

Sex trouble: Die bärtige Frau bei José de Ribera, Luis Vélez de Guevara und Huarte de San Juan

Susanne Thiemann

STILLENDER MANN ODER BÄRTIGE FRAU?

Ein Mann mit langem schwarzen Bart, eingehüllt in lange Gewänder, hält einen Säugling mit seinen großen Händen an seine entblößte Brust und schaut den Betrachter mit traurigen Augen an. Im Hintergrund, links, sehen wir einen weiteren Mann, der uns anschaut, auch er mit sorgenvollem Blick: Welches Drama ist hier geschehen? Was hat dazu geführt, das die Ordnung der Natur derart auf den Kopf gestellt scheint? Seit wann können Männer stillen? (Abb. 1) Milch ist laut Hippokrates und Galen unverkochtes Restblut, das in die Brüste emporsteigt und dort weiß wird (Galen 1968, 2.639; Hippokrates 1950, 5.37,52). Da Männer eine heißere Flüssigkeitsökonomie aufweisen als Frauen, verwerten sie die aufgenommene Nahrung besser, so daß kein unverkochtes Restblut übrig bleibt: Der stillende Mann widerspricht den Theorien der Säftelehre.

Dennoch ist die männliche Laktation Medizinern und Gelehrten seit der Antike bekannt. Selbst Aristoteles, der als uneingeschränkt glaubwürdige Autorität gelten darf, kennt Fälle von männlicher postpubertärer Milchproduktion nicht nur bei Tieren, die durch »Melken« noch erhöht werden könne (Aristoteles 1949, 3.20.522a 19-22). Immer wieder wird davon berichtet, daß Männer vor allem in Notsituationen die Ernährerrolle übernommen hätten.¹ In der Neuzeit gerät dieser Rollentausch nicht selten zum kulturellen Differenz- und damit Inferioritätsmerkmal, vor allem in Bezug auf die Neue Welt: »Unter den Merkmalen der vermeintlichen Schwächlichkeit der Amerikaner führen die Reisenden auch auf, daß die Männer Milch in den Brüsten haben«, berichtet Alexander von Humboldt in den Aufzeichnungen seiner *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents* (Humboldt 1991, 313). Dabei komme es bei »Menschen und Tieren gar nicht selten vor, daß die Brust männlicher Individuen Milch enthält, und das Klima scheint auf diese mehr oder weniger reichliche Absonderung keinen deutlichen Einfluß zu äußern« (Humboldt 1991, 313). Damit distanziert sich der Naturforscher von der weitverbreiteten Tradition der Reiseberichte, die den amerikanischen Kontinent als effeminisiert betrachten, da dessen Bewohner nur sehr geringe oder überhaupt keine Körperbehaarung aufwiesen. Humboldt hatte selbst einen Fall von männli-

1 Für Beispiele aus der Frühen Neuzeit vgl. Humboldt 1991, 314; zum Phänomen männlicher Laktation vor dem Hintergrund der Körperkonzepte in Antike und Früher Neuzeit vgl. LAQUEUR 1996, bes. 20, 51 und 125.

cher Laktation in Arenas, einem Dorf in der Nähe von Cumaná in Venezuela beobachtet:

In diesem Dorfe [Arenas] wohnt ein Landmann namens Francisco Lozano, der eine physiologische Merkwürdigkeit ist, und der Fall macht Eindruck auf die Einbildungskraft, wenn er auch den bekannten Gesetzen der organischen Natur vollkommen entspricht. Der Mann hat seinen Sohn mit seiner eigenen Milch aufgezogen. Die Mutter war krank geworden, da nahm der Vater das Kind, um es zu beruhigen, zu sich ins Bett und drückte es an die Brust. Lozano, damals zwei- unddreißig Jahre alt, hatte bis dahin nicht bemerkt, daß er Milch hatte; aber infolge der Reizung der Brustwarze, an der das Kind saugte, sammelte sich diese Flüssigkeit. Die Milch war fett und süß. Der Vater war nicht wenig erstaunt, als seine Brust anschwell, und stillte das Kind fünf Monate lang zwei, dreimal am Tage. [...] Wir sahen das Protokoll, das über den merkwürdigen Fall aufgenommen worden; Augenzeugen desselben leben noch, und sie versicherten uns, der Knabe habe während des Stillens nichts anderes bekommen als die Milch des Vaters. (Humboldt 1991, 312)

Bei einem Treffen mit Lozano – allerdings zu einem Zeitpunkt, da der Sohn bereits »dreizehn bis vierzehn Jahre alt war« – habe Aimé Bonpland, der ärztliche Reisebegleiter Humboldts, die Brust des Mannes untersucht und sie »wie bei Frauen, die Kinder gestillt haben«, »runzelig« vorgefunden (Humboldt 1991, 312). Zudem sei auffällig gewesen, daß »besonders die linke Brust sehr ausgedehnt war [...]«, was Lozano mit dem Umstand erklärt habe, »daß niemals beide Brüste gleich viel Milch gegeben« hätten (Humboldt 1991, 312f.). Humboldt stellt den Fallbericht über die beinahe hautnah erlebte männliche Laktation in den Kontext der seit der Antike überlieferten Fälle und freut sich, diese durch zeitgenössische Beobachtungen bestätigen zu können. Wogegen der vielgereiste Naturforscher sich allerdings ausdrücklich wendet, ist die Behauptung, der stillende Mann sei ein Phänomen des Neuen Kontinents: Der Landmann Francisco Lozano entstamme nicht der »kupferfarbigen Rasse der Chaymas-Indianer«, sondern sei »ein Weißer von europäischem Blut« (Humboldt 1991, 313).

Die männliche Fähigkeit einem Kind die Brust zu geben scheint also weder historisch auf die Zeit der Humoralpathologie, noch geographisch auf Männer entfernter, sogenannter effeminisierter Regionen wie der des Doppelkontinents der Neuen Welt beschränkt. Humboldts Zeugenschaft während seiner 1799-1804 durchgeführten durchgeführten Reise ist nicht das jüngste in der Geschichte des stillenden Mannes. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts erscheint in einer anerkannten medizinischen Fachzeitschrift eine Zusammenschau der überlieferten Fälle männlicher Laktation des 19. Jahrhunderts (vgl. KNOTT 1907).² »Der moderne Mediziner«, so

2 KNOTT kennt allerdings auch noch andere Formen von »abnormal lactation« und

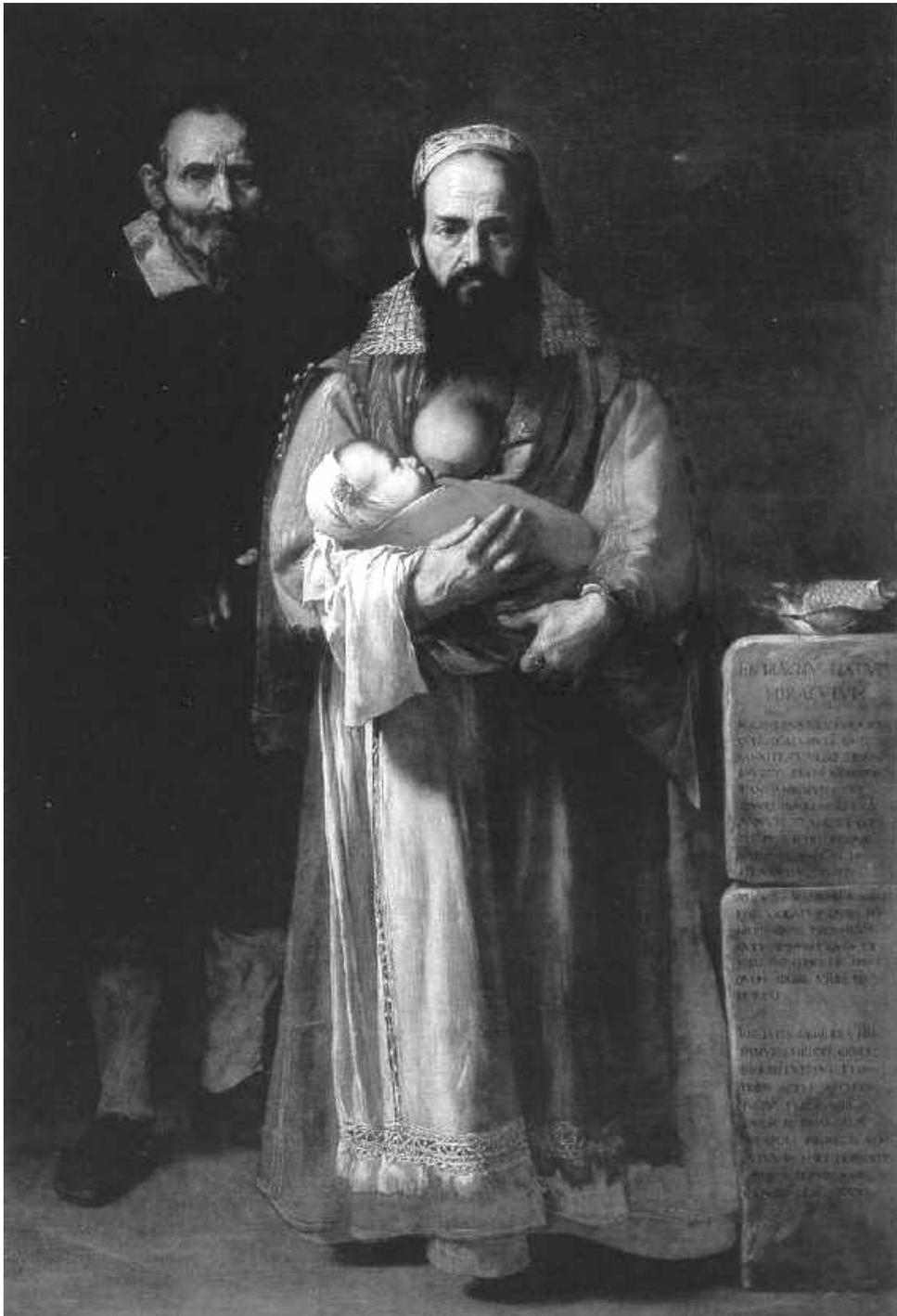


Abb. 1

allerdings der Schweizer Spezialist für Brusternährung Otmar TÖNZ in einem Artikel aus dem Jahr 2000, »kennt keine stillenden Männer« (TÖNZ 2000, 1061). Gleichwohl hält der Arzt es für unbestritten, daß »der Mann

zwar bei Jungfrauen, alten Frauen und Neugeborenen beiderlei Geschlechts.

eigentlich ›alles notwendige‹ für eine Laktation besitzt: eine angelegte, wenn auch rudimentäre Drüse, [...], Mammillen, Prolactin, Oxytochin und Östrogen [...]« (TÖNZ 2000, 1061). Auch wenn der durchschnittliche Östrogenspiegel des Mannes zu niedrig sei, schließt der Naturwissenschaftler TÖNZ daher, ebenso wie sein Vorgänger Humboldt, die Möglichkeit männlicher Laktation – etwa unter starker psychischer Belastung oder durch Stimulation der Brustwarzen – nicht prinzipiell aus (TÖNZ 2000, 1061).

Nicht nur der medizinische Diskurs, auch die Bibel und daran anschließend, die mittelalterliche christliche Bibelexegese kennt derartige Transgender-Phänomene: Ausgehend von einem Jesaja-Zitat, in dem sich der traditionell männlich-bärtig imaginierte Gott mit weiblichen Geschlechtsorganen ausstattet: »Hört mich, Haus Jacob und das ganze übrige Haus Israel, die ihr getragen werdet von meinem Uterus, die ihr fortgebracht werdet von meiner Vulva« (Js 46,3-4) entwirft der Ordensbruder Rupert von Deutz (erste Hälfte des 12. Jahrhunderts) in seiner Exegese des Hohenliedes Gott mit zwei Brüsten – eine für die Vergebung der Sünden, die andere für die Verteilung der Gnaden – aus der die Jungfrau Maria trinke, während der Heilige Geist über sie komme und sie Christus empfangen (vgl. CESCUTTI 2002, 149).³ Handelt es sich bei dem eingangs beschriebenen Bild daher vielleicht um die Darstellung einer stillenden Gottheit? Oder haben wir den umgekehrten Fall vor uns: eine bärtige Frau?

Mehr noch als die männliche Laktation ist den Medizinern der weibliche Hirsutismus als pathologischer Fall bekannt, wird die bärtige Frau bis heute als exotische Attraktion auf Jahrmärkten und Zirkusveranstaltungen bestaunt⁴ und ist ein beliebtes Motiv in Kunst und Literatur nicht nur des 17. Jahrhunderts. So resümiert Sherry VELASCO in einem Aufsatz zu bärtigen Frauen bei Cervantes: »›hairy‹ plots had plenty of supporting material from popular culture, since hirsutism and ›the hairy maiden‹ motif maintain an established tradition in both iconography and hagiography« (VELASCO 2000, 72). Die hagiographische Tradition des christlichen Mittelalters knüpft an volkstümliche Erzählungen an, in denen der Bart heiratsunwilligen Jungfrauen wie Paula von Avila oder der Hl. Galla wächst. Eine der bekanntesten Legenden ist die der bärtigen Heiligen Wilgefortis, deren Verehrung sich seit etwa 1350 in Deutschland, den Niederlanden und

3 Zur Allegorik des mütterlichen und mit Brüsten ausgestatteten, stillenden Gottessohns vgl. BYNUM 1982. Zur Gleichsetzung von nährenden Brust und Leibeswunde Christi in der Mystik vgl. den Beitrag von KLINGER im vorliegenden Band.

4 Wobei die Grenze zwischen bärtiger und ganzkörperbehaarter Frau fließend ist wie in dem 1964 unter der Regie von Marco Ferreri gedrehten Film *La Donna scimmia* (Die Affenfrau), dessen französischer Titel lautet: *Le mari de la femme à barbe* (Der Mann der bärtigen Frau).

Böhmen ausbreitete. Da diese Volksheilige nicht kanonisiert ist, tritt sie unter den verschiedensten Namensvarianten auf: als Kümmernis, Uncumber, Sankt Caritas, Hl. Hilfe, St. Hulpe in deutschsprachigen Ländern, als Liberata oder Librada in Spanien (vgl. HOTCHKISS 1996, 23 und BULLOUGH 1993, 56-57). Auf ihre flehentlichen Bitten hin, so die Legende, habe Gott der christlichen Jungfrau in der Hochzeitsnacht einen Bart wachsen lassen, so daß der ungläubige Bräutigam entsetzt darauf verzichtet habe, den Beischlaf zu vollziehen. Der Vater, ein portugiesischer Heidenkönig, sei hierüber so erbost gewesen, daß er seine Tochter zur *imitatio christi* in Lumpen gehüllt ans Kreuz Nageln ließ. Als ein armer Spielmann vor dem Bild der Hl. Wilgefotis musizierte, soll diese ihm einen goldenen Schuh zugeworfen haben, so daß sie als gekreuzigte Jungfrau mit Kleid, Krone und Bart sowie nur einem Schuh bekleidet dargestellt wird (Abb. 2).



Abb. 2: Heilige Kümmernis

Der weibliche Bartwuchs kann aber nicht nur als Zeichen für exemplarische christliche Keuschheit gedeutet werden, sondern auch als das Gegenteil: als Ausdruck von lasterhafter Lebensführung, ja sogar von der Verbindung zum Dämonischen (vgl. VELASCO 2000, 73). Im Volksglauben und in Shakespeares *Macbeth* tragen die Hexen Bärte (vgl. FERLAMPIN 1993; SCHIFFER 1991) und Juan Ruiz, der Erzpriester von Hita warnt seine männlichen Leser im *Libro de buen amor* (zwischen 1330 und 1343) vor allzu sehr behaarten Frauen mit den Worten: »Guárdate que no sea velloso ni barbuda: / ¡que el infierno de ti a tal mujer sacuda!« (»Sieh Dich vor, daß sie weder behaart noch bärtig sei / da selbst die Hölle solche Frau verschmäht«; V. 448, zit. n. VELASCO 2000, 74; Übers. S.T.). Ein weit verbreitetes spanisches Sprichwort lautet: »Hombre bermejo y mujer barbuda / de una legua los saluda« (»Den Mann mit rotem Schopf und das bärtige Weib / halt dir eine Meile weit vom Leib«; KRAUSS 1971, 77; Übers. ebd.).

Die bärtige Frau löst Irritation und Faszination zugleich aus, sie bewirkt – wie der stillende Mann – einen *sex trouble*. Beide Phänomene stellen den Glauben an eine naturhaft gegebene, an physischen Merkmalen zu erkennende Geschlechtsidentität nachhaltig in Frage. Nicht das Verhalten, Handlungen oder Charaktereigenschaften stehen konträr zu den vorgegebenen Normen, sondern der Körper: Der stillende Mann und die bärtige Frau bringen die Geschlechterordnung durcheinander.

Um der Identitätskategorie »biologisches Geschlecht« (*sex*) die Naturhaftigkeit zu entziehen, führte Judith Butler, wie bekannt, den Gender-Begriff in die Kulturwissenschaften ein. Damit ist *sex* immer schon *gender*: biologische Geschlechtsidentität, d.h. die Parameter, anhand derer diese bestimmt wird (z.B. wieviel Haar an welchen Stellen), sind nicht qua Geburt gegeben, sondern die einzelnen individuellen Merkmale werden nach dem vorherrschenden Geschlechtermodell bestimmt und angeordnet. Damit wird das Vorhandensein körperlicher Merkmale nicht geleugnet, doch wird der Akt, diese als solche von anderen zu unterscheiden, ihnen Bedeutung zu verleihen und sie dem einen oder anderen Geschlecht zuzuordnen als sprachliche und damit performative Handlung aufgefaßt. Aufgrund dieser theoretischen Annahme wird der Blick frei für die kulturwissenschaftliche Analyse der Konstruktion von Geschlecht: Auf der synchronen Ebene können kulturell unterschiedliche Konstruktionen und Konstruktionsweisen untersucht werden; auf der diachronen Ebene werden nicht nur alternative Modelle zum Zwei-Geschlecht sichtbar,⁵ sondern auch die Verknüpfung von jeweiliger Geschlechtertheorie und ihr zugrundeliegender Wissensord-

5 Vgl. z.B. das an der Art des Begehrens ausgerichtete Drei-Geschlecht-Modell in Platons *Symposion* oder das von LAQUEUR (1996) so benannte Ein-Geschlecht-Modell.

nung.⁶

Das Aufgehen von *sex* in *gender* hat jedoch dazu geführt, daß diese Kategorie etwas aus dem Blick geraten ist: Viele der genderorientierten, literatur- und kulturwissenschaftlichen Untersuchungen widmen sich der Untersuchung des sozialen Verhaltens von historischen Frauen oder fiktionalen Frauenfiguren und versuchen nachzuweisen, daß diese sich in irgendeiner Art besonders fortschrittlich oder subversiv verhielten. Dieses Vorgehen ist sicherlich selbst historisch zu erklären, galt es doch lange Zeit (vor allem auch in der Romanistik) zunächst Vorbilder und Legitimationen für das weibliche Forschensubjekt zu finden (vgl. THIEMANN 1999). Doch ist es mittlerweile an der Zeit, einen Schritt weiter zu gehen, denn gerade die Frage, mit welchen Mitteln Texte und Bilder operieren, um eine kohärente biologische Geschlechtsidentität vorzutäuschen (textlich und bildlich herzustellen) – ohne deren Illusion das Spiel mit den Gender-Zuweisungen ja gar nicht möglich wäre – ist eine der spannendsten und aus literaturwissenschaftlicher Sicht fruchtbarsten Fragen überhaupt (vgl. ETTE 2001). Daher möchte ich in der vorliegenden Untersuchung den Sex-Begriff wieder einführen, um ihn von *gender* unterscheiden und für die Analyse fruchtbar machen zu können: Mit *sex* meine ich das erzählte oder dargestellte physische Erscheinungsbild von Figuren, mit *gender* deren erzähltes oder dargestelltes Verhalten, ihre charakterliche Eigenschaften etc. Selbstverständlich ist davon auszugehen, daß die textuelle oder bildliche Repräsentation von *sex*, also der geschlechtsspezifischen physischen Erscheinung, unterschiedlich, je nach vorherrschendem Körper- und Geschlechtermodell, den jeweiligen ästhetischen Normen sowie dem jeweiligen Funktionszusammenhang bzw. der Gattungszugehörigkeit entsprechend anders ausfallen wird.

Es stellt sich daher nun die Frage, ob und inwiefern die Repräsentation und Deutung von *transgender*-Phänomenen wie dem des stillenden Mannes oder der bärtigen Frau in der Frühen Neuzeit eine andere ist als in der Moderne, die diese nur als pathologische Abweichungen einzuordnen vermag. Diese Frage soll im folgenden für die bärtige Frau am Beispiel eines Bildes, eines Theaterstücks und einer Geschlechtertheorie – allesamt aus dem spanischen Siglo de Oro – untersucht werden.

(BILD-)REPRÄSENTATION IN DER KRISE:

JUSEPE DE RIBERAS *LA MUJER BARBUDA*

Wie wir dem Titel des eingangs beschriebenen Bildes entnehmen können, ist hier nicht die Repräsentation eines stillenden Mannes intendiert, sondern

6 Sehr erhellend ist in diesem Zusammenhang die Arbeit von FIETZE 1991.

die einer bärtigen Frau: *La mujer barbuda* wurde im Jahr 1631 von Jusepe de Ribera (1591-1652), im Auftrag des Vizekönigs D. Fernando Afán de Ribera y Enríquez (1570-1637) gemalt und zeigt eine Frau namens Magdalena Ventura, der laut Gerücht in der Hochzeitsnacht ein Bart gewachsen sei, der »zum Ärger ihres Gatten [...] auf andere Männer einen unwiderstehlichen Reiz aus[übte]« (MANGUEL 2002, 112). Mit dem Hinweis auf den erotischen Reiz, den die bärtige Magdalena ausgestrahlt haben soll, legt dieses Gerücht eine Deutungsspur, die uns zu den beiden traditionellen Erzählungen über die bärtige Frau zurückführt: Handelt es sich bei dieser Erzählung um eine Umkehrung des antierotischen Bartmotivs der keuschen Jungfrauen? Oder anders gefragt, handelt es sich um eine bärtige Heilige oder um eine bärtige Hexe?

Was Heilige und Hexen neben dem Bart gemeinsam haben,⁷ ist meist ihre Sterilität:⁸ Sowohl die bärtigen heiligen Jungfrauen als auch etwa die in magischen Künsten bewanderte *vieja barbuda* Celestina⁹ haben keine (menschlichen) Kinder.¹⁰ Der Bartwuchs scheint dies auszuschließen, und so bemerkt auch der emeritierte Chefarzt einer Kinderklinik in Luzern, Otmar TÖNZ aus endokrinologischer Sicht zu dem Bild Riberas:

Eine völlig virilisierte Frau mit Vollbart und Stirnglatze scheint hier ein Kind zu stillen [...]. Ist das denn möglich? Es muß doch angenommen werden, das bei einer so schweren Virilisierung die Gonadotropine völlig supprimiert sind, so daß Empfängnis und Schwangerschaft schlichtweg undenkbar erscheinen; schon gar nicht bei einer über 50jährigen Frau. Da gaukelt uns der Künstler die Ausgeburt seiner Fantasie vor unser verblüfftes Auge! (TÖNZ 2000, 1059).

Der medizinische Zeichenleser Tönz findet seine Skepsis gegenüber der überlieferten Rezeption von Riberas *La mujer barbuda* durch einen dem Gemälde eingeschriebenen Paratext bestätigt, denn auf der rechten Bildhälfte befindet sich eine Säule mit der folgenden lateinischen Inschrift:

EN MAGNUM NATURAE / MIRACULUM / MAGDALENA VENTURA EX /
OPPIDO ACUMULI APUD / SAMNITES VULGO EL A / BRUZZO REGNI
NEAPOLI / TANI ANNORUM 52 ET / QUOD INSOLENS EST CU / ANNUN

7 Zur Austauschbarkeit der entweder als heilig oder als dämonisch gedeuteten Körperzeichen vgl. DINZELBACHER 1997.

8 Nach den Theorien der Säftelehre ist die bärtige Frau für die Fortpflanzung zu heiß (vgl. LAQUEUR 1996, 68).

9 Zur bärtigen Hauptfigur der wahrscheinlich von Fernando de Rojas verfaßten *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1499) vgl. SANZ HERMIDA 1994. Zur Symbolik göttlicher und dämonischer Gravidität vgl. DINZELBACHER 1997, 186-192.

10 Zur Metaphorik der Mutterschaft Celestinas, die zwar nicht als Figur, wohl aber als Text zahlreiche »hijos« (Kinder) in Form von Nachahmungen hervorgebracht hat vgl. MONTAUBAN 2003.

37 AGERET CE / PIT PUBESCERE EOQUE / BARBARA DEMISSA AC
 PROLIXA EXT VI POTIUS / ALCIVIOS MAGISTRI BARNATI / ESSE
 VIDEATUR / QUAM MULIERIS QUE TRES FILLIOS / ANTE AMISERIT
 QUOS EX / VIRO SUO FELICI DE AMICI / QUEM ADESSE VIDES HA /
 BUERAT / HOSEPHUS DE RIBERA HIS / PANUS CHRISTI CRUCE /
 INSIGNITUR SUI TEM / PORIS ALTER APELLES / JUSSU FERDINAND II /
 DUCIS III DE ALCALA / NEAPOLI PROREGIS AD / VIVUM MIRE
 DEPINSIT / XIII CALEND MART / ANNO CIDDCXXXI.¹¹

Die Inschrift erzählt, daß auf dem Bild das große Naturwunder der 52jährigen Magdalena Ventura dargestellt sei, die aus der im Königreich Neapel gelegenen Stadt Accumoli stamme, die in der Volkssprache der Samniten Abruzzi genannt werde. Im Alter von 37 Jahren habe bei ihr eine ungewöhnliche Vermännlichung eingesetzt und ihr sei ein Bart gewachsen, der so weit herabwallte, daß er eher zu einem bärtigen Magister paßte als zu einer Frau, die drei schon aus ihrer Obhut entlassene Kinder von ihrem ebenfalls hier abgebildeten Ehemann Felici de Amici empfangen hatte. Hierauf folgen Angaben über den Maler sowie über Entstehungszusammenhang und -zeit des Bildes. José der Ribera identifiziert sich als dem Orden des Heiligen Kreuzes zugehörig und verleiht sich selbst die Auszeichnung ein »zweiter Apelles« zu sein – der Hofmaler Alexander des Großen galt als der bedeutendste Maler der griechischen Antike und damit als der Maler schlechthin. Das Bild sei auf Befehl Ferdinands II., dem III. Herzog von Alcalá und Vizekönig von Neapel, lebensgetreu zur Verwunderung (der Betrachter) am 16. Februar 1631 gemalt worden. Das 1,96 x 1,27 m große Bild zeigt Magdalena also nicht in ihrer Hochzeitsnacht – das wäre ja sonst auch ein wenig schnell gegangen mit dem Kinderkriegen – und der Bart ist ihr erst mit 37 Jahren gewachsen, also nachdem sie ihre drei Kinder zur Welt gebracht hatte. TÖNZ weist darauf hin, daß bei genauerer Betrachtung des Gemäldes sichtbar wird, daß Magdalena das Kind gar nicht stillt, sondern nur andeutend an ihre Brust hält. Der die Disziplinen gekonnt querende Kinderarzt leitet aus dieser Beobachtung eine sehr überzeugende These ab: Ribera habe sich die Szenerie ausge-

11 Zitiert nach der Transkription von Pérez Sánchez in SÁNCHEZ / SPINOSA 1992, 228. Es existieren unterschiedliche Lesweisen der Inschrift, wie besonders an der Datierung deutlich wird: Während die hier zitierte Transkription als Entstehungsdatum des Bildes den »XIII CALEND MART / ANNO CIDDCXXXI« angibt und dies im nebenstehenden Kommentar als 16. Februar 1631 gedeutet wird, ist bei TÖNZ (2000, 1059) »XIII KALEND.MART.MDCXXXI«, also »Am 13. März 1631« (TÖNZ 2000, 1059) zu lesen. Aufgrund der unsicheren Textgrundlage verzichte ich auf eine wörtliche Übersetzung und begnüge mich mit einer möglichst genauen Zusammenfassung.

dacht, um Magdalena überhaupt als Frau erkennbar darstellen zu können – ohne die entblößte Brust und das Kind wäre die 52jährige Bärtige gar nicht mehr von einem Mann zu unterscheiden. Die Andeutung des Stillens, die das Bild in die Tradition der *Virgo lactans*, der stillenden Jungfrau stellt, war zu Riberas Zeit die einzige Möglichkeit, eine ehrenwerte 52jährige mit entblößter Brust – und damit einem Weiblichkeitsmerkmal – darzustellen (TÖNZ 2000, 1060). Die Repräsentation des biologischen Geschlechts der bärtigen Frau wird also erst durch ein Gender-Merkmal – das angedeutete Stillen des Kindes – möglich.

Allerdings – und dies wäre den Überlegungen von TÖNZ hinzuzufügen – reichten scheinbar weder die Merkmale »entblößte Brust« noch »stillende Brust« aus, um Weiblichkeit hinlänglich zu repräsentieren: die Tradition der stillenden Männer zeugt hiervon (zudem ikonenhaft nur eine einzige Brust zu sehen ist). Der Maler griff daher auch auf das kompositorische Mittel der Opposition zurück, indem er der in lange Gewänder gehüllten Magdalena den eindeutig in der männlichen Mode seiner Zeit gekleideten Ehemann zur Seite stellte. Doch selbst dieser Kunstgriff machte die prekäre Geschlechtsidentität Magdalenas nicht eindeutig lesbar, zumal das mit Stickereien verzierte Brautkleid auch an ein Priestergewand erinnert. Angesichts der bärtigen, doch zugleich weder jungfräulichen noch im Verdacht der Hexerei stehenden Magdalena Ventura gerät hier die Bildrepräsentation in eine Krise. Daher ergänzte der Maler sein Bild durch das Medium der Schrift. Durch die beigefügte Erklärung des Malers, die Angaben über Motivation, Entstehungsort, -zeit, Urheber und Auftraggeber sowie die Lebensgeschichte Magdalena Venturas enthält, wird das Skandalon der bärtigen Frau in einen nachprüfbaren zeitgenössischen Rahmen gestellt und damit glaubhaft gemacht – allerdings erfolglos: Mag es an den schwindenden Lateinkenntnissen gelegen haben, an der Übermacht der Erzähltraditionen oder an der Vorliebe des 17. Jahrhunderts für das Monströse und Wundersame – das hartnäckige Gerücht um Magdalena Venturas angeblichen Bartwuchs in der Hochzeitsnacht, das noch Alberto MANGUEL unreflektiert kolportiert, zeigt, daß der Säulentext nicht rezipiert wurde.

Betrachten wir das Gerücht um das Bild Magdalena Venturas genauer, dann wird deutlich, daß sich in ihm die zwei Stränge der Erzählungen über die bärtige Frau vermischen: der Bartwuchs der Heiligen in der Hochzeitsnacht auf der einen Seite und der volkstümliche Hexenglaube, der den bärtigen Frauen einen ausgeprägten Hang zu Sinnlichkeit und Laster zuschrieb, der hier in dem Begehren der anderen Männer zum Ausdruck kommt, auf der anderen Seite. In dem Gerücht um Magdalena Ventura haben wir es also mit einer Vermischung von keuscher Tugendhaftigkeit und

sinnlicher Versuchung zu tun, die sich bereits bei einer anderen bärtigen Frau findet.

DIE DOMESTIZIERUNG DES WEIBLICHEN BARTWUCHSES:

LUIS VELEZ DE GUEVARAS *LOS HIJOS DE LA BARBUDA*

20 Jahre bevor Ribera Magdalena Ventura in Neapel malte, war in Barcelona die *Comedia famosa. Los hijos de la barbuda* von Luis Vélez de Guevara y Dueñas erschienen.¹² Der mit Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca und Ruiz de Alarcón zu den großen Dramaturgen des spanischen Siglo de Oro zählende, 1579 in Ecija geborene und 1644 in Madrid verstorbene Vélez de Guevara¹³ gilt als einer der wichtigsten Repräsentanten der »männlichen Frau« (*mujer varonil*) und des weiblichen Transvestismus.¹⁴

Die *mujer varonil*, die er in mehr als 20 seiner Stücke thematisiert, tritt in den verschiedensten Konfigurationen auf: als Banditin (*bandolera*), als junge Frau, die nicht lieben und nicht heiraten will (*mujer esquiva*), als Amazone, als Führerin, als Kriegerin, als Rächerin oder auch als »schöne Jägerin« (*bella cazadora*).¹⁵ In einigen Fällen legt sie dabei Männerkleidung an, in anderen nicht. Aber weder die männermordende Banditin Gila in Guevaras *La serrana de la Vera*, noch der als Frau geborene König in *El rey naciendo mujer* oder die berühmte Inês de Castro in *Reinar después de morir* (1652) sollen hier betrachtet werden, sondern einzig die sämtliche sowohl männliche als auch weibliche Tugenden in sich vereinende Doña Blanca de Guevara in *Los hijos de la barbuda*.

Wie bereits der Titel besagt, betritt mit Doña Blanca eine bärtige Mutter die Geschlechterbühne der wahrscheinlich 1608 entstandenen *comedia*,¹⁶ die aus drei Akten, sogenannten *jornadas*, besteht und deren Handlung in der mythischen Zeit der Reconquista spielt. Betrachten wir die erste Szene:

12 *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*. Barcelona: Sebastián de Cormellas. Dieser Ausgabe folgten weitere: Madrid: Miguel Serrano de Vargas 1613; Barcelona: Sebastián de Cormellas 1614. Zur Textgeschichte vgl. MONAHAN 1978.

13 Für einen Forschungsüberblick zu Luis Vélez de Guevara vgl. die kommentierte Bibliographie von HAUER 1983. Zur Rezeptionsgeschichte dieses Komödiendichters, der im 17. Jahrhundert sehr beliebt war doch im 18. Jahrhundert vergessen wurde und dessen man sich im 19. Jahrhundert nur ein wenig wiedererinnerte, der dann aber im 20. Jahrhundert »wiederentdeckt« wurde PROFETI 1983. Zur Problematik der Erforschung seiner Biographeme vgl. RODRÍGUEZ CEPEDA 1975.

14 Eine Liste mit sämtlichen Stücken findet sich in STROUD 1983, 125.

15 Vgl. zu dieser Typologie die Arbeit von MCKENDRICK 1970.

16 Zum Erscheinungsdatum vgl. PROFETI 1970, 68.

Der König von Navarra, *Don García*, befindet sich mit seinem Gefolge auf der Jagd und dringt dabei in ein umzäuntes Gelände ein. Sie begegnen Sancho, der statt dem König zu huldigen, diesen mitsamt seinem Gefolge beschimpft und aus dem von ihm bewachten Gebiet in hohem Bogen hinauswerfen will: »Yo guardo aquestas cercas como mías, que son de la mi dueña; salid ende« (Vélez de Guevara 1970, V. 30: »Ich wache über dieses Gelände als wäre es meines, da es meiner Herrin gehört, darum raus hier«; Übers. – wie alle folgenden – S.T.). Durch die Frechheit Sanchos neugierig geworden, will der König wissen, wer der Besitzer dieses so gut bewachten Terrains sei. In der Antwort Sanchos nimmt die weibliche Hauptfigur lange vor ihrem ersten Auftritt Gestalt in der Phantasie des Königs und der Zuschauer an:

- Rey: ¿De quién es este monte y casería
 Que este cercado y este arroyo cierra?
- Sancho: De una dueña de grande fidalguía,
 que llaman la Barbuda en esta tierra,
 siendo su nome Blanca de Guevara,
 de los Ladrones que Navarra encierra;
 que después que enviudó de Ortún de Lara,
 con dos fijos que tiene barraganes,
 que mellizos nos dio su sangre crara,
 vive entre esos robredos y arrayanes,
 sin que jamás se miembre de Pamprona,
 en su hacienda y entre sus gañanes.
- Rey: Qué defecto se halla en su persona,
 Que la llaman Barbuda?
- Sancho: Soldemente
 lo que sus huerzas y valor abona,
 que es un bozo que tuvo eternamente
 sobre el labio de arriba, señal rara
 de grande seso y corazón valiente.
 No ha nacido en la casa de Guevara
 fembra tan aguisada ni tan fuerte,
 y además de fermoso talle y cara.
 Nunca en jamás pavor tuvo a la muerte,
 que parece que el cielo que la fizo,
 al facerla varón, trocó la suerte;
 más ende el trueque al pecho satisfizo,
 que le dio su valor, que non demuesa
 que es fembra, sinon home muy castizo. (V. 48-72)
- König: Wem gehört dieses Land und dieser Hof,
 die diese Mauer und dieser Bach umschließen?
- Sancho: Einer hochadeligen Dame,

hierzulande die Bärtige genannt,
 ihr Name Blanca de Guevara,
 die, von den Diebesbanden Navarras bedrängt,
 seitdem sie Witwe Ortún de Laras wurde,
 mit zwei Söhnen aus wilder Ehe,
 die uns ihr reines Blut als Zwillinge geschenkt,
 zwischen diesen Eichen und diesen Myrthen lebt,
 ohne sich jemals von Pamplona zu entfernen,
 auf ihrem Gut und mit ihrem Gesindel.

König: Welchen Defekt hat ihre Person,
 daß man sie die Bärtige nennt?

Sancho: Nur
 das, was ihre Kräfte und ihren Wert übersteigt,
 was ein Bärtchen ist, das sie von jeher hatte
 über der oberen Lippe, seltenes Zeichen
 von großem Verstand und mutigem Herz.
 Nie wurde im Hause der Guevara
 Eine solch kluge und starke Frau geboren,
 zudem mit guter Figur und schönem Gesicht.
 Niemals hatte sie Angst vor dem Tod,
 so daß es scheint, als ob der Himmel, der sie schuf,
 während er sie männlich machte, die Meinung änderte;
 aber schließlich befriedigte der Tausch das Gemüt,
 da er ihr seinen Mut verlieh, was zeigt,
 daß sie keine Frau ist, sondern ein echter Mensch.

Die verwitwete Doña Blanca ist also von edler Geburt, Mutter von Zwillingen, führt ein sittsam häusliches Leben, besitzt große Kraft, einen großen Verstand, ein mutiges Herz und dazu eine gute Figur und ein schönes Gesicht.¹⁷ Die männlichen Tugenden – großer Verstand, mutiges Herz – finden ihren körperlichen Ausdruck in einem Oberlippenbärtchen, das sie schon immer – also bereits vor der Geburt ihrer Söhne – besaß. Da sie auch den Tod nicht fürchtet, hält Sancho sie für einen verunglückten Mann. Ihre äußere Erscheinung als Frau ist nur Täuschung, gleichsam ein übergezogene Maske, denn ihre Taten zeigen das Gegenteil: Doña Blanca ist keine Frau, sondern »ein echter Mensch«, was hier heißt, »ein echter Mann« (»home muy castizo«).

Die ambivalente Geschlechtsidentität Blancas ruft beim König eine hef-

17 Mit den *Ladrones* (Diebesbanden) von Navarra und dem Hinweis auf die *bar-raganía* (außereheliche Verbindung) könnte eine den als Zwillinge geborenen Kindern zugrundeliegende Vergewaltigung gemeint sein. Das würde erklären, warum Doña Blanca als ehrenvolle und tugendhafte Frau bezeichnet wird, obwohl die Zwillinge – deren Geburt in der Vormoderne üblicherweise als ein Zeichen für weiblichen Ehebruch gedeutet wurde – außerehelich gezeugt wurden.

tige Neugier hervor und nachdem er Blanca gesehen hat, wird er von einer noch heftigeren Begierde ergriffen, dieses mit den Vorzügen beider Geschlechter ausgestatte Wesen moralisch und sexuell zu besitzen. Er versucht dies auf zwei Wegen und in zwei verschiedenen Rollen, die durch jeweils unterschiedliche Kleidung für die anderen Bühnenfiguren und somit auch für das Publikum unterscheidbar sind: Als König nimmt er zum Dank eines festlichen Mahls auf Einladung seiner Vasallen deren Söhne in seinen Dienst; als anonymen nächtlichen Liebhaber versucht er Blanca zu verführen. Beide Versuche scheitern: Trotz ihrer demonstrierten höfischen Manieren können sich die Söhne der Bärtigen nicht in das intrigante Sozietop des königlichen Hofes einpassen, geraten in einen Konflikt zwischen dem König und Vertretern des Hochadels, der korrupt und feige ist, und werden schließlich verbannt. Parallel hierzu endet der Verführungsversuch des Königs in Blancas Garten mit einer vollendeten Niederlage, bei der er um sein Leben fürchten muß. Als der »aufs Geratewohl« (»a troche e moche«, V. 1135) verkleidete Don García der schönen Witwe nachts in ihrem Garten auflauert, greift sie ihn, gewarnt von einem ihrer Leute, mit *capa* und *espada* bewaffnet an. Blanca de Guevara verteidigt ihre Keuschheit gegen die Annäherungsversuche des Eindringlings mit einer derartigen Wildheit,¹⁸ daß dem König und seinem Gefolge die Lust auf weitere Abenteuer dieser Art vergeht. Über ihren Diener Mudarra, den der König als Kuppler vorgeschickt hatte, gerät sie derart in Zorn (»Und das einer Frau wie mir?«, »¿A una fembra como yo?« V. 1566), daß sie ihm nicht nur eine Tracht Prügel verpassen will (»darvos azotes«, V. 1562), sondern auch die Haare ausreißen (»mesarvos los cabellos«, V. 1564) und den Schnurrbart abschneiden will (»pelarvos los bigotes«, V. 1565), ihm also mit einer symbolischen Kastration droht. Parallel zur Eingangsszene des Stücks, behauptet sie wie ihr Diener Sancho, den König nicht zu erkennen, da er sich nicht standesgemäßes verhalte. Doch im Gegensatz zur Eingangsszene läßt sich die bärtige Herrin von den Todesdrohungen des königlichen Begleitschutzes (»Matemos este villano«, V. 1630; »Töten wir diesen Bauernlummel«) nicht einschüchtern, sondern beginnt auf Don García ohne Rücksicht auf ihr eigenes Leben einzuschlagen. Erst als der König sich durch seine Stimme in größter Not zu erkennen gibt und sich damit größter Schande aussetzt, läßt sie von ihm ab, nicht ohne ihn vorher an ein moralischeres und vor allem standesgemäßeres Verhalten zu gemahnen (V. 1649-1667). Nachdem sie die Bühne verlassen hat, erholen sich die Männer von ihrem Schreck und rätseln über die Identität dieser

18 Insofern ist diese *mujer barbuda* eine *mulier fortis* im biblischen Sinne, vgl. Spr 31,10-31.

fantastischen Erscheinung: »Rey: Parece sombra, parece / Olfos, fantasma o visión« (V. 1668-1669: »Es scheint ein Schattenwesen, Olfos, ein Gespenst oder eine Vision«). Die für einen Mann ungewöhnliche Raserei – »¿Habedes visto en jamás / en home tanto furor?« (V. 1670-1671: »Habt ihr jemals bei einem Mann solch eine Wut gesehen?«) – läßt schließlich nur einen Schluß zu: Es muß die Barbuda gewesen sein: »Rey: Non es este corazón / De menos que la Barbuda: / Non puede ser otro, non.« (V. 1673-1675: »Solch eines Herzens [im Sinne von Mut] ist niemand, außer der Bärtigen / Nein, es kann nicht anders sein.«).

Damit vereint die Figur der Barbuda in sich sämtliche Eigenschaften, die MCKENDRICK für die verschiedenen Typen der *mujer varonil* im Drama des Siglo de Oro herausgearbeitet und unterschieden hat: Sie ist sowohl die schöne Jägerin (*bella cazadora*),¹⁹ als auch die *mujer esquivada*, die sich der Liebe des Mannes entzieht, und gegen Männer kämpfende Amazone.²⁰ Im weiteren Verlauf des Stückes wird die bärtige Kämpferin zudem zeigen, daß sie auch eine gute Kriegerin ist und Führungsqualitäten besitzt. Wenn wir den Hinweis Sanchos auf die illegitimen Zwillingsöhne als Verweis auf eine stattgefundene Vergewaltigung der schutzlosen Witwe durch die in Navarra umherziehenden Banden lesen, können wir das wütende Verhalten Blancas dem zunächst nicht mit offener Gewalt, sondern mit einem Sänger aufwartenden königlichen Verehrer nicht nur als bühnenwirksame Übertreibung, sondern auch als späte Rache, stellvertretend gegenüber den damaligen Aggressoren, deuten, womit die komplexe Figur der Bärtigen auch dem Typus der Rächerin entspräche.

Mit der vehementen Reaktion auf des Königs Liebeswerben läßt Vélez de Guevara seine Figur auf ein gattungstypisches Merkmal der spanischen *Comedia* des Siglo de Oro reagieren: Die Liebe auf den ersten Blick oder sogar schon auf die Beschreibung hin, noch bevor die Figur die Bühne betreten hat, dient in zahlreichen Dramen als Auslöser für die sich im folgenden entwickelnde Intrige. Medizinisch gesehen hat sie ihre theoretische Verankerung in der noch in der Frühen Neuzeit vielen narrativen und dramatischen Texten zugrundeliegenden Affekttheorie.²¹ Aus der machtkritischen Sicht der *gender studies* weist STROUD auf die Besitzökonomie dieser Art – meist männlichen²² – Begehrens hin:

19 Sancho hatte ihre Jagdkünste hervorgehoben

20 Mudarra glaubt sich dem Teufel gegenüber (»¡El demonio me afució!« V. 1569), was ein paar Zeilen später (V. 1585) wiederholt wird.

21 Vgl. hierzu den Beitrag von FOLGER im vorliegenden Band.

22 Eine umgekehrte Variante – eine Frau verliebt sich heftig in ein nächtliches Traumgesicht, woraus großes Unglück entsteht – findet sich in einer Novelle von María de Zayas y Sotomayor.

The fact that in the comedia the man almost always falls in love with the woman at first sight on account of her extraordinary beauty is an indication of the treatment of the woman as a sexual object, as something to be possessed. (STROUD 1983, 113)

In *Los hijos de la barbuda* wehren sich nun gleich drei Frauenfiguren erfolgreich gegen die männliche Inbesitznahme: Parallel zu Doña Blanca wird Doña Urraca, die Schwester des Königs, von Marsilio, dem verliebten Maurenkönig von Zaragossa, zunächst hofiert, dann bedrängt und schließlich bedroht. Doch die sich ihrer Verwandtschaft mit dem Cid bewußte Königsschwester verweigert dem einem fremden Glauben angehörenden Fürsten ihre Hand und ist schließlich sogar bereit sich – und damit das Christentum – mit dem Schwert zu verteidigen. Bei der dritten starken Frauenfigur handelt es sich um die französische Königstochter Doña Margarita, die ihren Anspruch auf Regentschaft gegen die sich auf das salische Gesetz der männlichen Thronfolge berufenen Gegner mit kriegerischen Mitteln durchzusetzen versucht und – mit Hilfe eines Sohne der Barbuda auch gewinnt.²³ Alle drei Frauen werden in der Figurenrede trotz ihrer männlichen Genderrolle – Blanca und Urraca übernehmen die eigene Verteidigung mit Waffengewalt, Margarita erhebt Anspruch auf Regentschaft – als extrem schön dargestellt. Die Schönheit scheint auf der Textebene das einzige Merkmal zu sein, das diese Frauen – neben der expliziten Figurencharakterisierung durch Nennung der auftretenden Person im Nebentext oder durch die Figurenrede – als solche erkennbar macht.²⁴ Sie ist eines der sieben Merkmale, die Huarte de San Juan in seinem *Examen de ingenios* zur Bestimmung seines dreistufigen Weiblichkeitsmodells heranzieht.²⁵

Die Figur der Blanca de Guevara hebt sich von den anderen Frauenfiguren zwar durch einen männlichen Sex-Marker – das Bärtchen – ab, gleichwohl wird ihr mutiges, männliches Verhalten nicht als Ausnahme oder gar Kontrastfigur zu den anderen Frauenfiguren stilisiert, sondern durch zwei weitere *mujeres varoniles* flankiert. Spielt Vélez de Guevara mit der Präsenz der starken Frauen bei gleichzeitiger Schwäche des Königs – er ist sowohl lasterhaft als auch feige, muß von Blanca gerettet werden –

23 Vgl. die Erläuterung, die ein »Franzose« dem nach Frankreich emigrierten Ramiro erteilt: »Francés: Carlos Capela, / Rey de Francia, murió sin heredero, / Aunque dejó a Madama Margarita, / más hermosa que el sol, su hija legítima; / y como a Francia no la heredan hembras, / pretende un tío suyo apoderarse, [...] de Francia« (V. 1833-1840).

24 Leider sind keine Aufzeichnungen über die Inszenierung und vor allem Kostümierung dieses Stückes überliefert.

25 Vgl. hierzu den nächsten Abschnitt dieser Studie.

mit dem Topos der verkehrten Welt? Wird hier die Geschlechterordnung auf lustvolle – da durch die Fiktion gefahrlose – Weise auf den Kopf gestellt?

Betrachten wir dazu den weiteren Verlauf des Stückes, denn im zweiten und dritten Akt des Stückes tritt die Bühnenpräsenz der tapferen, schönen und bärtigen Mutter auffallend hinter die ihrer Söhne zurück. Die Handlung stellt die Konflikte am Hof des Königs dar, an dem sich die Zwillinge bewähren müssen, schließlich aufgrund ihres unnachgiebigen Ehrgefühls vom Hof verbannt werden und sich daraufhin im französischen Exil kämpferisch beweisen müssen. Daheim in Navarra werden der König und seine Schwester Doña Urraca währenddessen von dem bösen Maurenkönig Marsilio bedroht. Die heldenhafte Barbuda, die sich dem König nicht hingeben wollte und dennoch als seine Vasallin treu und ergeben hinter ihm steht, sucht in Frankreich ihre Söhne auf und fordert sie mit einer fulminanten patriotischen Rede auf, ihrem König zu Hilfe zu eilen (V. 2286-2377). Alle drei²⁶ – und natürlich das entsprechende Gefolge – eilen dem König in letzter Minute gegen den grausamen Maurenkönig zu Hilfe, der die ihn verschmähende Urraca mit Gewalt erobern und zur Sexsklavin degradieren wollte.²⁷ Mit dem Schlachtruf: »Ea, hijos, faced un lago / De su sangre en la campaña« (V. 2671-2672: »Auf, meine Söhne, macht einen See auf dem Feld aus ihrem Blute«) stürzt sich die schwertschwingende bärtige Mutter in den Kampf. Doch kaum ist die Schlacht gewonnen, verliert die *Barbuda* ihre Funktion als Heerführerin und muß sich der gesellschaftlichen Ordnung wieder einfügen: Im dritten und letzten Akt wendet sich Blanca in ihren vorletzten Worten mit einer Unterwerfungsgeste an den König: »Donadnos la vuesa mano« (V. 2749: »Reicht mir Eure Hand [zum Vasallenkuß, S.T.]«). Doch der König bittet die Bärtige, die im Stück nun nicht mehr »Barbuda«, sondern »Blanca« genannt wird, seinerseits um ihre Hand zur Schließung des Ehebandes. Nun, in aller Öffentlichkeit und am hellichten Tage, kann Don García durch seine politische Macht endlich sein Begehren durchsetzen und seine nächtliche Niederlage im Garten der Barbuda rächen. Daher formuliert der König sein Anliegen nicht als Bitte, sondern als Befehl, so daß der ehemaligen Amazone als königstreue Vasallin nichts anderes übrig bleibt, als zuzustimmen und sich damit in seinen Besitz zu übergeben:

26 Selbst Margarita kommt mit: »Vamos donde nos aguarda, / mostrando su noble pecho, / doña Blanca, mi Señora« (V. 2417).

27 Marsilio: »[...] gozaré por fuerza de su Infanta, / no como compañera en mi corona, / [...] será mi amiga infame a su despecho, / por vengar el agravio que me ha hecho« (V. 2427-2433).

- Rey: Blanca, por vueso valor
E la vuesa fermosura
Habedes de ser mi esposa [...].
- Barbuda: En nueso reino
Vivades edades muchas;
Al vueso mandado estoy. (V. 2789-2797)
- König: Blanca, bei Eurem Mut
Und Eurer Schönheit
Müßt Ihr meine Frau sein [...].
- Bärtige: Auf daß Ihr In unserem Königreich
Viele Jahre leben werdet,
steh ich zu Euren Diensten.

Die Kürze und Prägnanz dieser Replik veranschaulicht die von nun an gültigen Herrschaftsverhältnisse (»habedes de ser mi esposa«/»al vuestro mandado estoy«):²⁸ Hier geht es eindeutig nicht um eine Liebesheirat, sondern um die Wiederherstellung der Machtverhältnisse. Vélez de Guevara versucht gar nicht erst, diese Wendung durch Fragmente des Liebesdiskurses zu verschleiern.

Die neue, auf der Ebene der Handlung wiederhergestellte (Geschlechter) Ordnung wird nun auch in der für das Drama der Frühen Neuzeit typischen Abschlußrede, bei der die Sprecher aus dem Bühnengeschehen heraustreten und sich direkt an das Publikum wenden, bestätigt:

- Rey: Ansí a Navarra e a Francia
De la esclavitud más dura
Que han tenido, libertaron
Los fijos de la Barbuda. (V. 2832)
- König So befreien Navarra und Frankreich
Aus der härtesten Sklaverei
Die sie jemals hatten, befreit:
Die Söhne der Bärtigen.

Die Präsenz der bärtigen Amazone und ihre entscheidende Rolle in der Schlacht gegen die unchristlichen Feinde wird in dieser den Inhalt nochmals zusammenfassenden Schlußmoral zugunsten der Söhne aus dem Diskurs der offiziellen Geschichtsschreibung regelrecht ausgetilgt.

Das Bärtchen Blancas fungierte als Zeichen ihrer männlichen Genderrolle: Frei, unverheiratet, Herrin über ihre Dienerschaft und Besitzerin eines ertragreichen Landgutes ging sie auf die Jagd, verteidigte ihre Ehre

²⁸ Gleichzeitig impliziert diese Szene ein komplexes Spiel mit den Geschlechterrollen der höfischen Liebesdichtung, da sich dort ja normalerweise der Mann verbal unter die Herrschaft seiner Dame begibt.

mit dem Schwert, führte ihre Söhne die Gesellschaft (des Königs) ein, bewies Königstreue, stellte ein Heer zur Verteidigung der Landesinteressen zusammen und stürzte sich ohne Angst um ihr eigenes Leben in die Schlacht gegen den Christenfeind. Gleichsam als sei ihr Bärtchen nun ab-rasiert, verliert Doña Blanca mit der Bezeichnung »barbuda« im Nebentext ihren Platz in vorderster Reihe auf der Bühne und somit auch den Anspruch, titelgebende Figur zu sein. Sie ist am Ende des Stücks kein verklei-deter Mann mehr, sondern nur noch (Ehe-)Frau und Mutter und damit zum Verschwinden in den Hintergrund verurteilt. Mit der Domestizierung der bärtigen, d.h. männlichen, Frau reiht sich *Los hijos de la barbuda* mit gna-denloser Folgerichtigkeit in eines der Paradigmen des spanischen Dramas im Siglo de Oro ein:

In light of the tendency of the comedia to resocialize all errant elements in the dramatic society, it comes as no surprise that the mannish woman, in the end, should renounce her former ways and marry. (STROUD 1983, 114)²⁹

Die Figur der bärtigen Blanca de Guevara läßt sich also in die Reihe männ-licher Frauen einordnen, die das Figurenrepertoire des spanischen Dramas im Siglo de Oro so auffällig bevölkern. Ebenso wie ihre zahlreichen Kol-leginnen muß die starke Frauenfigur sich in die gesellschaftliche Ordnung einfügen und der antagonistischen Männerfigur unterliegen: »If the conflict has been with a man«, fährt STROUD in seiner vergleichenden Studie zur *mujer varonil* in Dramen Vélez de Guevaras fort, »the man almost always wins« (STROUD 1983, 114). An dieser Stelle ist jedoch hinzuzufügen, daß aus der Sicht der mittlerweile weiter entwickelten Kategorien der Frauen- und Geschlechterforschung, die Betrachtung differenzierter ausfallen muß, denn die Barbuda willigt schließlich nicht in die Heirat mit irgendeinem Mann ein. Kein anderer Mann als ihr Feudalherr hätte sie dazu bewegen können. In diesem Sinne unterwirft sich Blanca Don García nicht nur als Frau, sondern vor allem auch als Vasallin. Die Identitätskategorie *gender* ist hier also um die Kategorie *ordo* – gesellschaftlicher Stand – zu er-gänzen. Diese Differenzierung führt dazu, nicht mehr bloß von der Unter-drückung der Frau zu sprechen, sondern von den Machtstrukturen und Unterdrückungsmechanismen allgemein: Erstens sind die auch die männ-lichen Figuren dem König unterworfen, zweitens übt die Barbuda ihrerseits Macht über ihren Diener Sanchos aus indem sie ihn z.B. dazu zwingt Frauenkleider anzulegen und drittens handelt es sich bei den beiden starken

29 In STROUD 1983 findet sich auch eine vergleichende Analyse der Domestizierung der *mujer varonil* in *Los hijos de la barbuda*, *La serrana de la Vera* und *La niña de Gómez Arias*.

Frauen Doña Urraca und Margarita um Angehörige der königlichen Familie. Die Kategorie *ordo* hebt damit die Kategorie *gender* in gewisser Weise aus. Dennoch ist STROUD freilich zuzustimmen, daß sowohl bei den im Stück dargestellten, hoch- bis spätmittelalterlichen Feudalstrukturen als auch bei der absolutistischen Gesellschaftsstruktur des 17. Jahrhunderts eine »underlying misogyny of the society itself« vorhanden ist (STROUD 1983, 114).

In Vélez de Guevaras *comedia* ist die bärtige Frau in mythische Vorzeiten versetzt, die durch zahlreiche Anspielungen auf den Mythos des Cid, die Verwendung von archaisierenden Metren³⁰ und einer antikisierenden Sprache³¹ evoziert werden. Im Gegensatz zu Riberas Bildnis Magdalena Venturas, die der Maler laut dem Bild eingeschriebenen Säulentext »AD VIVUM [...] DEPINSIT«, also so, wie er sie vor Augen hatte, auf die Leinwand brachte und dabei tief in die Trickkiste malerischer Mittel greifen mußte, um die Bärtige überhaupt als Frau erkennbar darstellen zu können, erhebt das Stück Vélez de Guevaras gar nicht erst den Anspruch auf die Repräsentation von Wirklichkeit: Weder Blancas Alter noch das ihrer Söhne werden mitgeteilt, noch sind die Zeitabschnitte zwischen den *jornadas* definiert. Ort, Zeit und Geschehen sind, wie so oft in der *comedia nueva*, die von der Intrige und ihren Verwicklungen lebt, nicht referenzialisierbar. Guevaras Hauptaugenmerk liegt nicht auf der sensationellen Darstellung eines Naturwunders, die transsexuelle Erscheinung der bärtigen Frau ist zweitrangig. Das Bärtchen fungiert in seinem Stück eher als Wahrscheinlichkeitsmarker, der die männliche Genderrolle Blancas nachvollziehbar macht – analog zur königlichen *ordo*-Zugehörigkeit der anderen beiden starken Frauen Urraca und Margarita³² und analog zum weiblichen Transvestismus. Das Bärtchen Blancas ersetzt in Guevaras Stück die Hose; es ist eine Variante des beim Publikum des 17. Jahrhundert so beliebten *cross-dressing*, das die erotische Ausstrahlung der Bühnenfigur unterstreichen soll.

Die Barbuda wird von Sancho, wie viele der *mujeres vestidas de hombre*, als Hermaphrodit beschrieben,³³ d.h. sie vereint in sich die positiven Eigenschaften beider Geschlechter: männliche Tugenden wie Stärke,

30 Zur archaisierenden Metrik im Stück vgl. PROFETI 1970, 80.

31 Die verwendete »fabla« (Nachahmung des Altspanischen), so PROFETI in der Einleitung ihrer Edition, dient Vélez dazu, um einen »rústico exotismo« hervor zu rufen (vgl. PROFETI 1970, 67).

32 Königinnen und weibliche Angehörige der königlichen Familie werden in Texten der Frühen Neuzeit ob ihrer Stellung meist entsexualisiert bzw. vermännlicht, vgl. THIEMANN 2006, 198.

33 Vgl. z.B. die Figur der Estela in Calderons *La vida es sueño*.

Mut und Verstand sowie weibliche Schönheit. Wie der von Ovid erzählte Mythos berichtet, verliebte sich die Nymphe Salmakis in den schönen Sohn des Hermes und der Aphrodite, lauerte ihm in ihrer Quelle auf, klammerte sich an ihn, während er in ihrer Quelle badete und wünschte sich, nie wieder von ihm getrennt zu sein. Als der Jüngling entsetzt die Veränderungen an seinem Körper wahrnahm, wünschte er sich, daß er nicht der einzige bleiben, sondern alle, die in dieser Quelle badeten, das gleiche Schicksal ereilen sollte. Der Hermaphrodit war ein beliebtes Motiv in Kunst und Literatur des 17. Jahrhunderts; Könige ließen sich oft als solches in der Theorie, nicht aber in der sozialen Praxis als vollendet geltendes drittes Geschlecht, als übergeschlechtlicher *uomo universale* darstellen.³⁴ Vor diesem Hintergrund wird erklärlich, warum Sanchos Antwort auf die besorgte Frage Don Garcías – welchen Defekt Blanca habe, daß sie die Bärtige genannt werde – zur Lobrede seiner bärtigen Herrin avanciert, aus der echte Bewunderung spricht und nicht nur die übliche Schmeichelei des *gracioso*.³⁵ Im Gegensatz zum üblichen negativen Sprachgebrauch, auf den der Dramenautor hier anspielen läßt, ist der Bart der schönen Blanca kein Zeichen für Dämonie und Lasterhaftigkeit, sondern für ihre ursprüngliche Geschlechtsidentität als Mann, die sich in einem der »non-genital markers of sexual difference« (FISHER 2001, 158) und ihren charakterlichen Eigenschaften äußert. Die männlichen Sex- und Gender-Merkmale Blancas gelten Sancho jedoch nicht als Defekte, sondern als Zeichen für Perfektion: Sancho verehrt in Blanca nicht die Frau, sondern den Mann. Die männliche Frau wird nicht als pathologische Abweichung stigmatisiert oder zur sozialen Außenseiterin deklariert, sondern bewundert. Sanchos Geschlechterkonzeption gründet augenscheinlich auf dem, was LAQUEUR (1996) als Ein-Geschlecht-Modell bezeichnet hat. Dieses auf Zeugungstheorien der Antike beruhende Geschlechter-Modell geht davon aus, daß der männliche Samen alle notwendigen Informationen für den Bau eines neuen Menschen enthält, während der weibliche Samen, das Menstruationsblut, einzig den Nährboden bereitstellt (vgl. Aristoteles 1959 und FIETZE 1991). Nach dieser Theorie müßten eigentlich stets Männchen geboren werden. Die offensichtliche Existenz von Weibchen – Aristoteles macht in seiner Zeugungslehre keinen Unterschied zwischen Menschen und Tieren – wird als durch defizitäre Flüssigkeitsökonomien verursachte Abweichung dargelegt. Aufgrund der sich selbst stets zu verbessern suchenden Natur, können je-

34 Franz I. ließ sich als Amazone porträtieren.

35 Der *gracioso* ist die klassische Dienerfigur der *comedia nueva* im Sinne Lopes. Wie Sancho ist diese Figur meist feige, gewitzt, auf den eigenen Vorteil bedacht und latent oder auch explizit misogyn.

doch auch Weibchen, die sich männlich verhalten, ihre Defizienz überwinden und zu Männchen werden. Männchen dagegen, die durch ihre Lebensart verweiblichen, gehen den umgekehrten Weg, d.h. gegen die Natur. Die virile Frau, die *virago*, ist daher prinzipiell positiv besetzt; der eigentliche Skandal ist der effeminisierte Mann. Dieses bis ins 18. Jahrhundert dominierende Geschlechterdenken ist damit eindeutig hierarchisch und männlich teleologisch strukturiert. Vor diesem Hintergrund wird auch der Befund erklärlich, warum nur in sehr wenigen Stücken der stets normkonformen *comedia nueva* Männer in Frauenkleidung auftreten, während umgekehrt der weibliche Transvestismus geradezu ein Gattungsmerkmal zu sein scheint.³⁶

HUARTE DE SAN JUANS DREISTUFIGES BARTMODELL

So wenig Spielraum das auf den Theorien der Säftelehre beruhende Ein-Geschlecht-Modell in Bezug auf die zu wählende Richtung läßt (und damit eine positiv besetzte weibliche Geschlechtsidentität gar nicht kennt), so scheint es doch, wie Laqueur hervorhebt, der Determinierung und Klassifizierung der Zugehörigkeit eines Individuums zu einem bestimmten Geschlecht entgegenzuwirken:

Im Blut, im Samen, in der Milch und in anderen Säften des Ein-Geschlecht-Leibes gibt es nichts Weibliches und keine scharfe Trennlinie zwischen den Geschlechtern. Stattdessen repräsentiert eine Physiologie fungibler Flüssigkeiten und körperlichen Fließens das Fehlen des spezifisch genitalen Sexus in einem anderen Register. Endlose Mutationen und ein kakophoner Klang von Verwandlungen werden möglich, wo die moderne Physiologie distinkte und häufig geschlechtsspezifische Gegebenheiten sehen würde. (LAQUEUR 1996, 49f.)

Klar ist also, wo ein Leib hin soll; unklar ist, was er ist. Geschlechtsidentitäten wurden im Ein-Geschlecht-Leib nicht anhand eines binären Systems distinktiver Fortpflanzungsorgane definiert, sondern analog: Der Uterus galt als nach innen gestülpter Penis, die Eierstöcke wurden als nach innen gekehrte Testikel angesehen. Wie FISHER in seiner Studie zur Konstruktion von Männlichkeit in der englischen Renaissance bemerkt, beachtet Laqueur jedoch nicht, daß manche Theorien durchaus versuchten, Geschlechtsidentitäten an Sex-Markern, also an sekundären Geschlechtsmerkmalen wie z.B. der Menge und der Verteilung von Haaren auf dem Körper, festzumachen: Nicht der nach außen gekehrte Penis, sondern – aufgrund seiner Sichtbarkeit im sozialen Raum – »the beard made the man« (FISHER 2001, 156). Betrachten wir daher im letzten Abschnitt der vorliegenden Unter-

36 Vgl. hierzu BRAVO-VILLASANTE 1955.

suchung das folgenreiche und von Laqueur nicht behandelte Geschlechtermodell des spanischen Arztes Huarte de San Juan, in dem der Bartwuchs einer der zentralen Indikatoren für den Grad von Männlichkeit und Weiblichkeit eines Individuums darstellt.

Die von Huarte de San Juan in seinem *Examen de ingenios* (1575) entwickelte Geschlechtertheorie basiert auf pragmatischen Überlegungen: Im Anschluß an Platons *Staat* will Huarte zeigen, welche Dinge beachtet werden müssen, damit eine auf der Vernunft gründende Gesellschaft geschaffen werden kann, in der sich jedes Individuum seinen Fähigkeiten entsprechend optimal einbringen kann. Um nun die geistige Elite herauszubilden, entwirft Huarte eine Art medizinischen Merkmalskatalog, anhand dessen die physischen Voraussetzungen für die jeweiligen Fähigkeiten geprüft werden können. Gleichzeitig erteilt er Ratschläge, auf welche Weise die Nachkommenschaft zu zeugen sei, damit studierfähige, intelligente, zur Leitung des Staates geeignete Söhne gezeugt werden:

Los padres que quisiesen gozar de hijos sabios y que tengan habilidad para letras han de procurar que nazcan varones; porque las hembras, por razón de la frialdad y humedad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo. (Huarte de San Juan 1989, 627)

Die Eltern, die sich an intelligenten Kindern mit Eignung zum Studieren erfreuen wollen, müssen dafür sorgen, daß diese männlich sind; denn die weiblichen, aufgrund der Kälte und Feuchtigkeit ihres Geschlechts, können keine tiefere Geistesreife erreichen.

Ein wesentlicher Faktor für das Zustandekommen von charakterlichen Eigenschaften, geistigen Fähigkeiten und körperlichen Merkmalen sieht er in der jeweiligen Konstitution der Eltern. Huarte knüpft an die von Empedokles, Aristoteles und Galen entwickelten naturphilosophischen Theorien an, nach denen alle Dinge aus vier Elementen mit ihren jeweiligen Eigenschaften bestehen: Feuer (Hitze), Luft (Trockenheit), Wasser (Feuchtigkeit) und Erde (Kälte). Die Zusammensetzung dieser Eigenschaften und der vier Körpersäfte – *sangre* (Blut), *cólera* (gelbe Galle), *flema* (Schleim) und *mélancolía* (schwarze Galle) – ist für die Verschiedenheit der einzelnen Menschen verantwortlich. Einfluß auf diese Zusammensetzung können Klima, Nahrung, Aufenthaltsort, Tätigkeit sowie soziales Umfeld – und Geschlecht – haben. Einerseits beeinflußt das Geschlecht die Flüssigkeitsökonomie, andererseits wird das Geschlecht durch diese gebildet: Männer sind aufgrund der spezifischen Zusammensetzung ihrer Säfte heiß und trocken, Frauen feucht und kalt.

Was den Text und die Argumentation Huartes spannend aber auch verwirrend macht, ist die Widersprüchlichkeit, die rhetorisch gesehen durch

den häufigen Gebrauch von Metalepsen (Vertauschung von Ursache und Folge) entsteht. Wir können diese Textkonstitution entweder defizitär als noch nicht erreichten Status eines logisch einwandfreien wissenschaftlichen Textes lesen, oder als Ausdruck seiner Zeit: In Huartes *Examen* wird die Widersprüchlichkeit einer sich im Übergang befindlichen Wissensordnung sichtbar, die zwischen analogischer und klassifikatorischer Episteme hin und her schwankt und das Verhältnis von Empirie und Theorie noch nicht systematisch auseinandehält.

Im Gegensatz zu Aristoteles, der die Entstehung von Weibchen als defizitäre Abweichung erklärt, geht Huarte de San Juan wie Galen davon aus, daß Weibchen die gleichen Forstpflanzungsorgane besäßen wie die Männchen, nur daß diese sich im einen Fall außerhalb und im anderen Fall innerhalb des Körpers befänden:

Y es que el hombre, aunque nos parece de la compostura que vemos, no difiere de la mujer, según dice Galeno, más que en tener los miembros genitales fuera del cuerpo. Porque si hacemos anatomía de una doncella hallaremos que tiene dentro de sí dos testículos, dos vasos seminarios, y el útero con la mesma compostura que el miembro viril sin faltarle ninguna deligneación. (Huarte de San Juan 1989, 608)

Denn es ist so, daß der Mann, auch wenn er uns in der Beschaffenheit erscheint, in der wir ihn sehen, sich nach Galen von der Frau nur dadurch unterscheidet, daß er seine Geschlechtsteile außerhalb des Körpers hat. Denn wenn wir ein Mädchen einer Anatomie unterziehen, werden wir herausfinden, daß sie zwei Hoden und zwei Samengefäße hat und der Uterus von der gleichen Beschaffenheit ist, wie das männliche Geschlechtsteil, ohne daß ihm etwas fehlte.

Diese Position – außen/innen – ist sehr beweglich und die Organe können, ähnlich wie ihre literarischen Vorfahren in der mittelalterlichen Schwankdichtung, je nach klimatischen Verhältnissen auf Wanderschaft gehen, denn

muchas veces ha hecho Naturaleza una hembra y lo ha sido uno y dos meses en el vientre de su madre, y sobreviniéndoles a los miembros genitales copia de calor por alguna ocasión, salir afuera y quedar hecho varón. (Huarte de San Juan 1989, 608).

oft hat die Natur ein Weibchen gemacht und es blieb als solches ein oder zwei Monate im Bauch seiner Mutter und indem es den Geschlechtsteilen aus irgendeinem Grund zu warm wurde, kamen sie heraus und es wurde ein Männchen.

Wenn es den Genitalien im Mutterbauch zu warm wird, dann brauchen sie frische Luft und bewegen sich aus dem Körper hinaus und schon ist aus dem Mädchen ein Junge geworden. Diesen Jungen, die ursprünglich von der Natur als Mädchen geplant waren und sich im Mutterbauch verwan-

deln, sei die weibliche Anlage nach der Geburt anzumerken:

A quien esta transmutación le aconteciere en el vientre de su madre, se conoce después claramente en ciertos movimientos que tiene, indecentes al sexo viril: mujeriles, mariosos, la voz blanda y melosa; son tales inclinados a hacer obras de mujeres, y caen ordinariamente en el pecado nefando. (Huarte de San Juan 1989, 608f.)

Diejenigen, denen diese Umwandlung im Bauch der Mutter geschieht, erkennt man hinterher deutlich an gewissen Gesten, die sich für das männliche Geschlecht nicht ziemen: Sie haben ein weibisches Benehmen und ihre Stimme ist weich und lieblich; sie sind geneigt, Frauenarbeit auszuführen und sie verfallen normalerweise der schändlichen Sünde.

Genau dasselbe nur umgekehrt geschehe, wenn die Fortpflanzungsorgane eines männlichen Embryos der Kälte ausgesetzt seien: Sie kehren sich nach innen und es entsteht ein Mädchen. Auch diese sind nach der Geburt an ihren männlichen Zügen zu erkennen, wobei in ihrem Fall der Verweis auf eine sündhafte Sexualität fehlt:

Conócese después de nacida en que tiene el aire de varón, así en la habla como en todos sus movimientos y obras. (Huarte de San Juan 1989, 609)

Man erkennt sie nach der Geburt daran, daß sie männlich wirken, sowohl in der Art zu sprechen als auch in allen Gesten und Handlungen.

Diese – schwer zu beweisenden, aber durch zahlreiche Geschichtsschreiber bestätigten³⁷ – Geschlechtsumwandlungen können nicht nur pränatal stattfinden, sondern auch in fortgeschrittenem Alter:

Y que se hayan vuelto mujeres en hombres después de nacidas, ya no se espanta el vulgo de oírlo; porque fuera de lo que cuentan por verdad muchos antiguos, es cosa que ha acontecido en España muy pocos años ha. (Huarte de San Juan 1989, 609)

Die Nachricht, daß Frauen sich nach der Geburt in Männer verwandelt haben, erschreckt das Volk bereits nicht mehr, denn abgesehen von dem, was viele Autoren als wahre Begebenheit berichten, ist in Spanien vor wenigen Jahren ein solcher Fall geschehen.

Nicht am Geschlechtsorgan selbst, sondern an dessen Lage läßt sich die – temporäre – Geschlechtsidentität ablesen, die durch die Temperatur und Beschaffenheit des Samens angelegt ist:

[...] el calor dilata y ensancha todas las cosas, y el frío las detiene y encoge. Y, así, es en conclusión de todos los filósofos y médicos que si la simiente es fría y húmida, que se hace hembra y no varón, y siendo caliente y seca, se engendrará varón y no hembra. (Huarte de San Juan 1989, 610)

37 Vgl. Huarte de San Juan 1989, 609. In den dortigen Fußnoten auch die Angaben zu Plinius Nat. hist. VII,ii und weitere Quellen und Fälle.

[...] die Hitze dehnt und vergrößert alle Dinge und die Kälte macht sie kleiner und läßt sie Zusammenschrumpfen. Und so kommen alle Gelehrte und Mediziner zu dem Schluß, daß, wenn der Samen kalt und feucht ist, ein Weibchen entsteht und nicht ein Männchen und wenn er heiß und trocken ist, ein Männchen gezeugt wird und nicht ein Weibchen.

Männer sind also heiß und trocken – Frauen feucht und kalt.³⁸ Doch was bedeutet dies? Nach der Erfahrung eignet sich nicht jeder Mann gleich gut für militärische Aufgaben oder zu geistiger Arbeit; nicht jede Frau ist eine gute Mutter und Hausfrau bzw. im selben Maße fruchtbar. Es ist daher anzunehmen, daß manche Männer heißer und trockener als andere sind und manche Frauen feuchter und kälter als andere Frauen. Von dieser Annahme ausgehend führt Huarte de San Juan ein dreistufiges Modell ein, daß eine größere Differenzierung ermöglicht und die zunächst eingeführte kategorische Einteilung in zwei gegensätzliche, sich ausschließende Geschlechtskörper – entweder heiß und trocken oder feucht und kalt – wieder aufhebt. Nach diesem Stufen-Modell lassen sich für jedes Geschlecht drei unterschiedliche Grade an Trockenheit und Hitze respektive Kälte und Feuchtigkeit ableiten. Niemand vor ihm, hebt Huarte hervor, habe die Merkmale bestimmt, an denen diese unterschiedlichen Grade zu erkennen seien. Dieses Wissen sei jedoch notwendig, um intelligente Söhne zeugen zu können. Eines der wichtigsten Merkmale zur Bestimmung dieser Grade sei – da sie in enger Verbindung mit den Eigenschaften der Samengefäße stünden – die Beschaffenheit des Körperhaares und des Bartwuchses:

El vello y la barba es la señal en que más se ha de mirar, porque estas dos cosas andan muy asidas del temperamento de los testículos. Y si el vello es mucho, negro y grueso, especialmente desde los muslos hasta el ombligo, es indicio infalible de tener los testículos mucho calor y sequedad; y si tiene algunas cerdas en los hombros, se confirman mucho más. Pero cuando el cabello y la barba y el vello es castaño, blando, delicado y no mucho, no arguye tanto calor ni sequedad en los testículos. (Huarte de San Juan 1989, 621)

Das Körperhaar und der Bart sind das Zeichen, das am meisten beachtet werden sollte, denn beide stehen in enger Verbindung mit den Samengefäßen. Und wenn viel Körperhaar vorhanden ist und dies schwarz und dick ist, vor allem von den Schenkeln bis zum Bauchnabel, dann ist dies ein unfehlbares Indiz für große Hitze und Trockenheit in den Samengefäßen. Wenn jedoch das Kopfhaar, der Bart und das Körperhaar kastanienbraun ist, weich, dünn und nicht sehr viel, so läßt sich auf nicht so große Hitze und Trockenheit in den Samengefäßen schließen.

38 Dies gilt als Differenzkriterium und wird durch folgenden Zirkelschluß bewiesen: »porque si la simiente de que se formó fuera caliente y seca a predominio, saliera varón y no hembra; y por ser fría y húmida, nació hembra y no varón« (Huarte de San Juan 1989, 614).

Beide dieser Grade sind fruchtbar, wobei die Männer mit großer Trockenheit und Hitze selten schön, sondern zumeist häßlich und schlecht gebaut seien. Sehr schöne Männer, mit heller Stimme, heller und weicher Haut sowie ohne Bart und Körperhaar, das, falls es doch vorhanden sein sollte, sehr fein und blond ist, eignen sich nicht besonders gut zur Fortpflanzung. Ihr Samen sei zeugungsunfähig, woraus Huarte schließt: »Éstos no son muy amigos de las mujeres, ni las mujeres de ellos« (Huarte de San Juan 1989, 622; »Diese [Männer] sind nicht besonders Freund der Frauen; und die Frauen mögen diese ebenfalls nicht«).

Da sich Frauen aufgrund ihrer kalten feuchten Körperkonstitution prinzipiell nicht für die geistige Arbeit eignen, werden sie nur auf ihre Fruchtbarkeit hin geprüft. Um feststellen zu können, welchen Grad an Feuchtigkeit und Kälte eine Frau nun besitzt, schlägt Huarte sieben Untersuchungskategorien vor:

1. Intelligenz (*ingenio*)
2. Gewohnheiten und Charakter (*costumbres y condición*)
3. Beschaffenheit der Stimme (*gruesa o delgada*)
4. Leibesfülle (*carnes muchas o pocas*)
5. Hautfarbe (*el color*)
6. Haarwuchs (*el vello*)
7. Schönheit (*hermosura o fealdad*). (Huarte de San Juan 1989, 613)

Die Intelligenz der Frau kommt (wie beim Mann auch) aus dem Gehirn, doch der Einfluß des Uterus ist so stark, daß dessen Eigenschaft – er ist kalt und feucht – das Gehirn beeinflusst. Kälte und Feuchtigkeit lassen aber den Verstand verlieren, während Trockenheit und Hitze das Gegenteil bewirken. Also besitzen Frauen mit großem Verstand wenig Kälte und Feuchtigkeit und somit den ersten Grad; dumme Frauen hingegen den dritten. Wenn zu einem scharfen Verstand Wildheit und Schroffheit dazu kommen, ist ganz klar, daß der erste Grad vorliegt, denn die sanfte Seele geht meist mit wenig Wissen einher. Hat die Frau eine männliche Stimme, so weist das auf den ersten Grad hin; ist sie dagegen sehr dünn, auf den dritten. Ist die Frau mager, dann besitzt sie wenig Feuchtigkeit und Kälte, also den ersten Grad; ist sie sehr dick, besitzt sie viel davon, was wieder auf den dritten Grad schließen läßt. Ist ihre Gesichtsfarbe bräunlich oder dunkelgrün, dann weist dies wiederum auf wenig Feuchtigkeit und Kälte und damit den ersten Grad hin, da, wenn die Farbe des Gesichts und des Körpers sehr weiß sind, dies auf den dritten Grad deutet. Wenn sie viel (Körper-)Haar und ein wenig Bart besitzt, hat sie den ersten Grad an Kälte und Feuchtigkeit, da aufgrund der Art und Weise des Entstehens von Haaren und Bart,

dies ein Zeichen für Hitze und Trockenheit ist und um so stärker, wenn diese schwarz sind:

Tener mucho vello y un poco de barba es evidente señal para conocer el primer grado de frialdad y humedad. Porque, sabida la generación de los pelos y barba, todos los médicos dicen que es de calor y sequedad; y si son negros, arguye mucho calor y sequedad. La contraria temperatura se colige siendi la mujer muy lampiña, sin bozo ni vello. La que está en el segundo grado de frialdad y humedad tiene un poco de vello, pero rubio y dorado. (Huarte de San Juan 1989, 617)

Viel Körperhaar und ein wenig Bartwuchs sind ein klares Zeichen, um den ersten Grad an Kälte und Feuchtigkeit zu erkennen. Denn, da die Entstehung von Haar und Bart bekannt, sagen alle Mediziner, daß er aus Hitze und Trockenheit besteht, und wenn diese schwarz sind, dies ein Zeichen für große Hitze und Trockenheit ist. Das Gegenteil liegt vor, wenn die Frau sehr haarlos ist, ohne Oberlippenflaum oder Körperhaar. Die Frau, die den zweiten Grad an Kälte und Feuchtigkeit besitzt, hat ein wenig Körperhaar, doch ist dieses blond und golden.

Sowohl die Frau mit sehr geringem als auch die Frau mit exzessiver Feuchtigkeit und Kälte sind häßlich. Nur die Frau des zweiten Grades, in der alle Proportionen stimmen, ist schön. Die Schönheit aber ist im Falle der Frau ein Zeichen für Fruchtbarkeit:

La facultad generativa tiene por indicio de fecundidad la hermosura de la mujer; y, en siendo fea, la aborresce, entendiendo por este indicio que Naturaleza la erró y que no le daría el temperamento que era conveniente para parir. (Huarte de San Juan 1989, 618)

Die Fortpflanzungsfähigkeit hat als Indiz für die Fruchtbarkeit die Schönheit der Frau und, wenn diese häßlich ist, fehlt sie, was bedeutet, daß der Natur bei ihr ein Irrtum unterlief und sie ihr daher nicht die Beschaffenheit gab, die notwendig ist um Kinder hervorzubringen.

Damit bieten weder der erste, niedrigste Grad an Feuchtigkeit und Kälte, noch der dritte und damit höchste Grad gute Voraussetzungen zur Zeugung von kräftiger, gesunder und geistig aktiver Nachkommenschaft, sondern einzig der mittlere, zweite Grad. Um vorhandene Defizite auszugleichen, empfiehlt Huarte schließlich in Rückgriff auf das Wissen der Alten bestimmte Kombinationen, die dem Prinzip der Komplementarität folgen: Der Mann mit besonders großer Hitze und Trockenheit, also des ersten Grades, bedarf einer Frau des dritten, also höchsten Grades an Feuchtigkeit und Kälte, damit der Samen nicht verbrennt, sondern gut keimen kann. Umgekehrt verbindet sich der Samen des Mannes mit sehr geringer Trockenheit und Hitze am besten mit einer Frau des ersten Grades, also mit sehr wenig Feuchtigkeit und Kälte. Letzteres bedeutet allerdings, daß ein dummer (*necio*) Mann ohne Bart sich am erfolgreichsten mit einer klugen

(*avisada*) bärtigen Frau verbindet (Huarte de San Juan 1989, 624f.).

Das von Huarte de San Juan in die Diskussion gebrachte 3 Stufen-Schema versucht also zwecks Biopolitik eine Reihe von Sex-Markern aufzustellen, die eine Plazierung von Mann und Frau auf einer Skala zwischen extremer Männlichkeit einerseits und extremer Weiblichkeit andererseits ermöglichen. Männer und Frauen werden zwar nach einem binären System zweier entgegengesetzten Grundeigenschaften – Trockenheit und Hitze auf der einen Seite, Feuchtigkeit und Kälte auf der anderen – angeordnet, erfahren innerhalb des Systems jedoch eine Ausdifferenzierung, die jeder der beiden Geschlechtsidentitäten einen eigenen vielgestaltigen phänomenologischen Raum zugesteht. Es gelingt Huarte nicht, diesen anhand von sekundären Geschlechtsmerkmalen festzumachen: Weder die Beschaffenheit des Fleisches, noch der Stimme, der Haut, des Charakters oder des Körperhaares unterscheiden sich grundlegend zwischen Mann und Frau: Der Unterschied der Geschlechtsidentität von Mann und Frau erfolgt per Definition der Kombinatorik von nicht sichtbaren – und damit nicht beweisbaren – Körpersäften. Aufgrund der nicht vorhandenen eindeutigen Sex-Marker, greift Huarte daher häufig auf Gender-Marker zurück, das heißt auf Phänomene des zu seiner Zeit üblichen Sozialverhaltens von Männern und Frauen, um diese dann anschließend zu naturalisieren. Huarte kennt zwar gebildete Frauen in der Geschichte; von Natur aus, also aufgrund der Kombination ihrer Körpersäfte, die für eine der Verstandestätigkeit abträgliche Konstitution verantwortlich seien, weise die Frau geistige Arbeit normalerweise weit von sich: »quedando la mujer en su disposición natural, todo género de letras y sabiduría es repugnante a su ingenio« (Huarte de San Juan 1989, 615). Es liegt daher ein komplexes Wechsel- und Umkehrspiel von *sex* und *gender* vor, bei dem im Gegensatz zum Geschlechtermodell der Moderne, das von der Vorgängigkeit des biologischen Geschlechts ausgeht, das dann das soziale Geschlecht hervorruft, die Geschlechtsidentität instabil und fließend bleibt.

Der »non-genital« Sex-Marker Bart dient in Huartes breit rezipiertem *Examen de ingenios* nicht dazu, Frauen und Männer von einander zu unterscheiden, sondern dazu, unterschiedliche Grade von Weiblichkeit und Männlichkeit zu bestimmen.³⁹ Dabei wird das bloße Vorhandensein von Barthaar um qualitative und quantitative Komponenten wie Farbe und Vo-

39 Hier läßt sich vermuten, daß Huarte sich von der Empirie leiten ließ, in der das Oberlippenbärtchen auch heute noch ein nicht nur unter dunkelhaarigen Frauen weit verbreitetes Phänomen ist, das aber zumeist aus dem Bedürfnis heraus, eine eindeutige Geschlechtsidentität zur Schau zu stellen, oder auch aus sogenannten ästhetischen Gründen, abrasiert oder gefärbt wird.

lumen ergänzt. Betrachten wir unter dieser Prämisse noch einmal die bisher behandelten bärtigen Frauen, so läßt sich die Vermutung anstellen, daß die Darstellung Blancas als Positivfigur in Vélez de Guavaras *Los hijos de la barbuda* im geringen Volumen ihres Bartwuchses begründet liegt: Im Gegensatz zu Magdalena Venturas Vollbart handelt es sich bei Blancas Gesichtshaar um ein Oberlippenbärtchen, das noch genügend Sicht auf das schöne Gesicht – laut Huarte ein Zeichen für den zweiten Grad an Kälte und Feuchtigkeit – zuläßt. Daher, so ließe sich weiter argumentieren, verstößt Guevara aus medizinischer Sicht auch nicht gegen das in Lope de Vegas *Arte nueva de hacer comedias* formulierte Gebot der Wahrscheinlichkeit, wenn er mit Blanca eine bärtige Mutter die Bühne betreten läßt. Magdalena Venturas Gesicht kann dagegen nicht als schön bezeichnet werden. Daher stellt ihr Bart – der eher einem Magister zusteht – das eigentliche Skandalon dar: Magdalena sprengt Huartes weibliche Bartskala, in ihr scheint kein Rest von Feuchtigkeit und Kälte mehr vorhanden zu sein, sie scheint zum Mann geworden. Um die durch den Bart eindeutig angezeigte männliche Geschlechtsidentität aufzubrechen, mußte Magdalena mit einem weiblichen Gender-Marker – beim Stillen – dargestellt werden. Doch einzelne Marker reichen – wie wir sowohl bei dem Bild Riberas als auch in dem Stück Guevaras sahen –, nicht aus, um die biologische Geschlechtsidentität eindeutig zu bestimmen, aus der sich wie in medizinischen Texten des 19. und noch 20. Jahrhunderts geschehen, »natürlich gegebene« Gender-Identitäten ableiten ließen. Wie aus der siebenteiligen Liste Huartes hervorgeht, sind gleich eine ganze Reihe von Sex-Markern notwendig, um Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit zu begründen. Welche Eigenschaften nun untersucht werden, und welche Bedeutung ihnen jeweils zugewiesen wird, ist Gegenstand wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Diskussion. Daher kann María de Zayas y Sotomayor, Dichterin und Verfasserin einer zweibändigen Novellensammlung und Zeitgenossin Huartes, mit Theoremen der Säftelehre folgendermaßen argumentieren, um ihre weibliche Autorschaft, also ihren *ingenio para las letras* zu beweisen:⁴⁰

Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas, por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio. (Zayas y Sotomayor 2000, 160)⁴¹

40 Angesichts der weit verbreiteten Theorien Huartes überrascht es nicht, daß Zayas, von der kein Bildnis überliefert ist, zuweilen mit einem Bart dargestellt wurde.

41 Zum Umgang der neben Cervantes bedeutendsten Novellendichterin des Siglo de Oro mit den Theorien Huartes vgl. meinen in Kürze in den von Irene Albers und Ute

Wenn man uns nämlich bei unserer Erziehung, wie man uns Nähkissen und Stickrahmen gibt, auch Bücher und andere Unterweisung gäbe, dann wären wir gerade so geeignet für Ämter und Lehrstühle wie die Männer. Und vielleicht wäre unser Verstand sogar noch schärfer, denn er ist dem feuchten Element zugeordnet und die Frauen sind von Natur aus kälter. Man kann das bereits jetzt an ihren schlagfertigen Antworten sehen, denn alles, was mit Geschick und Schläue ausgeführt wird, auch wenn es nicht unbedingt tugendhaft ist, stammt aus dem Ingenium. (Übers. in POPPENBERG 1991, 314)

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Untersuchung der narrativen, dramatischen und visuellen Repräsentation der bärtigen Frau in Texten und Bildern vor allem des 17. Jahrhunderts bestätigt die von Butler eingeführte These, daß nicht nur *gender*, das soziale Geschlecht, sondern gerade auch *sex*, das biologische Geschlecht, performativen Praktiken unterliegt, d.h., daß gewisse Körperteile erst dann zu geschlechtsspezifischen Merkmalen werden, wenn ihnen eine besondere Bedeutung zugemessen wird. Daher können die Vorstellungen, wie denn nun ein Mann oder eine Frau körperlich beschaffen sein muß, um als solcher oder solche klassifiziert werden zu können, nicht nur kulturell, sondern auch historisch höchst unterschiedlich ausfallen und sind keineswegs ontologisch. Die Zugehörigkeit zu einem Geschlecht ist damit eine Frage der Definition – ähnlich wie die Verteilung der Rollen in einem Theaterstück.

Im Gegensatz zur Neuzeit, die von einer Vorgängigkeit des *sex* ausgeht, die *gender* determiniert, scheint in der Frühen Neuzeit die biologische, an primären oder sekundären Merkmalen zu erkennende Geschlechtsidentität zweitrangig gewesen zu sein.⁴² Angesichts der Vorstellung von sowohl pränatal als auch im fortgeschrittenen Alter potentiell wechselnden biologischen Geschlechtsidentitäten war es viel wichtiger, eine eindeutige Gender-Rolle einzunehmen, d.h. sich als Frau oder Mann zu kleiden und dementsprechend zu verhalten, nicht, eine Frau oder ein Man *zu sein*.

Auf der Bühne war der Bart ein wichtiges Requisit und hatte eine ähnliche Funktion wie die Hose: Im Theater der Renaissance kündigt der Bart einen erwachsenen, d.h. zeugungsfähigen Mann an, das Fehlen des Bartes entweder einen Knaben oder einen Eunuchen und in Verbindung mit einem Kleid entweder eine Heilige oder eine Hexe – je nach Kontext und weiteren

Felten herausgegebenen Akten einer Sektion zu María de Zayas auf dem Hispanistentag 2005 in Bremen: »Fronteras líquidas: Las Novelas de María de Zayas y Sotomayor y las teorías de Huarte de San«.

42 Vgl. hierzu auch den Beitrag von FOLGER im vorliegenden Band und LAQUEUR 1996, 20.

Sex- oder auch Gender-Markern.

Der Bart ist damit weder ein ausreichendes Merkmal zur Konstruktion von Männlichkeit noch zur geschlechtsspezifischen Diagnose, zumal er verändert werden kann: Kaum eine Epoche kennt so viele Bartfrisuren wie die Renaissance (vgl. FISHER 2001). Wie das Haar ist der Bart ein Teil des Körpers und zugleich auch nicht (FISHER 2001, 168), und schon Augustinus hatte in *De Civitate Dei* darüber nachgedacht, was denn mit all den abgeschnittenen Haaren nach dem Tod des Menschen geschehen würde und ob sie mit dem Leib des Gläubigen wiederauferstehen würden (vgl. STEPHAN 2001).⁴³

Von zentraler Bedeutung sind daher Farbe und Volumen⁴⁴ nicht nur des Damenbartes: Ist ein leichter Oberlippenflaum bei Frauen ähnlich wie das weibliche *cross dressing* für das Theaterpublikum ein Erotikfaktor, so sprengt der weibliche Vollbart das Repräsentationssystem.

LITERATURVERZEICHNIS

- ADAMS, Douglas Q. 1986: Two Greek Words for ›Beard‹: Hypene and pogon. In: *Glotta* LXIV, 1-2/1986, 16-20.
- APARICIO MAYDEU, Javier 1994: De la comedia como Edén: Comentarios sobre teatro y erotismo en el siglo XVII. In: *La Torre* VIII, 29 (Jan-Mar 1994), 51-63.
- Aristoteles 1949: *Historia animalium. Dt.: Tierkunde*. Übersetzt von Paul Gohlke. Paderborn: Schöningh.
- Aristoteles 1959: *De generatione animalium. Über die Zeugung der Geschöpfe*. Hrsg. von Paul Gohlke. Paderborn: Schöningh.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen 1955: *La mujer vestida de hombre en el teatro español, siglos XVI a XVII*. Madrid: Revista de occidente 1955.
- BULLOUGH, Vern L. / Bonnie BULLOUGH 1993: *Cross Dressing, Sex, and Gender*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BUTLER, Judith 1990: *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York (New York) u.a: Routledge.
- BYNUM, Caroline 1982: *Jesus as Mother*. Studies in the spirituality of the High Middle Ages. Berkeley: University of California Press.
- BYNUM, Caroline 1990: The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages. In: *Fragments for a History of the Human Body*. Michel Feher / Ramona Naddaff / Nadia Tazi (Hgg.), Part One. New York: Zone, 161-219.

43 Von Stephan stammt auch die schöne Formulierung eines *hair troubles*.

44 Das Oberlippenbärtchen soll in der sozialen Realität des Vizekönigreichs Neu-Spanien, im heutigen Mexiko, den kreolischen Frauen als Differenzmarker zu den als bartlos geltenden einheimischen Frauen und Männern gedient haben.

- CESCUTTI, Eva 2002: Das Geschlecht mittelalterlicher Mönche. Ansätze mittelalterlicher Gender-Forschung. In: *Gender Studies. Denksachsen und Perspektiven der Geschlechterforschung*. Ingrid Bauer / Julia Neissl (Hgg.), Innsbruck: Studienverlag, 143-153.
- DINZELBACHER, Peter 1997: *Heilige oder Hexen? Schicksale auffälliger Frauen in Mittelalter und Frühneuzeit*. Reinbek bei Hamburg.
- ETTE, Ottmar 2001: Mit Haut und Haar? Körperliches und Leibhaftiges bei Ramón Gómez de la Serna, Luisa Futoransky und Juan Manuel de Prada. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* XXV, 3-4/2001, 429-465.
- FALIU-LACOURT, Christiane 1978: La madre en la comedia. In: *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*. Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines. Université de Toulouse-Le Mirail. Toulouse: Actas del II° Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G:E:S:T:E:), 41-56.
- FERLAMPIN, Christine 1993: Le sabbat des vielles barbues dans Perceforest. In: *Le Moyen Age* 99/1993, 471-504.
- FISHER, Will 2001: The Renaissance Beard: Masculinity in Early Modern England. In: *Renaissance Quarterly* LIV 1/Spring 2001, 155-187.
- FISHER, Will 2002: Staging the Beard: Masculinity in Early Modern English Culture. In: *Staged Properties in Early Modern English Drama*. Jonathan Gil Harris / Natasha Korda (Hgg.), Cambridge: Cambridge UP, 230-257.
- FIETZE, Katharina 1991: *Spiegel der Vernunft. Theorien zum Menschsein der Frau in der Anthropologie des 15. Jahrhunderts*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh.
- FRA MOLINERO, Baltasar 1997: The Play of Race and Gender in Vélez de Guevara's *Virtudes vencen señales*. In: *Bulletin of the Comediantes* IL, 2/Winter 1997, 337-356.
- Galen 1968: *De usu partium corporis humani*. Übersetzt von Margaret Tallmadge May. Ithaca: Cornell University Press.
- HAUER, Mary G. 1983: An Addendum to Luis Vélez de Guevara: A Critical Bibliography. In: *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*. C. George Peale / William R. Blue / Joseph R. Jones / Raymond R. MacCurdy / Enrique Rodríguez Cepeda / William M. Whitby (Hgg.), Amsterdam: Benjamins 1983, 254-295.
- Hippokrates 1950: Aphorismi und De epidemias. In: *The Medical Works of Hippocrates*. Hrsg. von John Chadwick / W. N. Mann. Oxford: Blackwell Scientific Publications.
- HOTCHKISS, Valerie R. 1996: *Clothes Make the Man. Female Cross Dressing in Medieval Europe*. New York: Garland.
- Huarte de San Juan, Juan 1989: *Examen de ingenios para las ciencias*. Edición de Guillermo Serés. Madrid: Cátedra.
- Humboldt, Alexander von 1991: *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents*. Hrsg. von Ottmar Ette. Mit Anmerkungen zum Text, einem Nachwort und

- zahlreichen zeitgenössischen Abbildungen sowie einem farbigen Bildteil. Erster Band. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
- KNOTT, J. 1907: Abnormal lactation: in the virgin; in the old women; in the male; in the newborn of either sex (»Witches' Milk«). In: *Amer Med* XIII/1907, 373-378.
- KRAUSS, Werner ²1971: *Die Welt im spanischen Sprichwort*. Leipzig: Reclam.
- KROLL, Renate 2002: Die Amazone zwischen Wunsch- und Schreckensbild. Amazonomanie in der Frühen Neuzeit. In: *Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden*. K. Garber / J. Held u.a. (Hgg.), München: Fink, 521-537.
- LAQUEUR, Thomas 1996: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Aus dem Englischen von H. Jochen Bußmann. München: dtv.
- LEHNERT, Gertrud 1994: *Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- MACKENZIE, Ann L. 1972: Review of *Los hijos de la Barbuda*, by Luis Vélez de Guevara, ed. M.G. Profeti. In: *Bulletin of Hispanic Studies* 49/1972, 405-508.
- MCKENDRICK, Melveena 1970: *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A study of the »Mujer varonil«*. London: Cambridge University Press.
- MANGUEL, Alberto 2002: Das Bild als Übereinkunft. In: *Bilder lesen. Eine Geschichte der Liebe und des Hasses*. Deutsch von Chris Hirte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 93-121. [Original: *Reading Pictures. A History of Love and Hate*. Alfred A. Knopf, Canada.]
- MONAHAN, Caroline 1987: The Transmission of the Text of Luis Velez' *Los hijos de la barbuda*. In: *The Library* 33/87, 153-157.
- MONAHAN, Caroline 1974: A Critical Edition of Luis Vélez de Guevara's *Los hijos de la Barbuda*. Ph.D.diss. University of London.
- MONTAUBAN, Jannine 2003: *El ajuar de la vida picaresca*. Madrid: Visor Libros.
- PARE, Ambroise 1971: *Des monstres et prodiges*. Édition critique et commentée par Jean Céard. Genf: Droz.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. / SPINOSA, N. 1992: *Ribera 1591-1652*. Madrid: Museo del Prado.
- POPENBERG, Gerhard 1991: Eine kleine Liebesschule. In: Zayas y Sotomayor, María de: *Erotische Novellen. Exemplarische Liebesnovellen*. Aus dem Spanischen von Clemens Brentano. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Gerhard Poppenberg. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 313-323.
- PROFETI, Maria Grazia 1970: Introducción. In: Vélez der Guevara, Luis: *Los hijos de la barbuda*. Pisa: Università, 7-82.
- PROFETI, Maria Grazia 1976: Attanti e coppie oppositive negli *Hijos de la Barbuda*. In: *Quaderni di Lingue e Letterature* 1/76, 161-189.
- PROFETI, Maria Grazia 1983: Emisor y receptores: Luis Vélez de Guevara y el enfoque crítico. In: *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*. C.

- George Peale / William R. Blue / Joseph R. Jones / Raymond R. MacCurdy / Enrique Rodríguez Cepeda / William M. Whitby (Hgg.), Amsterdam: Benjamins, 1-19.
- Ribera, José 1987: *L'opera completa del Ribera*. Presentazione di Alfonso E. Pérez Sánchez. Apparati critichi e filologici di Nicola Spinosa. Milano: Rizzoli Editore.
- RODRIGUEZ CEPEDA, Enrique 1975: Consideraciones sobre Vélez de Guevara. In: *Mester V*, 2/1975, 112-122.
- SANZ HERMIDA, Jacobo 1993: Aspectos fisiológicos de la dueña dolorida: la metamorfosis de la mujer en hombre. In: *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 463-472.
- SANZ HERMIDA, Jacobo 1994: 'Una vieja barbuda que se dice Celestina': Notas acerca de la primera caracterización de Celestina. In: *Celestinesca. Boletín Informativo Internacional XVIII*, 1/94, 17-33.
- SCHIFFER, James 1991: *Macbeth and the Bearded Women*. In: *In another country: feminist perspectives on Renaissance drama*. Dorothea Kehler / Susan Baker (Hgg.), Metuchen, N.J.: Scarecrow.
- SPENCER, Forrest E. / SCHEVILL, Rudolph 1937: *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their Plots, Sources and Bibliography*. Berkeley: University of California Press.
- STEPHAN, Inge 2001: Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung. In: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hgg.), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 27-48.
- STROUD, Matthew D. 1983: The Resocialization of the Mujer varonil in Three Plays by Vélez. In: *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*. C. George Peale / William R. Blue / Joseph R. Jones / Raymond R. MacCurdy / Enrique Rodríguez Cepeda / William M. Whitby (Hgg.), Amsterdam: Benjamins.
- THIEMANN, Susanne 1999: Frauen- und Geschlechterforschung in der Romanistik. In: *Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung III*, 1/99, 73-82.
- THIEMANN, Susanne 2006: *Vom Glück der Gelehrsamkeit. Luisa Sigea, Humanistin im 16. Jahrhundert* (Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung, Neue Folge Bd. 9). Göttingen: Wallstein.
- TÖNZ, Otmar 2000: Curiosa zum Thema Brusternährung. Von stillenden Vätern, bärtigen Frauen und saugenden Greisen. In: *Schweizerische Ärztezeitung / Bulletin des médecins suisses / Bolletino dei medici svizzeri LXXXI*, 20/2000, 1058-1063.
- VEGA GARCIA-LUENGOS, Germán 1997: Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas. In: *Hispanic essays in honor of Frank P. Casa*. A. Robert Lauer / Henry W. Sullivan (Hgg.), New York: Lang, 343-371.
- VELASCO, Sherry 2000: *Marimachos, Hombrunas, Barbudas: The Masculine Woman in Cervantes*. In: *Cervantes XX*, 1/Spring 2000, 69-78.
- Vélez der Guevara, Luis 1970: Los hijos de la barbuda. Introducción, texto crítico y notas por Maria Grazia Profeti. Pisa: Università di Pisa.

Zayas y Sotomayor, María de 2000: Al que leyere. In (dies.): *Novelas amorosas y ejemplares*. Edición de Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 159-161.

VERFILMUNG

La donna scimmia (= Le mari de la femme à barbe. Darsteller: Ugo Tognazzi, Annie Girardot. Regie: Marco Ferreri. S.l. 1964. Spielfilm, Italien 1964. Italienisches Original mit französischen Untertiteln.

QUELLEN DER ABBILDUNGEN:

Abb. 1: Ribera, Mujer barbuda

http://lumen.georgetown.edu/projects/posterTool/data/users/mujer_barbuda-1.jpg

Abb. 2: Heilige Kummernis

www.payer.de/religionskritik/ruederer0103.gif