francis Bacon and the Reform of Natural History in the Seventeenth Century, in: *History and the Disciplines. The Reclassification of Knowledge in Early Modern Europe*, hg. von D. Kelley, Rochester 1997, S. 239–260.
- Findlen, Paula: Possessing nature. Museums. Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy (*Studies on the history of society and culture*, 20), Berkeley [u. a.] 2007.
- Fischel, Angela: Die Metamorphosen der Medusa. Naturphilosophie und Monsterforschung um 1600, in: *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners* (Stiftung für Romantikforschung, XLVIII), hg. von Roland Borgards. Christiane Holm und Günter Oesterle, Würzburg 2009, S. 103–117.
- Fisher, Celia: *Blumen der Renaissance. Symbolik und Bedeutung*, München [u. a.] 2011.
- Flüeler, Christoph/Imbach, Ruedi: [Art.] Mensch VI. Mittelalter, in: *Theologische Realenzyklopädie*, hg. von Horst Robert Balz [u. a.], Bd. 22, Berlin/New York 1992, S. 501–509.
- Fracchia, Carmen: The Urban Slave in Spain and New Spain, in: *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem* (Warburg Institute Colloquia, 20), hg. von Elizabeth McGrath und Jean Michel Massing, London/Turin 2012, S. 195–215.
- Frank, Isnard W.: [Art.] Predigt. VI Mittelalter, in: *Theologische Realenzyklopädie*, hg. von Horst Balz [u. a.], Bd. 27, Berlin/New York 1997, S. 248–262.
- Friedman, John B.: Thomas of Cantimpré. *De Naturis Rerum*. Prologue, Book III and Book XIX, in: *Cahiers d'études médiévales II. La science de la nature: théories et pratiques*, Montréal/Paris 1974, S. 107–131.
- Friedman, John B.: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge/London 1981.
- Friedrich, Sabine: Krankheitsbilder der Frühen Neuzeit. Konzeptualisierungen von Krankheiten in wissenschaftlichen, essayistischen und literarischen Diskursen, in: *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit* (Hispanistisches Kolloquium, 4), hg. von Wolfgang Matzat und Gerhard Poppenberg, München 2012, S. 45–67.
- Friedrich, Udo: *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*, Göttingen 2009.
- Gaechtens, Thomas W.: Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie, in: *Historienmalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 1), hg. von Thomas W. Gaechtens und Uwe Fleckner, Berlin 1996, S. 15–76.
- Gállego, Julián: *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid 1984.
- Gállego, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1987.
- Gállego, Julián: Velázquez. Essays, in: *Velázquez*, hg. von Metropolitan Museum of Art, Kat. Ausst. New York, Metropolitan Museum of Art, 1989, S. 57–271.
- Gállego, Julián: Catalogo, in: *Velázquez*, hg. von Antonio Domínguez Ortiz, Kat. Ausst. Madrid, Museo del Prado, 1990, S. 57–454.
- García Bernal, José Jaime: *El Fasto Público en la España de los Austrias* (Historia y Geografía, 106), Sevilla 2006.
- Gerbi, Antonello: *Nature in the New World. From Christopher Columbus to Gonzalo Fernández de Oviedo*, Pittsburgh 2010.
- Ghadessi, Toubia: Inventoried monsters. Dwarves and hirsutes at court, in: *Journal of the History of Collection*, Bd. 23, Nr. 2, 2011, S. 267–281.

- Ghadessi Fleming, Toubia: Identity and physical deformity in Italian court portraits. 1550–1650: dwarves, hirsutes and castrati, Evanston 2007.
- Glaap, Oliver: Untersuchungen zu Giannozzo Manetti. De dignitate et excellentia hominis. Ein Renaissance-Humanist und sein Menschenbild (Beiträge zur Altertumskunde, 55), hg. von Ernst Heitsch [u. a.], Stuttgart/Leipzig 1994.
- Goesch, Andrea: Diana Ephesia. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16.–19. Jahrhundert, Frankfurt am Main [u. a.] 1996.
- Goetz, Hans-Werner: „Debilis“. Vorstellungen von menschlicher Gebrechlichkeit im frühen Mittelalter, in: Homo debilis. Behinderte – Kranke – Versehrte in der Gesellschaft des Mittelalters (Studien und Texte zur Geistes- und Sozialgeschichte des Mittelalters, 3), hg. von Mechthild Dreyer, Cordula Nolte und Jörg Rogge, Korb 2009, S. 21–23.
- Gómez-Centurión Jiménez, Carlos: La familia, la mujer y el niño, in: La vida cotidiana en la España de Velázquez, Madrid 1999, S. 169–194.
- Gómez-Tabanera, José Manuel: Fiestas populares y festejos tradicionales, in: El folklore español, hg. von J. M. Gómez-Tabanera, Madrid 1968, S. 185–193.
- González, Cristina: Caballeros, ladrones, mujeres, magia y poder en Carlos Maynes y Enrique Fi de Oliva, in: Hispania, Bd. 95, Nr. 4, 2012, S. 609–616.
- Goodman, David C.: Power and Penury: Government, Technology and Science in Philip II's Spain, Cambridge [u. a.] 1988.
- Goris, Wouter: Anthropologie und Erkenntnislehre (S.th. I, qq. 75–79 und qq. 84–89), in: Thomas von Aquin: Die Summa theologiae. Werkinterpretation, hg. von Andreas Speer, Berlin 2005, S. 123–140.
- Gottwald, Claudia: Lachen über das Andere. Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung, Bielefeld 2009.
- Grant, Edward: A History of Natural Philosophy. From the Ancient World to the Nineteenth Century, New York 2007.
- Green, Otis H.: Spain in the Western Tradition. The Castilian Mind in Literature from El Cid to Calderón, Bd. 2, Madison/Milwaukee 1964.
- Green, Otis H.: Spain and the western tradition. The Castilian mind in literature from El Cid to Calderón, Bd. 4, Madison [u. a.] 1966.
- Greenblatt, Stephen: Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker, Darmstadt 1994.
- Greer, Margaret R.: The Development of National Theatre, in: The Cambridge History of Spanish Literature, hg. von David T. Gies, Cambridge 2004, S. 238–250.
- Greub, Thierry (Hg.): Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte, Berlin 2001.
- Griffey, Erin: Multum in parvo: Portraits of Jeffrey Hudson, Court Dwarf to Henrietta Maria, in: The British Art Journal, Bd. 4, Nr. 3, 2003, S. 39–53.
- Grinke, Paul: From Wunderkammer to Museum [1984], London 2006.
- Groschner, Gabriele: Einleitung. Eine Geste des Beschreibens und des Erfassens, in: Beredete Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, hg. von Gabriele Groschner, Kat. Ausst. Salzburg, Residenzgalerie, 2004, S. 7–18.
- Groß, Angelika: "La folie". Wahnsinn und Narrheit im spätmittelalterlichen Text und Bild (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte), Heidelberg 1990.

- Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (Berliner Schriften zur Museumskunde, 10), Opladen 1994.
- Grünnagel, Christian: *Klassik und Barock – Pegasus und Chimäre. Französische und spanische Literatur des 17. Jahrhunderts im Dialog*, Heidelberg 2010.
- Gudiol, José: *Velázquez. 1599–1660. Historia de su vida. catálogo de su obra. estudio de la evolución de su técnica*, Barcelona 1973.
- Habiger-Tuczay, Christa: *Zwerge und Riesen*, in: *Dämonen. Monster. Fabelwesen* (Mittelalter Mythen, 2), hg. von Ulrich Müller und Werner Wunderlich, St. Gallen 1999, S. 635–658.
- Hagner, Michael: [Art.] *Mißbildungen. körperliche*, in: *Enzyklopädie Medizingeschichte*, hg. von Werner E. Gerabek [u. a.], Berlin/New York 2005, S. 996f.
- Hanafī, Zakiya: *The Monster in the Machine: Magic. Medicine and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, Durham 2000.
- Haran, Alexandre Y.: *Le lys et le globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France à l'aube des temps modernes*, Seyssel 2000, S. 83–85.
- Harms, Wolfgang: *Bedeutung als Teil der Sache in zoologischen Standardwerken der frühen Neuzeit* (Konrad Gesner, Ulisse Aldrovandi), in: *Lebenslehren und Weltentwürfe im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Politik – Bildung – Naturkunde – Theologie. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1983 bis 1987* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, 179), hg. von Hartmut Boockmann [u. a.], Göttingen 1989, S. 352–369.
- Harms, Wolfgang: *Der Mensch als Mikrokosmos auf Titelblättern der frühen Neuzeit*, in: *Homo Medietas. Aufsätze zu Religiösität. Literatur und Denkformen des Menschen vom Mittelalter bis in die Neuzeit. Festschrift für Alois Maria Haas zum 65. Geburtstag*, hg. von Claudia Brinker-von der Heyde und Niklaus Largier, Bern [u. a.] 1999, S. 553–565.
- Harris, Enriqueta: *Velázquez's Portrait of Prince Baltasar Carlos in the Riding School*, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 118, Nr. 878, 1976, S. 266–273, 275.
- Harris, Enriqueta: *Velázquez*, Stuttgart 1982.
- Harward, Vernon J.: *The dwarfs of Arthurian romance and celtic tradition*, Leiden 1958.
- Hauschild, Wolf-Dieter: [Art.] *Gnade IV. Dogmengeschichtlich* (Alte Kirche bis Reformationszeit), in: *Theologische Realenzyklopädie*, hg. von Horst Robert Balz [u. a.], Bd. 13, Berlin/New York 1985, S. 476–495.
- Headley, John M.: *Church. Empire and World. The Quest for Universal Order. 1520–1640* (Variorum Collected Studies Series, 597), Aldershot [u. a.] 1997.
- Hecht, Christian: *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus. Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997.
- Heikamp, Detlef: *Nani alla corte dei Medici*, in: *Buffoni. villani e giocatori alla corte dei Medici*, hg. von Anna Bisceglia [u. a.], Kat. Ausst. Florenz, Palazzo Pitti, Livorno 2016, S. 41–67.
- Hellwig, Karin: *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert* (Ars Iberica, 3), Frankfurt am Main 1996.
- Hellwig, Karin: *Francisco Pacheco: Die Aufwertung des Porträts in der spanischen Kunsttheorie* (1649), in: *Porträt* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2), hg. von Rudolf Preimesberger. Hannah Baader und Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 337–348.

- Hendler, Sefy: [Kat.-Nr. IV.7.] Bronzino, in: Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici, hg. von Carlo Falciani, Kat. Ausst. Florenz, Palazzo Strozzi, 2010, S. 214–217.
- Heninger, Simeon K.: *The Cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe*, San Marino 2004.
- Henning Drecoll, Volker (Hg.): *Augustin Handbuch*, Tübingen 2007.
- Herrero Sánchez, Manuel: Spanish Theories of Empire: A Catholic and Polycentric Monarchy, in: *A Companion to Early Modern Spanish Imperial Political and Social Thought* (Brill's Companions to European History, 21), hg. von Jörg Tellkamp, Leiden 2020, S. 17–52.
- Hertel, Christiane: ‚Der rauch man zu München‘: Die Porträts der Familie Gonsalus in der Kunstkammer Erzherzog Ferdinands II. von Tirol, in: *Sammler – Bibliophile – Exzentriker (Literatur und Anthropologie, 1)* hg. von Aleida Assmann. Monika Gomille und Gabriele Rippl, Tübingen 1998, S. 163–191.
- Heße, Kristina: Die Stimme der Natur. Veränderungen in der Ordnung der Geschlechter im Kontext der spanischen Aufklärung, in: *Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit* (Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung, 1), hg. von Judith Klinger und Susanne Thiemann, Potsdam 2006, S. 299–322.
- Hessler, Christiane J.: *Zum Paragone: Malerei. Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento* (Ars et Scientia, 6), Berlin 2014.
- Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der Europäischen Kunst und Literatur*, hg. von Curt Grützmacher, Reinbek bei Hamburg 1987.
- Hoffmann, Konrad: Wort und Bild im Narrenschiff, in: *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*, Symposium Wolfenbüttel 1981, hg. von Ludger Grenzmann und Karl Stackmann, Stuttgart 1984, S. 392–422.
- Höffner, Joseph: *Kolonialismus und Evangelium. Spanische Koloniaethik im Goldenen Zeitalter*, Trier 1972.
- Holderbaum, James: A bronze by Giovanni Bologna and a painting by Bronzino, in: *The Burlington Magazine*, 98, 1956, S. 439–445.
- Hülßen-Esch, Andrea von: Das Komische in der Wunderkammer, in: *Das Komische in der Kunst*, hg. von Roland Kanz, Köln 2007, S. 91–109.
- Hurlburt, Holly: Power, in: *A Cultural History of Women in the Renaissance* (A Cultural History of Women, 3), hg. von Karen Raber, London [u. a.] 2013, S. 163–182.
- Impey, Oliver/MacGregor, Arthur (Hg.): *The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*, Oxford 1985.
- Israel, Jonathan: *The Dutch Republic. Its Rise. Greatness and Fall. 1477–1806*, Oxford 1995.
- Israel, Jonathan: *Conflicts of Empires. Spain. the low countries and the struggle for world supremacy. 1585–1713*, London/Rio Grande 1997.
- Janni, Pietro: *Etnografia e Mito. La storia dei Pigmei*, Rom 1978.
- Janson, Horst W.: Apes and Ape Lore. In the Middle Ages and the Renaissance (Studies of the Warburg Institute, 20), hg. von H. Frankfort, London 1952.
- Janssen, Dieter: Die Theorie des gerechten Krieges im Denken des Francisco de Vitoria, in: *Die Ordnung der Praxis. Neue Studien zur Spanischen Spätscholastik*, hg. von Frank Grundert und Kurt Seelmann, Tübingen 2001, S. 205–243.
- Jenkins, Marianna: *The state portrait. its origin and evolution* (Monographs on archaeology and fine arts, 3), New York 1947.

- Jiménez Díaz, Pablo: El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II, Madrid 2001.
- Jogler, Saskia: Selbstreflexion im Narrenspiegel. Die Hofnarrenporträts von Diego Velázquez, Frankfurt am Main 2013.
- Johnston, Francis E.: Some observations on the roles of achondroplastic dwarfs through history, in: *Clinical Pediatrics*, Bd. 2, Nr. 12, 1963, S. 703–708.
- Jonge, Krista de: El Emperador y las Fiestas Flamencas de su Época (1515–1558), in: *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, hg. von Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Kat. Ausst. Sevilla, Real Alcázar, 2000, Madrid 2001, S. 49–71.
- Jordan, Annemarie: Images of empire: slaves in the Lisbon household and court of Catherine of Austria, in: *Black Africans in Renaissance Europe*, hg. von T. F. Earle und K. J. P. Lowe, Cambridge 2003, S. 155–180.
- Jordan, William B.: Juan van der Hamen y León, in: *Spanish still life in the golden age 1600–1650*, Kat. Ausst. Forth Worth, Kimbell Art Museum, 1985, S. 103–124.
- Jordan Gschwend, Annemarie: Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: La imagen de una Princesa de Portugal. una Regente de España y una jesuita, in: *Reales Sitios*, 151, 2002, S. 42–65.
- Justi, Carl: Diego Velazquez und sein Jahrhundert [1888], Zürich 1933.
- Kalff, Friedrich J.: Funktion und Bedeutung des Ordens vom Goldenen Vlies in Spanien vom 16. bis zum 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur allgemeinen Ordensgeschichte, Bonn 1963.
- Kanz, Roland: Lachhafte Bilder. Sedimente des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit, in: *Das Komische in der Kunst*, hg. von Roland Kanz, Köln [u. a.] 2007, S. 26–58.
- Kathke, Petra: Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert, Berlin 1997.
- Kemp, Wolfgang: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547–1607, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19, 1974, S. 219–240.
- Kenseth, Joy (Hg.): *The Age of the Marvelous*, Kat. Ausst. Darmouth, Hood Museum of Art, Hanover/New Hampshire 1991.
- Kidd, Colin: *The Forging of Races. Race and Scripture in the Protestant Atlantic World. 1600–2000*, Cambridge 2006.
- Kiening, Christian: Ordnung der Fremde. Brasilien und die theoretische Neugierde im 16. Jhd., in: *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde im Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. von Klaus Krüger, Göttingen 2002, S. 59–109.
- Kinter, Barbara: Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts (Münchner Romanistische Arbeiten, 51), München 1978.
- Kirchhoff, Thomas (Hg. u. a.): *Naturphilosophie. Ein Lehr- und Studienbuch*, Tübingen 2020.
- Krings, Hermann: *Ordo. Philosophisch-Historische Grundlegung einer abendländischen Idee*, Halle-Saale 1941.
- Kristeller, Paul O.: Die Ideen als Gedanken der menschlichen und göttlichen Vernunft. Vorgelegt am 3. Juni 1989, in: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse*, 1989,2, Heidelberg 1989.
- Kruse, Christiane: *Ars latet arte sua: Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock*, in: *Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 4)*, hg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 95–113.

- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin. der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1990.
- Kohler, Alfred: Persönlichkeit und Herrschaft, in: Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas, hg. von Wilfried Seipel, Kat. Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum, Genève 2000, S. 7–16.
- Köhler, Theodor Wolfram: Anthropologische Erkennungsmerkmale menschlichen Seins. Die Frage der „Pygmei“ in der Hochscholastik, in: Mensch und Natur im Mittelalter (Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln, 21/2), hg. von Albert Zimmermann und Andreas Speer, Berlin/New York 1992, S. 718–735.
- Krämer, Fabian: Ein Zentaur in London. Lektüre und Beobachtung in der frühneuzeitlichen Naturforschung (Kulturgeschichten. Studien zur Frühen Neuzeit, 1), Affalterbach 2014.
- Kubersky-Piredda, Susanne/Salort Pons, Salvador: Ein Hofnarr als Agent. Zum diplomatischen Geschenkwesen am Hof Philipps II., in: Materielle Grundlagen der Diplomatie: Schenken. Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Mark Häberlein, Konstanz [u. a.] 2013, S. 123–155.
- Kusche, Maria: Zeremoniell und Individuum: Sánchez Coello. Hofmaler Philipps II., in: Vision oder Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit, hg. von Henrik Karge, München 1991, S. 43–63.
- Kusche, Maria: Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores. Bartolomé González. Rodrigo de Villandrando y Antonio López Polanco, Madrid 2007.
- Küster, Jürgen: Der Narr als Gottesleugner. Zur Bedeutung der Psalmenkommentare für die Beurteilung der Narrenfigur im Fastnachtsbrauch des späten Mittelalters, in: Narren, Schellen und Marotten. 11 Beiträge zur Narrenidee (Kulturgeschichtliche Forschungen, 3), hg. von Dietz-Rüdiger Moser, Kat. Ausst. Freiburg im Breisgau, Universitätsbibliothek, Remscheid 1984, S. 97–160.
- Lafuente, Antonio/Moscoso, Javier (Hg.): Monstruos y Seres Imaginarios en la Biblioteca Nacional, Kat. Ausst. Madrid, Biblioteca Nacional de Espana, 2000.
- Lamberights, Mathijs: Augustine and Augustinianism at Trent, in: Das Konzil von Trient und die katholische Konfessionskultur (1563–2013). Wissenschaftliches Symposium aus Anlass des 450. Jahrestages des Abschlusses des Konzils von Trient, Freiburg i. Br. 2013, hg. von Peter Walter und Günther Wassilowsky, Münster 2016, S. 141–166.
- Larsson, Lars Olof: Reflections on the State Portrait, in: Kunstgeschichtliche Studien zur Florentiner Renaissance, hg. von Larls Olof Larsson. Götz Pochat und Erich Hubala, Bd. 1, Stockholm 1980, S. 358–364.
- Leavitt, Sturgis: Notes on the Gracioso as a Dramatic Critic, in: Studies in Philology, 28, 1931, S. 847–850.
- Lecouteux, Claude: Les monstres dans la pensée médiéval européenne, Paris 1993.
- Leu, Urs B.: Conrad Gessner (1516–1565). Universalgelehrter und Naturforscher der Renaissance, Zürich 2016.
- Lever, Maurice: Zepter und Schellenkappe. Zur Geschichte des Hofnarren, Frankfurt am Main 1992.
- Liedtke, A. Walter/Moffitt, John F.: Velázquez. Olivares and the baroque equestrian portrait, in: The Burlington Magazine, Bd. 123, Nr. 942, 1981, S. 528–537.
- Lisón Tolosana, Carmelo: La imagen del Rey (Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias), Madrid 1991.

- Liss, Peggy K.: Jesuit Contribution to the Ideology of Spanish Empire in Mexico, in: *The Americas* 29, 1973, S. 322–323.
- Lobato, María Luisa: Nobles como actores. el papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias, in: *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, hg. von Bernardo J. García García und María Luisa Lobato, Frankfurt am Main 2007, S. 89–114.
- Logemann, Cornelia/Thimann, Michael (Hg.): *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*, Zürich 2011.
- López Navío, José Luis: La gran colección de pinturas del marqués de Leganés, in: *Analecta Calasanciana*, 8, 1962, S. 262–330.
- López-Rey, José: A portrait of Philip IV by Juan Bautista Maino, in: *The Art Bulletin*, Bd. 45, Nr. 4, 1963, S. 361–363.
- López-Rey, José: *Velázquez. Maler der Maler. Sämtliche Werke*, Köln 1997.
- López-Ríos, Santiago: *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Madrid 1999.
- López Torrijos, Rosa: Coleccionismo en la época de Velázquez: El marqués de Heliche, in: *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid 1991, S. 27–36.
- Lovejoy, Arthur O.: *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens* [1933], Frankfurt am Main 1985.
- Lowe, Kate: The stereotyping of black Africans in Renaissance Europe, in: *Black Africans in Renaissance Europe*, hg. von T. F. Earle und K. J. P. Lowe, Cambridge 2003, S. 17–47.
- Lucía Megías, José Manuel/Sales Dasí, Emilio José: La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos. 1. Los enanos, in: *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, V, 2002, S. 9–23.
- MacCaffrey, Wallace T.: *Elizabeth I: War and Politics. 1588–1603*, Princeton 1994.
- MacGregor, Arthur: Die besonderen Eigenschaften der ‚Kunstkammer‘, in: *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (Berliner Schriften zur Museumskunde, 10), hg. von Andreas Grote, Opladen 1994, S. 61–106.
- Mai, Ekkehard: *Historia! – Von der Figurenmalerei in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert*, in: *Triumph und Tod des Helden*, hg. von Ekkehard Mai, Kat. Ausst. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Mailand 1987, S. 15–29.
- Malke, Lutz S. (Hg.): *Narren. Porträts. Feste. Sinnbilder. Schwankbücher und Spielkarten aus dem 15.–17. Jahrhundert*, Berlin 2001.
- Malke, Lutz S.: Nachruf auf Narren, in: *Narren. Porträts. Feste. Sinnbilder. Schwankbücher und Spielkarten aus dem 15. bis 17. Jahrhundert*, hg. von Lutz S. Malke, Kat. Ausst. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Leipzig 2001, S. 9–58.
- Mammana, Simona: Riso e risibile. Episodi e pratiche del ridere alla corte dei Medici, in: *Buffoni. villani e giocatori alla corte dei Medici*, hg. von Anna Bisceglia [u. a.], Kat. Ausst. Florenz, Palazzo Pitti, Livorno 2016, S. 17–19.
- Mancera Rueda, Ana/Galbarro García, Jaime: *Las relaciones de sucesos sobre seres monstruosos durante los reinados de Felipe III y Felipe IV (1598–1665). Análisis discursivo y edición* (Publicaciones Universitarias Europeas. European University Studies. Europäische Hochschulschriften, 93), Bern [u. a.] 2015.
- Marías, Fernando: *Velázquez. Pintor y criado del rey*, Madrid 1999.

- Martineau, Anne: *Le nain et le chevalier. Essai sur les nains français du Moyen Âge*, Paris 2003.
- Martínez Hernández, Santiago: 'Enlightened Queen. clear Cynthia. beauteous moon': The Political and Courtly Apprenticeship of the Infanta Isabel Clara Eugenia, in: *Isabel Clara Eugenia. Female sovereignty in the courts of Madrid and Brussels*, hg. von Cordula van Wyhe, Madrid 2011, S. 21–59.
- Massip Bonet, Francesc: El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del renacimiento, in: *Babel. Littératures plurielles*, 25, 2012, S. 71–96.
- Mateo Gómez, Isabel: Velázquez pintor de la comedia humana: Los bufones, in: *Velázquez y el arte de su tiempo*, hg. von Emilio Muñoz, Madrid 1991, S. 141–150.
- Matzat, Wolfgang/Poppenberg, Gerhard: Einleitung, in: *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit (Hispanistisches Kolloquium, 4)*, hg. von Wolfgang Matzat und Gerhard Poppenberg, München 2012, S. 7–19.
- Mayer, August L.: Velázquez und die niederländischen Küchenstücke, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 1919, S. 236–237.
- McKendrick, Melveena: *Theatre in Spain. 1490–1700*, Cambridge [u. a.] 1989.
- McVan, Alice Jane: Spanish Dwarfes, in: *Notes Hispanic* 2, 1942, S. 97–129.
- Méchoulan, Henry: § 16. Das politische Denken in Spanien, in: *Allgemeine Themen. Iberische Halbinsel. Italien (Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie des 17. Jahrhunderts, 1)*, hg. von Jean-Pierre Schobinger, Basel 1998, S. 430–463.
- Medina Barco, Inmaculada: Índices monstruosos en la obra de Quevedo: de portentos e híbridos, in: *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, hg. von Felipe B. Pedraza Jiménez und Elena E. Marcello, Castilla-La Mancha 2007, S. 423–443.
- Meier, Christel: „Gemma spiritalis“. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert (*Münsterische Mittelalter-Schriften*, 34,1), Bd. 1, München 1977.
- Meier, Hadumoth: Die Figur des Narren in der christlichen Ikonographie des Mittelalters, in: *Das Münster*, 1/2, 1955, S. 1–11.
- Mena Marqués, Manuela B.: Monstruos. enanos y bufones en la Corte de los Austrias. A propósito del ‚Retrato de enano‘ de Juan van der Hamen, *Kat. Ausst. Madrid, Museo del Prado*, 1986.
- Mena Marqués, Manuela B.: Die Spitze am Ärmel der Zwergin Mari-Bárbola im Gemälde *Las Meninas* von Velázquez (1997), in: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*, hg. von Thierry Greub, Berlin 2001, S. 247–280.
- Mena Marqués, Manuela B.: Velázquez en la Torre de la Parada, in: *Velázquez y Calderón: Dos genios de Europa (Estudios, 1)*, hg. von José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, Madrid 2001, S. 101–155.
- Mendelsohn, Leatrice: 'Paragoni'. Benedetto Varchi's 'Due Lezzioni' and Cinquecento Art Theory (*Studies in the Fine Arts. Art Theory*, 6), Ann Arbor 1982, S. XV–XXV.
- Meyboom, Paul G. P.: *The Nile Mosaic of Palestrina*, Leiden [u. a.] 1995.
- Meyerhöfer, Dietrich: [Kat.-Nr. 47] Agostino Carracci (Bologna 1557 – Parma 1602). Arrigo peloso. Pietro matto und Amon nano, in: *Kleine Menschen – grosse Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht*, hg. von Alfred Enderle. Dietrich Meyerhöfer und Gerd Unverfehrt, Hamm 1992, S. 164.
- Meyerhöfer, Dietrich: [Kat.-Nr. 31] Anthonis Mor (Utrecht ca. 1517 – Antwerpen 1576). Stanislaus. der Zwerg des Kardinals Granvelle, in: *Kleine Menschen – grosse Kunst*.

- Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht, hg. von Alfred Enderle, Dietrich Meyerhöfer und Gerd Unverfehrt, Hamm 1992, S. 132.
- Meyerhöfer, Dietrich: [Kat.-Nr. 32] Giorgio Vasari (Arezzo 1511 – Florenz 1574). Die Hochzeit der Caterina de' Medici mit Heinrich von Orléans, in: Kleine Menschen – grosse Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht, hg. von Alfred Enderle, Dietrich Meyerhöfer und Gerd Unverfehrt, Hamm 1992, S. 134.
- Meyerhöfer, Dietrich: [Kat.-Nr. 26] Meister des Aachener Altares, Ecce Homo, in: Kleine Menschen – grosse Kunst. Kleinwuchs aus künstlerischer und medizinischer Sicht, hg. von Alfred Enderle, Dietrich Meyerhöfer und Gerd Unverfehrt, Hamm 1992, S. 122.
- Mezger, Werner: Hofnarren im Mittelalter. Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amts, Konstanz 1981.
- Mezger, Werner: Narren. Schellen und Marotten. Grundzüge einer Ideengeschichte des Narrentums, in: Narren, Schellen und Marotten. 11 Beiträge zur Narrenidee (Kulturgeschichtliche Forschungen, 3), hg. von Dietz-Rüdiger Moser, Kat. Ausst. Freiburg im Breisgau, Universitätsbibliothek, Remscheid 1984, S. 1–35.
- Mielsch, Harald: Römische Wandmalerei, Darmstadt 2001.
- Moebus, Joachim: Über die Bestimmung des Wilden und die Entdeckung des Verwertungsstandpunktes bei Kolumbus, in: Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas, hg. von Karl-Heinz Kohl, Berlin 1982, S. 49–56.
- Moffitt, John F.: Velázquez. Fools. Calabacillas and Ripa, in: Bruckmanns Pantheon: Internationale Jahreszeitschrift für Kunst, 40, 1982, S. 304–309.
- Moffitt, John F.: Velázquez in the Alcázar in 1656: The Meaning of the Mise-en-scène of Las Meninas, in: Art History, 6, 1983, S. 271–300.
- Moffitt, John F.: The Theoretical Basis of Velázquez's Court Portraiture, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 53, 1990, S. 216–225.
- Moragas, Jerónimo de: Los bufones de Velázquez, in: Medicina & Historia, 6, 1964, S. 2–15.
- Morán Turina, José M./Checa Cremades, Fernando: El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas, Madrid 1985.
- Moreno Villa, Jöse: Locos. enanos. negros. y ninos palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700, Mexico City 1939.
- Moser, Dietz-Rüdiger (Hg.): Narren. Schellen und Marotten. 11 Beiträge zur Narrenidee (Kulturgeschichtliche Forschungen, 3), Kat. Ausst. Freiburg im Breisgau, Universitätsbibliothek, Remscheid 1984.
- Mühleisen, Hans-Otto: Weisheit – Tugend – Macht. Die Spannung von traditioneller Herrschaftsordnung und humanistischer Neubegründung der Politik im Spanien des 17. Jahrhunderts, nachgezeichnet am Beispiel von Andres Mendos Fürstenspiegel ‚Principe Perfecto‘, in: Politische Tugendlehre und Regierungskunst. Studien zum Fürstenspiegel der Frühen Neuzeit, hg. von Hans-Otto Mühleisen und Theo Stammen, Tübingen 1990, S. 141–196.
- Mulcahy, Rosemary: Philip II of Spain: Patron of the Arts, Dublin 2004.
- Müller, Frowin A.: Ars divina. Eine Interpretation der Artifex-Deus-Lehre des heiligen Augustinus, München 1956.
- Müller, Jürgen: Moritz von Sachsen als ‚Hercules germanicus‘. Zur Deutung der Herkulestafeln Lukas Cranach d. J., in: ‚Man könnt vom Paradies nicht angenehmer träumen‘ (Festschrift für Prof. Dr. Harald Marx), hg. von Andreas Henning, Uta Neidhardt und Martin Roth, Berlin 2009, S. 50–57.

- Nasif, Mónica: Aproximación al tema de la magia en varios libros de caballerías castellanos con referencia a posibles antecedentes literarios, in: Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI, hg. von Lilia E. Ferrario de Orduna, Kassel 1992, S. 137–187.
- Neumann, Josef N.: Der mißgebildete Mensch. Gesellschaftliche Verhaltensweisen und moralische Bewertungen von der Antike bis zur frühen Neuzeit, in: Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten, hg. von Michael Hagner, Göttingen 2005, S. 21–44.
- Nippert, Ingrid: Historischer Überblick, in: Genetik und Kunst. Angeborene Fehlbildungen in verschiedenen Kulturepochen, hg. von Jürgen Kunze, Berlin 1986, S. 1–14.
- O’Byrne, Robin L.: Virtue. Vice. and Princely Pleasure: The dwarfs in a Sforza Grammatica, *Libri & Documenti*, XXXIV–XXXV, 2008–2009, S. 7–23.
- O’Byrne, Robin L.: Grotesque Bodies. Princely Delight: Dwarfs in Italian Renaissance Court Imagery, in: *Preternature: Critical and Historical Studies on the Prenatural*, Bd. 1, Nr. 2, 2012, S. 252–288.
- Olejniczak Lobsien, Verena/Olk, Claudia (Hg.): Neuplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationgeschichte des Schönen (Transformationen der Antike, 2), Berlin 2007.
- Olmi, Giuseppe: Science-Honour-Metaphor: Italian cabinets of the sixteenth and seventeenth centuries, in: *The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*, Oxford 1985, S. 5–28.
- Olmi, Giuseppe: L’inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna (*Annali dell’Istituto storico italo-germanico. Monografia 17*), Bologna 1992.
- Overthun, Rasmus: Kulturwissenschaftliche Notizen zu menschlichen Monstern, in: *Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik (Ausstellungskataloge des Germanischen Nationalmuseums)*, hg. vom Germanische Nationalmuseum, Kat. Ausst. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2015, S. 197–202.
- Pagden, Anthony: *Lords of all the World. Ideologies of Empire in Spain. Britain and France c. 1500 – c. 1800*, New Haven/London 1995.
- Panofsky, Erwin: *Problems in Tizian. mostly iconographic (Wrightsman lectures, 2)*, London 1969.
- Panofsky, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie [1924]*, Berlin 1982.
- Pantorba, Bernardino de: *La vida y la obra de Velázquez. Estudio biografico y critico*, Madrid 1955.
- Park, Katharine: *Nature in Person: Medieval and Renaissance Allegories and Emblems*, in: *The Moral Authority of Nature*, hg. von Lorraine Daston und Fernando Vidal, Chicago/London 2004, S. 50–73.
- Parker, Deborah: *Bronzino – Renaissance Painter as Poet*, Cambridge 2000.
- Parker, Geoffrey: *David or Goliath? Philipp II and his World in the 1580s*, in: *Spain. Europe and the Atlantic World: Essays in Honour of John H. Elliott*, hg. von R. L. Kagan und Geoffrey Parker, Cambridge 1995, S. 245–266.
- Pérez, Joseph: *L’Idéologie de l’état*, in: *Le premier âge de l’état en Espagne (1450–1700) (Collection de la Maison des Pays Ibériques, 41)*, hg. von Christian Hermann, Paris 1990, S. 191–216.
- Pérez de Tudela, Almudena: *Making Collecting. Displaying and Exchanging Objects (1566–99): Archival Sources Relating to the Infanta Isabel’s Personal Possessions*, in: *Isabel*

- Clara Eugenia. *Female Sovereignty in the Courts of Madrid and Brussels*, hg. von Cordula van Wyhe, Madrid 2011, S. 61–87.
- Pérez Preciado, José Juan: *El Marqués de Leganés y las artes*, Madrid 2010.
- Petrat, Gerhardt: *Die letzten Narren und Zwerge bei Hofe. Reflexionen zu Herrschaft und Moral in der Frühen Neuzeit*, Bochum 1998.
- Pfisterer, Ulrich: *Malerei als Herrschafts-Metapher. Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 29, 2002, S. 199–252.
- Platzeck, Erhard Wolfram: *Raimund Lull. Sein Leben – Seine Werke. Die Grundlagen seines Denkens (Bibliotheca Franciscana. Studia quae spiritum et vitam franciscalem illustrant, 5), 2 Bde.*, Düsseldorf 1962.
- Pochat, Götz: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 98–101.
- Poirrier, Maurice: *The Role of the Concept of Disegno in Mid-Sixteenth Century Florence*, in: *The Age of Vasari*, Kat. Ausst. Notre Dame, Art Gallery University of Notre Dame, 1970, S. 53–68.
- Portmann, Maria: *Le corps des nains dans l'art italien de la Renaissance*, in: *Histoire des sciences médicales*, XLVIII, Nr. 1, 2014, S. 25–32.
- Portús Pérez, Javier (Hg.): *Velázquez y la familia de Felipe IV (1650–1680)*, Kat. Ausst. Madrid, Museo del Prado, 2013.
- Portús Pérez, Javier: *Velázquez und die Rhetorik des höfischen Portraits*, in: *Velázquez*, hg. von Sabine Haag, Kat. Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum, München 2014, S. 33–56.
- Pöschl, Viktor: *Der Begriff der Würde im antiken Rom und später. Vorgetragen am 10. Mai 1969*, in: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse*, 1989,3, Heidelberg 1989.
- Preimesberger, Rudolf: *Caius Plinius Secundus d. Ä.: Ähnlichkeit (77 n. Chr.)*, in: *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2)*, hg. von Rudolf Preimesberger. Hannah Baader und Nicola Suthor, Darmstadt 2003, S. 127–133.
- Preimesberger, Rudolf: *Caius Plinius Secundus d. Ä.: Imago. indiskret und diskret (77 n. Chr.)*, in: *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2)*, hg. von Rudolf Preimesberger. Hannah Baader und Nicola Suthor, Darmstadt 2003, S. 134–144.
- Preimesberger, Rudolf: *Vincenzo Danti: Das Allgemeine. nicht das Besondere – ‚imitare‘ statt ‚ritrarre‘ (1567)*, in: *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2)*, hg. von Rudolf Preimesberger. Hannah Baader und Nicola Suthor, Darmstadt 2003, S. 273–287.
- Preimesberger, Rudolf/Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hg.): *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 2)*, Darmstadt 2003.
- Rapino, Daniele: [Kat.-Nr. 8] *Anton Domenico Gabbiani (Firenze, 1652–1726). Ritratto di quattro servitori della corte medicea*, in: *Buffoni. villani e giocatori alla corte dei Medici*, hg. von Anna Bisceglia [u. a.], Kat. Ausst. Florenz, Palazzo Pitti, Livorno 2016, S. 92f.
- Raupp, Hans-Joachim: *‚Pitture ridicole‘ – ‚Kleine Sachen‘. Zur Genremalerei in den romanischen Ländern*, in: *Zwei Gesichter der Eremitage. Von Caravaggio bis Poussin (Die Großen Sammlungen, 6)*, hg. von Ekaterina V. Derjabina und Tat'jana K.

- Kustodieva, Kat. Ausst. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Ostfildern-Ruit 1997, S. 58–68.
- Ravenscroft, Janet: Invisible friends. Questioning the representation of the court dwarf in Hapsburg Spain, in: *Histories of the Normal and the Abnormal. Social and Cultural Histories of Norms and Normativity*, hg. von Waltraud Ernst, New York 2006, S. 27–52.
- Redondo, Augustin: Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII, in: *Las relaciones de sucesos en España (1500–1750). Actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, hg. von María Cruz García de Enterría, Paris 1996, S. 287–303.
- Redworth, Glyn/Checa, Fernando: The Kingdoms of Spain. The courts of the spanish Habsburgs 1500–1700, in: *The princely courts of Europe. Ritual, politics and culture under the Ancien Régime 1500–1750*, hg. von John Adamson, London 2000, S. 43–65.
- Rehberg, Karl-Siegbert: Schatzhaus. Wissensverkörperung und ‚Ewigkeitsort‘. Eigenwelten des Sammelns aus institutionenanalytischer Perspektive, in: *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, hg. von Barbara Marx und Karl-Siegbert Rehberg, München [u. a.] 2006, S. XI–XXXI.
- Remmert, Volker R.: Tycho Brahes Nase. oder: Atlas und Herkules und die visuelle Legitimierung der neuen Astronomie im 17. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 66, 2, 2003, S. 177–206.
- Reudenbach, Bruno: In mensuram humani corporis. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III 1 im 15. und 16. Jahrhundert, in: *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. von Christel Meier und Uwe Ruberg, Wiesbaden 1980, S. 651–688.
- Rey Bueno, Mar: La Mayson pour Distiller des Eaües at El Escorial: Alchemy and Medicine at the Court of Philip II. 1556–1598, in: *Health and Medicine in Hapsburg Spain: Agents. Practices. Representations (Medical History. Supplement, 29)*, hg. von Teresa Huguet-Termes. Jon Arrizabalaga und Harold J. Cook, London 2009, S. 26–39.
- Riandière la Roche, Josette: Corps politique et corps mystique dans ‚La Política de Dios‘ de Quevedo, in: *Le corps comme métaphore dans l’Espagne des XVIe et XVIIe siècles. Du corps métaphorique aux métaphores corporelles (Travaux du Centre de Recherche sur l’Espagne des XVIe et XVIIe siècles, 7)*, hg. von Augustin Redondo, Paris 1992, S. 115–133.
- Ricapito, Joseph V.: Monsters. Demons and Iconography in Guzmán de Alfarache: The Case of the Monster of Ravenna (I, 1), in: *Journal of Hispanic Philology*, Bd. 18, Nr. 1–3, 1993–1994, S. 141–156.
- Richer, Paul: *L’Art et la Médecine*, Paris 1904.
- Rijn, Maaïke van: Die Gespielen der Infantin. Darstellungen kleinwüchsiger Menschen in der bildenen Kunst, in: *Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*, hg. von Elisabeth Bösl. Anne Klein und Anne Waldschmidt, Bielefeld 2010, S. 211–230.
- Río Parra, Elena del: *Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español (Biblioteca Áurea Hispánica, 27)*, Madrid 2003.
- Rivera de Ventosa, Enrique: Die Vorherrschaft des Aristotelismus und der Antiaristotelismus, in: *Allgemeine Themen. Iberische Halbinsel. Italien (Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie des 17. Jahrhunderts)*, hg. von Jean-Pierre Schobinger, Bd. 1, Basel 1998, S. 339–343.

- Rivera de Ventosa, Enrique: Platonismus und Neuplatonismus, in: Allgemeine Themen. Iberische Halbinsel. Italien (Grundriss der Geschichte der Philosophie. Die Philosophie des 17. Jahrhunderts), hg. von Jean-Pierre Schobinger, Bd. 1, Basel 1998, S. 332–338.
- Röcke, Werner: Im Schatten höfischen Lichts – Zur Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit im mittelalterlichen Tristan-Roman, in: Licht. Religiöse und literarische Gebrauchsformen (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, 14), hg. von Walter Gebhard, Frankfurt am Main [u. a.] 1990, S. 37–75.
- Romm, James: Alexander. Biologist: Oriental Monstrosities and the Epistola Alexandri ad Aristotelem, in: Discovering new Worlds. Essays on Medieval Exploration and Imagination, hg. von Scott D. Westrem, New York/London 1991, S. 16–30.
- Rosen, Valeska von: Formen wie Gott mit Farben. Der Maler als alter deus, in: Formwerdung und Formentzug (ACTUS et IMAGO. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie, XVI), hg. von Franz Engel und Yannis Hadjinicolaou, Berlin/Boston, S. 51–76.
- Rosenthal, Earl: Plus Ultra. Non plus Ultra. and the columnar device of Emperor Charles V., in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 34, 1971, S. 204–228.
- Rosenthal, Earl: Emperor Charles V as Patron of the Visual Arts, in: Cuadernos de arte de la Universidad de Granada, 23, 1992, S. 97–106.
- Roth, Harriet: Die Bibliothek als Spiegel der Kunstammer, in: Sammler – Bibliophile – Exzentriker (Literatur und Anthropologie, 1), hg. von Aleida Assmann. Monika Gomille und Gabriele Rippl, Tübingen 1998, S. 193–210.
- Ruberg, Uwe: Vom Aufstieg im Mittelalter. Das Konzept der Himmelsleiter in Text und Bild, in: Geisteswissenschaften – wozu? Beispiele ihrer Gegenstände und ihrer Fragen. Eine Vortragsreihe der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Wintersemester 1987/88, hg. von Hans-Henrik Krummacher, Stuttgart 1988, S. 211–244.
- Rüegg, Liselotte (Hg.): Griechische Sagen: Apollodoros. Parthenios. Antonius Liberalis. Hyginus, Zürich/Stuttgart 1963.
- Saavedra, Santiago (Hg.): Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Kat. Ausst. Madrid, Museo del Prado, 1990.
- Sabin, Elenora R.: The Identities of the Monster in Calderón's "El mayor monstruo del mundo", in: Hispania 56, 1973, S. 269–275.
- Sáez-Arance, Antonio: Politische Ordnung in der Vormoderne. Körpermetaphorik in der spanischen Monarchie (1500–1700), in: Körper macht Geschichte. Geschichte macht Körper. Körpergeschichte als Sozialgeschichte, hg. vom Bielefelder Graduiertenkolleg Sozialgeschichte, Bielefeld 1999, S. 58–74.
- Sáez Raposo, Francisco: Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII, Madrid 2005.
- Salih, Sarah: Idols and Simulacra: Paganity, Hybridity and Representation in Mandeville's Travels, in: The Mysterious Middle Ages, hg. von Bettina Bildhauer und Robert Mills, Cardiff 2003, S. 113–133.
- Sánchez Cano, David: Die Frömmigkeit herausfordern: Drei religiöse Feste im Jahre 1669 in Madrid, in: Kirchliche Kultur und Kunst des 17. Jahrhunderts in Spanien (Ars Iberica et Americana, 9), hg. von Jutta Held, Frankfurt am Main 2004, S. 17–40.
- Saslow, James M.: The Medici Wedding of 1589, New Haven/London 1996.
- Schade, Werner: Maler am Hofe Moritz' von Sachsen, in: Zeitschrift des Vereins für Kunstwissenschaften, 22, 1968, S. 29–44.
- Schäfer, Werner: Deutsche und nordische Zwerge: ein Kulturtransfer?, in: Vermitteln – Übersetzen – Begegnen. Transferphänomene im europäischen Mittelalter und in der

- Frühen Neuzeit. Interdisziplinäre Annäherung (Nova Mediaevalia. Quellen und Studien zum europäischen Mittelalter, 8), hg. von Balázs J. Nemes und Achim Rabus, Göttingen 2011, S. 191–211.
- Schefold, Karl: Vergessenes Pompeji. Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge, Bern 1962.
- Scheicher, Elisabeth: Die Kunstkammer (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 24), hg. von Schloss Ambras Innsbruck, Innsbruck 1977.
- Scheicher, Elisabeth: Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger, hg. von Christian Brandstätter, Wien [u. a.] 1979.
- Scheicher, Elisabeth: The Collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras: its purpose, composition and evolution, in: The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe, hg. von Oliver Impey und Arthur Macgregor, Oxford 1985, S. 29–38.
- Schenda, Rudolf: Das Monstrum von Ravenna. Eine Studie zur Prodigienliteratur, in: Zeitschrift für Volkskunde, 56, 1960, S. 209–225.
- Schiebinger, Londa: Nature's Body. Gender in the Making of Modern Science, Boston 1993, S. 75–114.
- Schmidinger, Heinrich: Der Mensch in Gottebenbildlichkeit. Skizzen zur Geschichte einer einflussreichen Definition, in: Der Mensch – ein Abbild Gottes? Geschöpf – Krone der Schöpfung – Mitschöpfer, hg. von Heinrich Schmidinger und Clemens Sedmak, Darmstadt 2010, S. 7–42.
- Schmitt, Eberhard: Die Entdeckung und Aneignung der Welt, in: Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas, hg. von Wilfried Seipel, Kat. Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum, Genève 2000, S. 87–98.
- Schmitz, Heinz-Günther: Physiologie des Scherzes. Bedeutung und Rechtfertigung der Ars iocandi im 16. Jahrhundert, Hildesheim/New York 1972.
- Schmitz, Heinz-Günther: Das Hofnarrenwesen der Frühen Neuzeit. Claus Narr von Torgau und seine Geschichten (Dichtung – Wahrheit – Sprache. Analyse Synthese Dokumentation, 1), Münster 2004.
- Schneider, Manfred: Der Hund als Emblem, in: Politische Zoologie, hg. von Anne von der Heiden und Joseph Vogl, Berlin 2007, S. 149–176.
- Schneider, Norbert: Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Wien [u. a.] 2011.
- Schönfeld, Klaus: Die Temperamentenlehre in deutschsprachigen Handschriften des 15. Jahrhunderts, Heidelberg 1962.
- Schröder, Gerhart: Baltasar Gracián's ‚Criticón‘. Eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik (Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie, 2), München 1966.
- Schröder, Thomas: Jacques Callot. Das gesamte Werk, Bd. 2, München 1971.
- Schulte, Hansgerd: El desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des goldenen Zeitalters (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, 17), München 1969.
- Schwab, Gustav (Hg.): Sagen des klassischen Altertums, München/Zürich 1965.
- Schwab, Hans-Rüdiger: Editorische Nachbemerkung, in: Baltasar Gracián: Das Kritikon, Zürich 2001, S. 945–970.
- Seipel, Wilfried (Hg.): Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas. Kat. Ausst. Wien, Kunsthistorisches Museum, Genève 2000.

- Selig, Karl-Ludwig: *Studies on Alciato in Spain*, New York [u. a.] 1990.
- Sepúlveda, Juan Ginés de: *Dialog über die gerechten Kriegsgründe*, in: *Der Griff nach der Neuen Welt. Der Untergang der indianischen Kulturen im Spiegel zeitgenössischer Texte*, hg. von Christoph Strosetzki, Frankfurt am Main 1991, S. 210–269.
- Serrera, Juan Miguel: *Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte*, in: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, hg. von Santiago Saavedra, Kat. Ausst. Madrid, Museo del Prado, 1990, S. 38–63.
- Sieber, Harry: *Literary Continuity. Social Order. and the Invention of the Picaresque*, in: *Cultural Authority in Golden Age Spain*, hg. von Marina S. Brownlee und Hans Ulrich Gumbrecht, Baltimore/London 1995, S. 143–164.
- Simek, Rudolf: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*, Köln [u. a.] 2015.
- Simson, Ingrid: *Das Siglo de Oro. Spanische Literatur, Gesellschaft und Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart [u. a.] 2001.
- Singer, Bruno: *Die Fürstenspiegel in Deutschland im Zeitalter des Humanismus und der Reformation*, München 1981.
- Smith, Norman Robert: *Loathly Births off Nature: A Study of the Lore of the Portentous Monster in the Sixteenth Century*, University of Illinois at Urbana-Champaign 1978.
- Snyder, Joel: *Las Meninas and the Mirror of Princes*, in: *Critical Inquiry*, 9, 1985, S. 539–572.
- Soehner, Halldor: *Die Herkunft der Bodegones de Velazquez*, in: *Estudios sobre Velázquez y su obra (Varia Velazqueña)*, hg. von Antonio Gallego Burín, Bd. 1, Madrid 1960, S. 233–244.
- Southworth, John: *Fools and Jesters at the English Court*, Stroud 1998.
- Sparr, Walter: *„...und es ward Licht.“ Über die kulturelle Bedeutung einer absoluten Metapher*, in: *Licht. Religiöse und literarische Gebrauchsformen (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, 14)*, hg. von Walter Gebhard, Frankfurt am Main [u. a.] 1990, S. 77–98.
- Speyer, Wolfgang: *Zur geisterfüllten Hand als der Bedingung der Kultur*, in: *Beredete Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, hg. von Gabriele Groschner, Kat. Ausst. Salzburg, Residenzgalerie, 2004, S. 19–24.
- Steinemann, Heinz: *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis ‚Discurso intorno alle imagini sacre e profane‘ (1582)*, Hildesheim [u. a.] 2006.
- Steiner, Reinhard: *Prometheus. Ikonologische und anthropologische Aspekte der bildenden Kunst vom 14. bis zum 17. Jahrhundert (Reihe Forschungen, 2)*, München 1991.
- Stirling-Maxwell, William: *Diego Velazquez and his works*, London 1855.
- Stoichita, Victor I.: *Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, 1986, S. 165–189.
- Stradling, Robert A.: *Philip IV and the Government of Spain 1621–1665*, Cambridge [u. a.] 1988.
- Strohmeyer, Arno: *Die Habsburger Reiche 1555–1740: Herrschaft – Gesellschaft – Politik (Geschichte kompakt)*, hg. von Kai Brodersen [u. a.], Darmstadt 2012.
- Strosetzki, Christoph: *Der Roman im Siglo de Oro*, in: *Geschichte der spanischen Literatur*, hg. von Christoph Strosetzki, Tübingen 1991, S. 84–118.
- Strosetzki, Christoph: *Aristóteles y el orden de las cosas en Fray Luis de Granada. Francisco Sánchez. Huarte de San Juan y Antonio de Torquemada*, in: *Fantasia y literatura en la*

- edad media y los Siglos de Oro (Biblioteca áurea hispánica, 28), hg. von Nicasio Slavador Miguel [u. a.], Madrid 2004, S. 337–360.
- Strubel, Armand: *Le Théâtre au Moyen Âge. Naissance d'une littérature dramatique* (Collection Amphi Lettres), hg. von Colette Becker, Rosny 2003, S. 137–138.
- Tanner, Marie: *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven/London 1993.
- Tate, Robert: *Mythology in Spanish Historiography of the Middle Ages and the Renaissance*, in: *Hispanic Review*, 22, 1954, S. 1–18.
- Tausiet, María: *Healing Virtue: Saludadores versus Witches in Early Modern Spain*, in: *Health and Medicine in Hapsburg Spain: Agents, Practices, Representations* (Medical History. Supplement, 29), hg. von Teresa Huguët-Termes. Jon Arrizabalaga und Harold J. Cook, London 2009, S. 40–63.
- Terlinden, Charles: *Der Orden vom Goldenen Vlies*, Wien [u. a.] 1970.
- Thacker, Jonathan: *La autoridad de la figura del loco en las comedias de Lope de Vega*, in: *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, hg. von E. Williamson. I. Arellano und Christoph Strosetzki, Madrid 2009, S. 175–188.
- Thacker, Jonathan: *Lope de Vega. Calderón de la Barca and Tirso de Molina. Spain's Golden Age drama and its legacy*, in: *A History of Theatre in Spain*, hg. von Maria M. Delgado und David T. Gies, Cambridge 2012, S. 36–56.
- Thiemann, Susanne: *Sex trouble. Die bärtige Frau bei José de Ribera. Luis Vélez de Guevara und Huarte de San Juan*, in: *Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang der Neuzeit*, hg. von Judith Klinger, Potsdam 2006, S. 47–82.
- Tietz, Manfred: *Die Konstruktion von Natur in der religiösen Literatur für die Laien. Fray Luis de Granadas Introducción del Símbolo de la Fe*, in: *Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit* (Hispanistisches Kolloquium, 4), hg. von Wolfgang Matzat und Gerhard Poppenberg, München 2012, S. 23–44.
- Tietze-Conrat, Erika: *Dwarfs and Jesters in Art*, London 1957.
- Tolnay, Charles de: *Velázquez' Las Hilanderas and Las Meninas (An interpretation)*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1949, S. 21–38.
- Tönz, Otmar: *Curiosa zum Thema Brusternährung. Von stillenden Vätern. bärtigen Frauen und saugenden Greisen*, in: *Schweizerische Ärztezeitung*, LXXXI, 20, 2000, S. 1058–1063.
- Trevor-Roper, Hugh: *Princes and Artists: Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts: 1517–1633*, New York 1976.
- Trinkhaus, Charles E.: *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 Bde., London 1970.
- Tropé, Hélène: *Nains et bouffons à la Cour des Habsbourg d'Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, in: *Bulletin Hispanique*, 116, 2014, S. 73–193.
- Urbina, Eduardo: *El enano artúrico en la génesis literaria de Sancho Panza*, in: *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, hg. von Giuseppe Bellini, Bd. 2, Rom 1982, S. 1023–1030.
- Velde, Rudi te: *Schöpfung und Partizipation* (S. th. I, qq. 44–47 und qq. 103–105), in: *Thomas von Aquin: Die Summa theologiae. Werkinterpretation*, hg. von Andreas Speer, Berlin 2005, S. 100–124.
- Vemer, Lisa: *The Epistemology of the Monstrous in the Middle Ages* (Studies in Medieval History and Culture, 33), Florence 2005.

- Velten, Hans Rudolf: *Scurrilitas. Das Lachen. die Komik und der Körper in Literatur und Kultur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit* (Bibliotheca Germanica, 63), Tübingen 2017.
- Vosters, Simon A.: *Das Reiterbildnis Philipps IV. von Spanien als Allegorie der höfischen Affektregulierung*, in: *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock* (Rekonstruktion der Künste, 3), hg. von Ulrich Heinen und Andreas Thielemann, Göttingen 2001, S. 180–191.
- Vowinckel, Annette: *Das relationale Zeitalter. Individualität. Normalität und Mittelmaß in der Kultur der Renaissance*, München 2011.
- Waldmann, Susann: *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei* (Ars Iberica, 1), Frankfurt am Main 1995.
- Walshaus, Rina: *The Sun and Aurora: Philip IV of Spain and his Queen-Consort in Royal Festival and Spectacle*, in: *Princes and Princely Culture: 1450–1650* (Brill's studies in intellectual history, 118), hg. von Martin Gosman, Alasdair MacDonald und Arjo Vanderjagt, Bd. 2, Leiden [u. a.] 2005, S. 277–308.
- Warnke, Martin: *Das Reiterbildnis Balthasar Carlos von Velázquez*, in: *Amici amico. Festschrift für Werner Gross zu seinem 65. Geburtstag am 25. 11. 1966*, hg. von Kurt Badt und Martin Gosebruch, München 1968, S. 217–227.
- Warnke, Martin: *Velázquez. Form & Reform*, Köln 2005.
- Warnke, Martin: *Rubens. Leben und Werk*, Köln 2011.
- Wehrli, Max: *Gegenwart und Erinnerung. Gesammelte Aufsätze* (Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Geistes- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit, 12), hg. von Fritz Wagner und Wolfgang Maaz, Hildesheim 1998.
- Weiß, Dieter J.: *Katholische Reform und Gegenreformation. Ein Überblick*, Darmstadt 2005.
- Welsford, Enid: *The Fool. His Social and Literary History*, London 1935.
- Whitaker, Katie: *The culture of curiosity*, in: *Cultures of natural history*, hg. von N. Jardine, J. A. Secord und E. C. Spary, Cambridge 1996, S. 75–90.
- White, Christopher: *The Later Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen*, London 2007.
- Wiedner, Saskia: *Wahrheit zwischen burla und engaño – Hochstapler-Figuren in der Komödie des Siglo de Oro*, in: *PhiN. Philologie im Netz*, <http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft8/b8i.htm> (Stand: 08.09.2020), hg. von Lydia Bauer und Kristin Reinke, 8, 2014, S. 131–148.
- Wind, Barry: *'A Foul and Pestilent Congregation'. Images of 'Freaks' in Baroque Art*, Aldershot [u. a.] 1998.
- Winner, Matthias: *Le globe comme symbole de l'État dans le cycle de la vie de Marie de Médicis peint par Rubens*, in: *Iconographie. propagande et légitimation* (Les origines de l'état moderne en Europe, XIII^e–XVIII^e siècles), hg. von Allan Ellenius, Paris 2001, S. 77–102.
- Wittkower, Rudolf: *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance* [1977], Köln 1984.
- Wolf, Gabriela: *Menschenbild und Bildungsideal in der italienischen Renaissance*, Online-Ausgabe 2009.
- Wyhe, Cordula van (Hg.): *Isabel Clara Eugenia. Female Sovereignty in the Courts of Madrid and Brussels*, Madrid 2011.
- Wyhe, Cordula van: *Piety. Play and Power: Constructing the Ideal Sovereign Body in Early Portraits of Isabel Clara Eugenia (1586–1603)*, in: *Isabel Clara Eugenia. Female*

Sovereignty in the Courts of Madrid and Brussels, hg. von Cordula van Wyhe, Madrid 2011, S. 89–129.

Zapata Fernández de la Hoz, Teresa: La corte de Felipe IV se viste de fiesta. La entrada de Mariana de Austria (1649), Valencia 2016, S. 217–222.

Zapperi, Roberto: Ein Haarmensch auf einem Gemälde von Agostino Carracci, in: Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten, hg. von Michael Hagner, Göttingen 2005, S. 45–55.

Abbildungsverzeichnis

- 1.1. Alonso Sánchez Coello: Die Infantin Isabel Clara Eugenia mit Magdalena Ruiz, um 1586, Öl auf Leinwand, 207 x 129 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (Laura Bass: *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, Pa 2008, S. 104, Abb. 48).
- 1.2. Alonso Sánchez Coello: Die Infantin Isabel Clara Eugenia mit Magdalena Ruiz, Detail, um 1586 (Santiago Saavedra (Hg.): *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Kat. Ausst. Madrid, Museo del Prado, 1990, S. 54).
2. Rodrigo de Villandrando: Philipp (IV.) mit Soplillo, um 1619, Öl auf Leinwand, 204 x 110 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (Laura Bass: *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, Pa 2008, S. 105, Abb. 49).
3. Diego Velázquez: Der Thronfolger Baltasar Carlos mit einem Zwerg, 1631/32, Öl auf Leinwand, 136 x 104 cm, Boston, Museum of Fine Arts (Laura Bass: *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, Pa 2008, S. 110, Abb. 57).
4. Diego Velázquez: *Las Meninas*, 1656, Öl auf Leinwand, 318 x 276 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (Andreas Beyer: *Das Porträt in der Malerei*, München 2002, S. 229).
5. Diego Velázquez und Werkstatt: Prinz Baltasar Carlos mit Conde Duque de Olivares in der Reitschule, um 1636, Öl auf Leinwand, 144 x 97 cm, London, Sammlung des Duke of Westminster (Laura Bass: *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, Pa 2008, S. 109, Abb. 55).
6. Schüler des Alonso Sánchez Coello: Magdalena Ruiz, um 1590, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (Gloria Martínez Leiva/Ángel Rodríguez Rebollo: *Quadros y otras cosas que tienen su magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636 (Inventarios reales con cuadros del Museo del Prado, 1)*, Madrid 2007, S. 156).
- 7.1. Juan Bautista Martínez del Mazo: Margarita Theresa von Österreich, 1665/66, Öl auf Leinwand, 205 x 144 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (Carmen García-Frías Checa (Hg.): *E retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional. de Juan Flandes a Antonio López*, Kat. Ausst. Madrid, Palacio Real, 2014, S. 240, Abb. 37.2).
- 7.2. Juan Bautista Martínez del Mazo: Margarita Theresa von Österreich, Detail, 1665/66 (Carmen García-Frías Checa (Hg.): *E retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional. de Juan Flandes a Antonio López*, Kat. Ausst. Madrid, Palacio Real, 2014, S. 240, Abb. 37.3).
8. Juan Bautista Martínez del Mazo: Königin Mariana von Spanien, 1666, Öl auf Leinwand, 199 x 149 cm, Toledo, Casa Museo del Greco (Metropolitan Museum of Art (Hg.): *Velázquez*, Kat. Ausst. New York, Metropolitan Museum of Art, 1989, S. 250).
9. Juan Pantoja de la Cruz: Elisabeth von Österreich mit einer Zwergin, um 1580, Cáceres, Antigua colección Hoffmeyer, Instituto histórico Hoffmeyer (Maria Kusche: *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores. Bartolomé González. Rodrigo de Villandrando y Antonio López Polanco*, Madrid 2007, S. 39, Abb. 1).
10. Frans Pourbus d. J.: Infantin Isabel Clara Eugenia mit einer Zwergin, 1599, Öl auf Leinwand, 218 x 130 cm, Hampton Court Palace, British Royal Collection (Cordula van Wyhe (Hg.): *Isabel Clara Eugenia. Female Sovereignty in the Courts of Madrid and Brussels*, Madrid 2011, S. 119, Abb. 55).
11. Frans Pourbus d. J.: Erzherzog Albrecht, 1599, Öl auf Leinwand, 226 x 131 cm, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales (Cordula van Wyhe (Hg.): *Isabel Clara Eugenia. Female Sovereignty in the Courts of Madrid and Brussels*, Madrid 2011, S. 143, Abb. 64).
12. Gaspar de Creyer: Philipp IV. mit einem Hofzwerg, um 1627–32, Öl auf Leinwand, 215 x 163 cm, Madrid, Palacio de Viana (Manuela B. Mena Marqués: *Monstruos*.

- enanos y bufones en la Corte de los Austrias. A propósito del ‚Retrato de enano‘ de Juan van der Hamen, *Kat. Ausst. Madrid, Museo del Prado, 1986, S. 77, Abb. 19*).
13. Miniatur von Giovanni Pietro Birago, in: *Grammatica del Donato, Mailand, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2167, fol. 13v* (Robin L. O’Byran: *Virtue. Vice. and Princely Pleasure: The dwarfs in a Sforza Grammatica, Libri & Documenti, XXXIV–XXXV, 2008–2009, S. 7–23, hier S. 21, Abb. 2*).

Abbildungen



Abb. 1. Alonso Sánchez Coello: Die Infantin Isabel Clara Eugenia mit Magdalena Ruiz, um 1586, Öl auf Leinwand, 207 x 129 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Abb. 1.2. Alonso Sánchez Coello: Die Infantin Isabel Clara Eugenia mit Magdalena Ruiz, Detail, um 1586.



Abb. 2. Rodrigo de Villandrando: Philipp (IV.) mit Soplillo, um 1619, Öl auf Leinwand, 204 x 110 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Abb. 3. Diego Velázquez: Der Thronfolger Baltasar Carlos mit einem Zwerg, 1631/32, Öl auf Leinwand, 136 x 104 cm, Boston, Museum of Fine Arts.



Abb. 4. Diego Velázquez: Las Meninas, 1656, Öl auf Leinwand, 318 x 276 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Abb. 5. Diego Velázquez und Werkstatt: Prinz Baltasar Carlos mit Conde Duque de Olivares in der Reitschule, um 1636, Öl auf Leinwand, 144 x 97 cm, London, Sammlung des Duke of Westminster.



Abb. 6. Schüler des Alonso Sánchez Coello: Magdalena Ruiz, um 1590, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Abb. 7.1. Juan Bautista Martínez del Mazo: Margarita Theresa von Österreich, 1665/66, Öl auf Leinwand, 205 x 144 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Abb. 7.2. Juan Bautista Martínez del Mazo: Margarita Theresa von Österreich, Detail, 1665/66.



Abb. 8. Juan Bautista Martínez del Mazo: Königin Mariana von Spanien, 1666, Öl auf Leinwand, 199 x 149 cm, Toledo, Casa Museo del Greco.



Abb. 9. Juan Pantoja de la Cruz: Elisabeth von Österreich mit einer Zwergin, um 1580, Cáceres, Antigua colección Hoffmeyer, Instituto histórico Hoffmeyer.



Abb. 10. Frans Pourbus d. J.: Infantin Isabel Clara Eugenia mit einer Zwergin, 1599, Öl auf Leinwand, 218 x 130 cm, Hampton Court Palace, British Royal Collection.



Abb. 11. Frans Pourbus d. J.: Erzherzog Albrecht, 1599, Öl auf Leinwand, 226 x 131 cm, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales.



Abb. 12. Gaspar de Creyer: Philipp IV. mit einem Hofzwerg, um 1627–32, Öl auf Leinwand, 215 x 163 cm, Madrid, Palacio de Viana.

passiuo: duo: que: preteriti temporis &
futuri.

Da preteriti ut amatus.
Da futuri ut amandus.



Insin chel mastro insegna el conte agata.
Studia & ascolta e uolunteri impara.

Abb. 13. Miniatur von Giovanni Pietro Birago, in: Grammatica del Donato, Mailand, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2167, fol. 13v.

