

Hanno Ehrlicher

Im Netzwerk der Bedeutungen.

Emblematische Vieldeutigkeit in Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache*

Bereits der in der Geschichtswissenschaft etablierte Terminus der ‚Frühen Neuzeit‘ dokumentiert eine grundsätzliche Ambivalenz, die die Beziehung unserer Moderne zu jener Epoche charakterisiert. Einerseits wird ihr grundsätzlich schon der Charakter des ‚Neuen‘ zugeschrieben, der die progressorientierte Zeitlogik der Moderne bis heute prägt, andererseits wird sie als ‚Frühe Neuzeit‘ sofort wieder in Distanz gerückt und einer anderen Zeitlichkeit zugeordnet. Wenn es nun ein Medium gibt, an dem sich der genuine frühneuzeitliche Charakter der Neuzeit als Schwellenzeit exemplarisch aufzeigen lässt, ist es die Emblemik, jene eigentümliche dreiteilige Bild-Text-Komposition, die zwar in ihrem didaktischen Grundimpuls und hinsichtlich der verwendeten ikonischen und rhetorischen Elemente stark in der mittelalterlichen Tradition wurzelt, die aber strukturell zugleich jene Innovation darstellte, die die Rede von einer Neuzeit allererst begründet. Vom italienischen Humanisten Andrea Alciato Mitte des 16. Jahrhunderts modellhaft ausgeführt, wurde die Emblemik rasch zu einem äußerst populären Medium der Wissensvermittlung, das nicht mehr nur in den lateinkundigen Gelehrtenkreisen zum Einsatz kam, sondern auch in den Volkssprachen verbreitet wurde. Das gegenreformatorische Spanien machte bei dieser Transformation der späthumanistisch-lateinischen zur barocken volkssprachigen Emblemik keine Ausnahme, zeigte von Anfang an aber eine besonders ausgeprägte Tendenz zur christlich fundierten Moralistik. Das zeigt nicht nur die Tatsache, dass ein Großteil der Verfasser der spanischen Emblembücher Geistliche waren, sondern auch die programmatische Ausstellung der moralischen Intention schon im Titel, angefangen von den 1581 erschienenen *Empresas morales* über die *Emblemas morales* des Bischofs Juan de Horozco, die 1589 publiziert wurden bis zum gleichlautenden Werk seines Bru-

ders Sebastian de Covarrubias Horozco von 1610.¹ Angesichts dieser dominierend moralisch-didaktischen Linie ist es kein Wunder, das der große spanische Barockhistoriker José Antonio Maravall gerade anhand der Emblemik seine Generalthese vom Barock als einer Krisenzeit bestätigt fand, in der mit Hilfe moderner Techniken die tradierte soziale *Ordo* aufrechterhalten wurde. Der barocke Einsatz der an sich neuen Technik emblematischer Wissensvermittlung diene so zur konservativen Aufrechterhaltung von "Kenntnissen und Denkmodellen statischen Charakters, die in Übereinstimmung zur tradierten Gesellschaftsstruktur standen, die es zu bewahren galt."²

Fernando Rodríguez de la Flor als derzeit vielleicht bester Kenner der spanischen Emblemik hat gegen diese These eines technisch innovativen Antimodernismus Einspruch erhoben und nachzuweisen versucht, dass die psychagogen Techniken barocker Wissensvermittlung entgegen der eigentlich beabsichtigten ideologischen Zielsetzung eine autodestruktive Eigenlogik entfaltete und in nihilistische Selbstentleerung umschlug.³ Ich habe im Folgenden nicht vor, diesen Streit um die Epoche des spanischen Barock auf den wenigen Seiten, die mir hier zur Verfügung stehen, zu entscheiden. Ich will an einem konkreten Fallbeispiel aus der Literatur aber immerhin zeigen, warum er dort, im Medium der Literatur also, sicherlich nicht entscheidbar ist, zumindest wenn es sich, wie in Mateo Alemáns Prosaroman *Guzmán de Alfarache*, auf den ich mich im folgenden beziehe, um Literatur handelt, die sich durch Fiktionsbewusstsein auszeichnet und die Grundlage zur ethisch-moralischen Unterscheidung untergräbt, indem sie ihre eigene Scheinhaftigkeit ausstellt. Dass dies auch und gerade mit

-
- 1 Eine gute Übersicht zur Entwicklung der spanischen Emblemik bietet Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995, S. 21-78.
 - 2 José Antonio Maravall, "La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca", in: Joseph Gerhard Farkas (Hrsg.), *Überlieferung und Auftrag. Festschrift für Michael de Ferdinandy zum sechzigsten Geburtstag*, Wiesbaden, Guido Pressler Verlag, 1972, S. 521-545, hier S. 543.
 - 3 Vgl. die explizit als Kritik an Marvall artikulierte Position von Fernando R. de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, insb. die programmatische Einleitung, S. 15 ff.

Hilfe der Emblemik erreicht wird, verwundert weniger, wenn man der Argumentation Rüdiger Zymners folgend weniger die zweifellos vorhandenen didaktische Programmatik der Emblemik betont als vielmehr die strukturelle semiotische Offenheit des Emblemes, die sich aus dem dynamischen Mediengefüge von Text und Bild ergibt und es gleichsam zu einem offenen Kunstwerk *avant la lettre* macht.⁴ Alemáns Roman ist deshalb besonders bemerkenswert, weil diese strukturelle Offenheit des Emblems hier nicht einer didaktisch-moralischen Schreibintention gleichsam unbewusst in den Rücken fällt, sondern bewusst dazu genutzt wird, die explizit beanspruchte Moral ironisch ins Offene zu führen.

Guzmán de Alfarache gilt nicht nur als wichtigster Referenztext der spanischen Gattung der *novela picaresca*, sondern zusammen und in direkter Konkurrenz zu Cervantes' *Don Quijote* als Modell des frühneuzeitlichen Romans schlechthin. Was Cervantes' Werk dabei spätestens seit der Romantik grundsätzlich zugestanden wurde, nämlich ein durchaus modernes Erzählpotential zu besitzen, wurde für Alemáns Roman gerne bestritten. Er gilt allgemein eher als ein Werk der Gegenreformation, das sich von der weltlichen Logik der Selbstbehauptung des Schelms, wie sie den anonym erschienen *Lazarillo de Tormes* ein halbes Jahrhundert zuvor noch gekennzeichnet hatte, verabschiedet hat. Der *Pícaro* soll mit diesem Werk zur moralischen Instanz geworden sein, der Schelm zum Büßer, der nach seiner erfolgreichen ethischen Wandlung zum Besseren von der Position des moralischen Wachturms aus dem Leser nützliche Lehren erteilen kann.

Vor der Erzählung des Schelmen selbst liegt im *Guzmán de Alfarache* ein umfangreicher paratextueller Raum, der neben vielen anderen Elementen auch ein Autorenporträt umfasst, ein Porträt, das Alemán nicht nur in diesem Werk einsetzte, sondern als seinen Identitätsausweis praktisch allen von ihm verfassten

4 Rüdiger Zymner, „Das Emblem als offenes Kunstwerk“, in: Wolfgang Harms/Dietmar Pfeil (Hg.), *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblemik. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies/ Multivalence and Multifunctionality of the Emblem / Proceedings of the 5th International Conference of the Society for Emblem Studies*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2002, 2 vols., S. 9-24.

Schriften voranstellte (Abb 1). Um die Besonderheit des emblematischen *Self-Fashionings* deutlich zu machen, bietet es sich an, das Porträt mit dem zu vergleichen, das Hernando de Soto in seinen *Emblemas moralizadas* von 1599 eingesetzt hatte⁵ (Abb. 2). Alemán bildete zusammen mit Hernando de Soto, Alonso de Barros und Pérez de Herrera um die Jahrhundertwende in Madrid einen Freundeskreis, der sich gegenseitig unterstützte und möglicherweise gemeinsam an dem politischen Projekt einer Reformierung des Armenwesens arbeitete. Sehen wir uns zunächst de Sotos Inszenierung an: De Soto repräsentiert sich in dreifacher Rolle als königlicher Finanzbeamter, Sohn einer angesehenen Familie und als Emblematischer. Seine Rolle als *contador* ist durch den Münzhaufen und den versiegelten Brief repräsentiert. Das in der linken Hälfte ins Bild integrierte Familienwappen mit der *subscriptio* „Ad alta qui est“ betont die adelige Herkunft, die Abbildung auf der rechten Seite schließlich unterstreicht seine Rolle als Verfasser des Emblembuchs, das der Leser in Händen hält. Die *pictura* des Baumes stellt dabei weniger selbst ein auslegbares Emblem an sich dar, sondern steht *pars pro toto* für das Prinzip der Emblemkunst, die auf der Idee der Natur als eines von Gott geschaffenes Ordnungssystem aufruht, auf der Vorstellung vom ‚zweiten Buch‘ Gottes, das es moralisch zu dechiffrieren gilt. „Sic omnes semper inter omni[bus]“, der Schriftzug zum Bild, macht dieses Prinzip als *inscriptio* deutlich und man könnte behaupten, dass die im Buch versammelten Einzelembleme später allesamt als Erklärungen dieses Prinzips fungieren und so die emblematische Praxis die Funktion einer auslegenden *subscriptio* des Metaemblems erhält. Wenden wir uns nun dem Porträt Alemáns zu. Abgesehen von der ganz unterschiedlichen technischen Ausführung der Porträts ist seine Selbstdarstellung von der Hernando de Sotos strukturell in zwei Punkten deutlich unterschieden: Zum einen wird nun explizit durch den Zeigegestus bildintern ein Bezug zwischen Autorrolle und Inhalt des abgebildeten Emblems hergestellt, zum zweiten ist hier das Emblematische nicht nur in den Rahmen

5 Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas* [Madrid 1599]. Ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.

eines Selbstporträts integriert, sondern das Porträt selbst wird zum Bestandteil eines Emblems, das den Text des *Guzmáns* insgesamt umfasst und mit diesem gleich mehrfach verbunden ist. Ich werde auf die Einbindung des Emblems in den Text später noch zu sprechen kommen, will mich in einem ersten Schritt aber zunächst auf die Interpretation der Imprese innerhalb der emblematischen Selbstinszenierung konzentrieren (Abb. 3). An die Stelle der in Hernando de Sotos als Devise behaupteten Ordnung der Natur, in der alles in einem Beziehungszusammenhang stehen soll, setzt Alemán das Bild einer unaufhebbar feindseligen Bestialität, den Kampf der heimtückischen Spinne gegen die schlafende Schlange, der unter dem Motto: „Ab insidiis non est prudentia“ steht, das man frei mit „Klugheit schützt nicht vor Hinterlist“ übersetzen könnte, wobei der Schlange die Klugheit, der Spinne die Hinterlist zuzuordnen wäre. Alemán hat die dem Emblem zugrunde liegende Tiersymbolik nicht frei erfunden, sondern konnte sich dabei auf Plinius' *Naturalis Historiae* als klassischem Locus berufen. Zugleich schert er jedoch aus der bisherigen emblematischen Tradition deutlich aus, in der eine entsprechende Bilddarstellung bisher beispielslos war. In der moralistischen Emblemik in Spanien findet sich die Spinne oder Spinnweben zwar schon als Motiv, aber in durchaus anderer Bedeutung. In Juan de Borjas *Empresas morales* von 1581 fungierte das Spinnweben als eitles, nichtiges Netzwerk, als *funiculi vanitatum*.⁶ Bei Sebastián de Horozco taucht dann die webende Spinne später als positives Beispiel eines gesunden Fleißes im Gegensatz zum arrogant-unnützen Ingenium der Seidenraupe auf, die in der Auslegung des Emblems mit dem Leben am Hofe identifiziert wird.⁷ Dies beiden konträren emblematischen Verwendungen der Spinne in der moralistischen Emblemtradition Spanien zeigen zum einen, dass die emblematisch-allegorische Tradition als solche keine einheitliche Natur- und Tiersymbolik ausgeprägte, sondern kontextuell variable, polyvalente Auslegungen der Natur. Sie zeigen zum anderen, dass die

6 Juan de Borja, *Empresas morales* [1581]. Ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.

7 Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales* [1610]. Ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

moralische Bedeutung in dieser moralistischen Emblemtradition ihre didaktische Eindeutigkeit durch die semantische Eindeutigkeit der auslegenden *subscriptio* gewinnt.

In diese Tradition ließe sich prinzipiell durchaus auch das Bildmotiv vom Kampf zwischen Spinne und Schlange integrieren. Das zeigt seine Verwendung beim holländischen Emblematiser Jacob Cats (Abb. 4), die zeitlich deutlich nach der bei Alemán liegt, der damit als eine mögliche Quelle für Cats gelten kann. Cats hat seinen *Silenus Alcibiadis, sive Proteus* von 1618⁸ nicht nur als eine dreistufige Auslegungspraxis angelegt, sondern auch dreisprachig – Latein, Französisch und Holländisch – verfasst. Jedes Bildmotiv wird also dreifach moralisch ausgelegt, wobei die Moral von der weltlichen Liebe über das soziale Leben zum Religiösen führt und so systematisch gesteigert ist. Für das Bildmotiv, das schon bei Alemán Verwendung fand, findet Cats dabei eine typisch calvinistische Moral und legt es sakral als Aufforderung zu Gebet und Kampf gegen den Müßiggang aus. „Waeckt ende bidt“ bzw. „Quid dormitis? surgite & orate, ne intretis in temptationem“ und „D'oisivité, tout peché“, lauten dementsprechend die *Inscriptiones* dieser höchsten moralischen Ebene. Der Kontrast zu Mateo Alemán könnte nicht größer sein, allerdings in einem völlig anderen Sinne als Christian Bouzy meint, dem ich den Hinweis auf die Verwendung des Bildmotivs bei Cats verdanke. Bouzy macht bei Cats eine „polysémie fragmentée“ aus und hält Alemáns Imprese dagegen für „monosem“, da sie von „visibilité-lisibilité immédiate“ gekennzeichnet sei.⁹ Davon kann nicht die Rede sein. Die dreistufige Auslegung bei Cats läuft ja semiotisch gerade nicht auf Vieldeutigkeit hinaus, sondern eine eindeutige Moral, die durch einen sich ergänzenden dreifachen Sinn der Bildinszenierung und die Verwendung unterschiedlicher Sprache noch stärker gesichert wird als in der moralischen Emblematisik sonst üblich.

8 Vgl. die Neuedition von Jacob Cats: *Sinne- en minnebeelder*. Ed. Hans Luijten, 3 vol., Den Haag: Constantijn Huygens Instituut 1996.

9 Christian Bouzy, „‘Ab insidiis non est prudentia’ ou le bal emblématique du serpent et de l'araignée“, in: Marie Roig Miranda (ed.), *De la Péninsule Ibérique à l'Amérique Latine. Mélanges en l'honneur de Jean Subirats*, Nancy: Presses Universitaires, 1992, S. 59-70.

Cats legt das im Bild dargestellte agonale Verhältnis zwischen Spinne und Schlange dreifach eindeutig und typisch puritanisch aus als Notwendigkeit zum Kampf gegen die Sündennatur des Menschen. Umgekehrt ist Alemáns Sprach-Bild zwar vielleicht unmittelbar lesbar, aber keineswegs monosem, denn seine moralische Bedeutung bleibt zunächst explizit ungeklärt und wird dem Leser als interpretatorische Aufgabe zugemutet, der semiotische Prozess wird also programmatisch offen gehalten. Bei Alemán bleibt das Bildmotto „Ab insidiis non est prudentia“ ungeklärt, da seine moralische Bedeutung des Mottos nicht ausgelegt und damit explizit gesichert wird, nicht nur nicht dreifach, sondern gar nicht. So wird das Bild allererst rätselhaft und die Möglichkeit zur Polyvalenz gegeben, die dann außerhalb des Porträts, im erzählerischen Text des *Guzmán*s entfaltet werden kann. Im Text zum Bild selbst ist keine Verhaltensrichtlinie gegeben, die dem „Waeckt ende bidt“ bei Cats entspräche, sondern nur nüchtern konstatiert, dass auch die Klugheit nicht erfolgreich vor Gefahren schützen kann. Die für Cats ausschlaggebende Detail, dass die Schlange schläft, ist auf Alemáns Bild gar nicht sichtbar. Es kann auch gar nicht wesentlich sein, denn es geht ja nur um die Klugheit als eine Qualität, deren positiver Wert eingeschränkt wird, da auch sie offensichtlich allein kein zureichendes Mittel zum Überleben im Existenzkampf der Natur darstellt. Welche Moral ist also aus dem Kampf der Gifttiere zu ziehen, dessen Bedeutsamkeit der porträtierte Autor mit seinem Zeigegestus explizit unterstreicht?

Das emblematische Autorportät Alemáns läuft so nicht auf eine eindeutige Moral hinaus, sondern auf Frage nach der Moral, die in der Aufforderung zur Lektüre des Textes gipfelt. Der Hinweis auf die Lektüre ist dabei nicht nur im Bild selbst gegeben, mit dem Buch, das der Porträtierte in seiner Hand hält, sondern auch explizit durch die *subscriptio* „legendo simulque peragrando“. Die Imprese ist so nicht aus sich selbst heraus verständlich, sondern wird zum Fingerzeig an den Leser, die Moral der Naturgeschichte *en miniature* nicht im Bild zu suchen, sondern in der im Text als Erzählung gelieferten Geschichte.

Im Text finden sich dann tatsächlich mehrfach Verweise auf das rätselhafte Emblem aus dem Autorporträt. Nachdem das Emblem vom pikarischen Erzähler indirekt bereits im ersten Teil im Rahmen eines Selbstgesprächs evoziert wurde, liefert er im zweiten Teil, im 8. Kapitel des ersten Buches, eine regelrechte Ekphrasis:

“Alle und jeder wollen ihre Ziele durch Betrug erreichen, ohne vor solchem selber sicher zu sein, wie das Sinnbild von der Schlange und der Spinne zeigt, die sich leise herniederläßt, um die Schlange ins Genick zu beißen und zu töten; der Spruch darunter lautet: ‚Keine Klugheit vermag dem Betrage zu widerstehen‘. Es ist unsinnig zu meinen, der Kluge könnte dem, der ihm auflauert, zuvor kommen.“¹⁰

Damit hat sich der Erzähler die Devise zu Eigen gemacht, die zuvor der Autor in seinem Selbstporträt ausgegeben hatte. Im direkten erzählerischen Kontext ist ihre Funktion zunächst, den im achten Kapitel behandelten Betrug des pikarischen Betrügers zu kommentieren, womit der lange agonale Konflikt eingeleitet wird, den der Protagonist Guzmán mit seinem ‚falschen‘ Doppel Sayavedra bis zu dessen Sprung ins Meer austragen wird (II.II.2-9). Die in diesen Konflikten wirksame mimetische Gewalt korrespondiert dabei mit dem Autorschaftskonflikt, den Alemán in seinem zweiten Teil mit dem pseudonymen Autor ‚Luján de Sayavedra‘ austrägt und den ich hier nicht weiter ausführen kann.¹¹ Wichtig ist die Tatsache, dass Alemán diesen Kampf mit seinem rivalisierenden Doppel mit der Ankündigung eines dritten Teiles bewusst ungeschlossen lässt. Das Emblem wird auf dieser Ebene also zum Teil eines mimetischen Konflikts, der gerade nicht zu moralischer Umkehr führt, sondern sich immer weiter reproduziert. Das agonale Verhältnis des Autors Alemán mit seinem Rivalen ist aber nur eine von mehreren strukturell bedeutsamen Kampfzonen. Eine zweite betrifft das Verhältnis des Erzählers zu seiner Leserschaft und auch

10 Ich zitiere nach der deutschen Übersetzung Rainer Spechts: *Das Leben des Guzmán von Alfarache*, in: Horst Baader (Hg.): *Spanische Schelmenromane*, Bd. 1, München, Hanser, 1964, hier S. 502.

11 Vgl. dazu Hanno Ehrlicher: “Der andere Autor im eigenen Werk. Mediatisierte Autorschaft bei Mateo Alemán und Miguel de Cervantes“, in: Jörg Dünne/Christian Moser (Hg.), *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München, Fink 2008, S. 27-51.

auf dieser Ebene wird das Bedeutungspotential des Emblems ausgespielt. In der Ansprache an Don Francisco de Rojas beklagt sich der Autor zunächst in einer Invektive, deren genaue Zielrichtung bewusst dunkel bleibt, über böswillige Menschen, die das Gemeinwesen zugrunde richteten und wie „Basilisken“ wirkten, gegen die auch die Klugheit ohnmächtig bleiben müsse.¹² Die im Emblem dargestellte Feindschaft zwischen Schlange und Spinne bekommt hier eine politische Wendung, wobei die im Emblem zugeordneten Rollen vertauscht sind, denn nun operiert der Basilisk als Feind der Klugheit und nötigt den Autor, sich den Schutz eines Patrons zu übereignen, der ihn vor übler Nachrede und Verleumdung sichern soll. Was für den Autor die verleumdnerischen Basilisken, ist für den Erzähler dann im anschließenden Kapitel ein ihm feindlich gesonnener Pöbel bzw. der *Vulgo*, gegen den er sich mit dem „verständigen Leser“ zu verbünden versucht, der seine Intentionen korrekt zu dechiffrieren versteht. Der Kampf des Erzählers mit der eigenen Leserschaft ist ein Kampf um die richtige Deutung und damit auch um den didaktischen Nutzen der erzählten Lebensgeschichte. Im ersten Kapitel des zweiten Teils wird der moralische Nutzwert vom Erzähler selbst explizit in Frage gestellt. Er wird dabei selbst metaphorisch zur Schlange, wenn er sein schlechtes Leben mit dem „Giftzahn der Viper“ bzw. dem „Stachel des Skorpions“ vergleicht.¹³ Sein eigener autobiographischer Lebensbericht fungiert so als ein Pharmakon, das Heilmittel oder Gift sein kann, je nachdem, wem es in die Hände gerät. Der „verständige Leser“ wendet es zum Guten, der basiliskenhafte Pöbel jedoch zum Bösen an, wie er schon im Vorwort des ersten Teils vermutet: „Welche Frömmigkeit verteidigen deine Werke? Welche Mängel deckt dein Mantel zu? Welchen Theriak erblicken deine Augen, den du gleich einem Basilisk nicht giftig machtest?“¹⁴

12 *Guzmán von Alfarache*, a. a. O., S. 69: „Sie sind Basilisken, deren Gift zu Tage träte und weniger verderblich wäre, wenn wir sie zeitiger erblickten; weil aber ihre Hand geschickter ist als unsere und eine gewisse Gewalt erlangt, unterwerfen sie uns der ihrigen. Sie sind ein Ärgernis im Staate, Verfolger der Unschuld und Henker der Tugend; die Klugheit vermag nichts wider sie“.

13 Ebd., S. 423.

14 Ebd., S. 70.

Die emblematisch gestellte Frage nach der Moral agonaler Mimesis wird so zum Bestandteil eines Deutungskonflikts, in dem die Rollen von Gut und Böse keineswegs eindeutig verteilt sind, das in der *pictura* des Selbstporträts dargestellte agonale Verhältnis zwischen schlangenhafter Klugheit und spinnenhafter List wird zum Problem der richtigen Auslegung. Die strukturelle Offenheit des emblematischen Sprachbilds wird von Alemán damit nicht durch eine erklärend-moralisierende Erläuterung auktorial vereindeutigt, sondern dazu genutzt, Sinnverstehen als einen unaufhebbaren Konflikt zu inszenieren. Das Sinnbild wird nicht auf mehrfachen Ebenen ausgelegt und damit sein Sinn umso eindeutiger fixiert, durch Einbettung in unterschiedliche Kontexte wird es vielmehr so in die Erzählung verankert, dass seine Mehrdeutigkeit zum Teil einer problematischen Autobiographie wird, deren Moral dem Leser als Aufgabe überlassen bleibt. Der Erzähler des *Guzmán*, der das Missverstehen des böswilligen Lesers ebenso fürchten muss wie er auf das Verstehen des verständigen hofft, lässt dem Leser in jedem Fall ausdrücklich ein weites Feld und Raum für das eigene Denken: „Im Laufe der Darlegung darfst du moralisieren, soviel du magst; ich habe dir genügend Platz gelassen.“¹⁵

15 Ebd., S. 73.

Abb. 1 und 2: Mateo Alemáns Autorporträt im *Guzmán de Alfarache* von 1599 (links) und Hernando de Sotos Autorenporträt in den *Empresas moralizadas* von 1599 (rechts)



LEGENDO SIMVLOVE PERAGRANDO.



Deus superbis resistit, humilibus autem dat gratiam. Iacob. cap. 4.

Abb. 3: Vergrößerung aus Abb.1,
die Imprese in Alemáns Autorpoträt



Abb. 4: Der Kampf zwischen Spinne und Schlange in Jacob Cats
Silenus Alcibiadis, sive Proteus von 1618.

